



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

ЗАСНОВНИКИ:

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

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

АДРЕСА РЕДАКЦІЇ:

Партизанська, 102, Опішне,
Полтавщина, 38164, Україна
Тел. (+38 05353) 42175, 42416, 42415
Факс (+38 05353) 42416
E-mail: ceramology_inst@pi.net.ua;
ceramology_inst@poltava.ukrtel.net
www.ceramology-ua.narod.ru

СЛУЖБА РЕАЛІЗАЦІЇ:
тел./факс (+38 05353) 42416

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

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

Права видавництва Національного
музею-заповідника українського гончарства
в Опішному «Українське Народознавство»
поширюються на всі країни.

Перевидання, репродукції, відтворення,
виконання за допомогою розмножувальної,
аудіовізуальної техніки чи будь-якими іншими
засобами, а також приватні копії можуть бути
виконані лише з дозволу Національного
музею-заповідника українського
гончарства в Опішному

Свідчення про реєстрацію
КВ 5425 від 30.08.2001

Формат 70x100/16
Ум. друк. арк. 27,09
Друк офсетний
Тираж 400 прим.

Надруковано в друкарні ДП «ХМЗ ФЕД»:
вул.Сумська, 132, Харків, 61023, Україна,
тел./факс (+38 0572) 196782, 402251,
e-mail: printing_fed@bars.net.ua

Головний редактор
Ольга Пошивайло, доктор історичних наук

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Відділ археології, історії, етнографії гончарства

Олександр Бобринський, доктор історичних наук (Москва)
Валентина Борисенко, доктор історичних наук (Київ)
Іван Кураєв, доктор історичних наук, академік НАН України (Київ)
Степан Макарчук, доктор історичних наук (Львів)
Вячеслав Мурзін, доктор історичних наук (Запоріжжя)
Всеволод Наулко, доктор історичних наук,
член-кореспондент НАН України (Київ)
Степан Павлюк, доктор історичних наук,
член-кореспондент НАН України (Львів)
Володимир Пашенко, доктор історичних наук,
академік АПН України (Полтава)
Ігор Пошивайло, кандидат історичних наук (Київ)
Ганна Скрипник, доктор історичних наук,
член-кореспондент НАН України (Київ)
Петро Толочко, доктор історичних наук, академік НАН України (Київ)

Відділ мистецтва кераміки

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

Відділ гончарської термінології

Павло Гриценко, доктор філологічних наук (Київ)
Йосип Дзензелівський, доктор філологічних наук (Ужгород)
Іван Дзюба, академік НАН України (Київ)
Роман Кирчів, доктор філологічних наук (Львів)
Ніна Левун, кандидат філологічних наук (Дніпропетровськ)
Михайло Наєнко, доктор філологічних наук (Київ)
Любов Спанатій, кандидат філологічних наук (Миколаїв)
Микола Степаненко, доктор філологічних наук (Полтава)
Михайло Худаш, доктор філологічних наук (Львів)

Відділ технічної кераміки

Микола Гивлюд, доктор технічних наук (Львів)
Віктор Голуєв, доктор технічних наук (Дніпропетровськ)
Олексій Крупа, доктор технічних наук (Київ)
Ігор Немець, доктор технічних наук (Белгород)
Михайло Рищенко, доктор технічних наук (Харків)
Галина Семченко, доктор технічних наук (Харків)
Валентин Свідерський, доктор технічних наук (Київ)

Відповідальний секретар
Світлана Литвиненко



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

Вул. Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, Україна,
тел. (+38 05353) 42175, 42416; факс (+38 05353) 42416;
e-mail: opishne_museum@poltava.ukrtel.net, opishne@pi.net.ua

© Інститут керамології — відділення Інституту народознавства НАН України, 2005
© Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, 2005

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

РЕДАКЦІЯ:

Науковий редактор Олень Пошивайло
Відповідальний редактор Жанна Чечель
Літературні редактори Олень Пошивайло
 Людмила Гусар
**Редактор тексту
білоруською мовою** Інна Дідик
**Перекладач і редактор
текстів англійською мовою** Костянтин Рахно
Коректор Олень Пошивайло
Комп'ютерний набір Юлія Панасюк
**Художній редактор,
дизайн та макет** Юрко Пошивайло
Директор випуску Вікторія Спільник



Стор. 43

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»

«УКЖ»
надходить
до найбільших книгозбірень
України та зарубіжжя
«УКЖ»

«УКЖ» читають:

- ▶ наукові академічні установи, вищі навчальні заклади, спеціалізовані мистецькі школи;
- ▶ вчені-керамологи, художники-керамісти, народні майстри-гончарі, фахівці кераміки;
- ▶ депутати Верховної Ради України, члени Кабінету Міністрів України, працівники Адміністрації Президента України, міністерств, комітетів, національних творчих спілок, громадських організацій, музеїв, галерей, антикварних салонів

КИЇВ

● **Ігор Пошивайло**,
Український центр народної культури «Музей Івана Гончара»,
вул. Івана Мазепи, 29, Київ, 01015; тел./факс (+38 044) 5739268;
e-mail: honchar_centre@uninet.kiev.ua

● **Володимир Онищенко**,
художник-кераміст,
вул. Княжий Затон, 12, кв.120, Київ, 02068;
тел. (+38 044) 5704978

ЛЬВІВ

● **Орест Голубець**,
Львівська національна академія мистецтв,
вул.Кубійовича, 38, Львів, 79011; тел. (+38 0322) 765581;
факс (+38 0322) 761482

ХАРКІВ

● **Галина Семченко**,
кафедра технології кераміки, вогнетривів, скла та емалей
Національного технічного університету «Харківський
політехнічний інститут», вул. Фрунзе, 21, Харків, 61002;
тел. (+38 0572) 400392, 400051; факс (+38 0572) 478209;
e-mail: sgd@kpi.kharkov.ua

АВСТРАЛІЯ І ОКЕАНІЯ

● **Наталія Пошивайло-Таулер**
Natalya Poshvaylo-Towler,
Po Box 105-947, Auckland City, Auckland, New Zealand;
ph (+64 9) 2687000; mob. (+64 21) 655409;
fax (+64 21) 2187078; e-mail: nataliyap@paradise.net.nz

«УКЖ» можна придбати:

- ▶ **Опішне: Мистецька крамниця Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному**, вул.Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164; тел./факс (+38 05353) 42416; e-mail: opishne_museum@poltava.ukrtel.net, opishne@pi.net.ua
- ▶ **Київ: Творче об'єднання «Гончарі»**, Андріївський узвіз, 10-А, Київ; тел. (+38 044) 4254093; факс (+38 044) 4251298

◀ У представництвах «УКЖ»

**Передплата на «УКЖ»
за «Каталогом видань України»:**

індивідуальна — індекс 01198
колективна — індекс 01177,

та каталогом ТОВ «Науково-виробниче підприємство «Ідея» — індекс 12208

Часопис побачив світ за фінансової підтримки
Державного фонду фундаментальних досліджень
Міністерства освіти і науки України
(проект №07.07/00118)

- 9 **Анатомія гончарського суперміфа України**
(мистецтвознавчі студії як антураж приватного авантюризму)
Головний редактор Олесь Пошивайло

МИСТЕЦТВО ГОНЧАРСТВА

- 71 **Трипільська культура як мистецький феномен доби енеоліту**
Романа Мотиль (Львів)
- 81 **Зібрання кахель XIV–XVIII століть Національного музею історії України: огляд колекції, історія формування**
Олена Попельницька (Київ)
- 93 **Прадавні та християнські мотиви на кахлях зі збірки Петра Лінинського**
Галина Івашків (Львів)
- 108 **Ніжинські та ічнянські кахлі XIX–початку XX століття та їх автори**
Ірина Штанкіна (Чернігів)
- 120 **Народні традиції у відродженні світоглядних позицій мистця, народу**
Василь Гудак (Львів)

ЕТНОГРАФІЯ ГОНЧАРСТВА

- 131 **Зелений полив'яний посуд в українській і балкано-слов'янській міфо-ритуальній традиції**
Костянтин Рахно (Опішне)

ГОНЧАРНІ ШКОЛИ

- 134 **Миргородська художньо-промислова школа імені Миколи Гоголя: перші роки діяльності (1896–1902)**
Людмила Овчаренко (Опішне)
- 143 **Доля української кераміки очима педагога**
Любов Бичкова (Полтава)
- 147 **Незвичайна школа (треба приїхати, побачити, почути і відчути)**
Галина Редчук (Опішне)

ГОНЧАРНІ СКАРБНИЦІ

- 154 **Львівські збирачі кераміки кінця XX–початку XXI століття: деякі аспекти формування приватних колекцій**
Оксана Ликова (Опішне)

ЧУЖОЗЕМНЕ ГОНЧАРСТВО

- 162 **Вобрази гліняних цацак беларусаў**
Святлана Касцюкевіч (Новополюцьк, Білорусь)

ПОВІДОМЛЕННЯ

- 177 **Сучасний стан гончарства в селі Олешня Ріпкинського району Чернігівської області**
Олена Мірошниченко (Чернігів)
- 179 **Дещо про канівських гончарів**
Ірина Батеровська (Канів)
- 181 **До історії киево-межигірського фаянсу**
Галина Галян (Полтава)
- 183 **Техніка виготовлення півників-свистунців у Опішному**
Олена Щербань (Опішне)
- 188 **II Міжнародний фестиваль гончарів у Скопині**
Оксана Ликова (Опішне)
- 191 **Інститут керамології — відділення Інституту народознавства НАН України в 2004 році**
Світлана Литвиненко (Опішне)
- 195 **Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному в 2004 році**
Оксана Ликова (Опішне)



ЕТЮДИ ПРО МИСТЦІВ

- 200 Людмила Шилімова-Ганзенко
Тетяна Андрієнко (Київ)
- 201 Мисткиня-філософ, викладач-наставник
Алла Мишакова (Черкаси)
- 203 Магістр керамологічної філософії
Тетяна Журунова (Вінниця)
- 207 Величне мистецтво Галини Севрук
Володимир Онищенко (Київ)
- 209 Кульчинський гончар Володимир Ковальчук
Наталія Кубицька (Луцьк)
- 214 Олена Бланк
Тетяна Андрієнко (Київ)
- 217 Два дні. Два майстри
Микола Вакуленко (Ялта)



Стр. 218

ВИСТАВКИ

- 221 Схвилювало мою гончарну душу...
Володимир Онищенко (Київ)
- 223 Вітаймо ляльку!
Ольга Бердник (Черкаси)
- 225 Коли в моді мистецтво «Бить баклуши»
Ганна-Оксана Липа (Львів)
- 227 Діалог у просторі
Ганна-Оксана Липа (Львів)
- 232 Післямова до персональної виставки «Антонова в Будах»
Тетяна Литовко (Харків)



Стр. 234

МИСТЦІ ПРО ГОНЧАРСТВО

- 237 Гряде III НАЦІОНАЛЬНИЙ СТИЛЬ!
Сергій Радько (Межиріч)
- 238 Роздуми про кераміку під час мандрівки Дністром
Ольга Безпалків (Львів)
- 242 Глина – то жива матерія
Володимир Оврах (Вінниця)
- 245 Кераміка Володимира Нікітченка
Олена Щербань (Опішне)
- 251 Кераміст із Ялти (Микола Вакуленко про Миколу Алпеева)
Микола Вакуленко (Ялта)

АРХІВ УКРАЇНСЬКОГО ГОНЧАРСТВА

- 254 Невідомі листи з кримінальної справи Якова Риженка
Віктор Міщанин (Опішне)

ТОЧКА ЗОРУ

- 258 Всеукраїнські молодіжні симпозиуми гончарного мистецтва:
два протилежні погляди одного учасника
Володимир Онищенко (Київ)
- 264 Критичні нотатки на скрижалях святкового дня
Жанна Чечель (Опішне)

ДИСЕРТАЦІЇ

- 267 Галина Івашків. Декор традиційної української кераміки XVIII-першої половини XX століття (іконографія, домінуючі мотиви, художні особливості)
- 276 Олексій Роготченко. Образотворче мистецтво радянської України 1930-х років

ЮВІЛЕЇ

- 280.....Михайлу Худашу – 80!
281.....Олександру Бобринському – 75!

НЕЗАБУТНІ

- 282.....Лідія Мельничук: БУТИ ЗАВЖДИ!
288.....Іван Курас

ГОНЧАРСЬКА КНИГОЗБІРНЯ УКРАЇНИ

- 289.....Бібліографія українського гончарства. 2002
290.....Сморж Леонід. Гончарівна (одержима керамікою)
292.....Фундаментальна наукова праця про народного мистця

ЛИСТИ ДО РЕДАКЦІЇ

- 295.....Дуже свіжі, але... вже спогади!
Леся Денисенко (Васильків)
296.....Микола Вакуленко (Ялта)
296.....Катерина Хохлова (Москва, Росія)

ІНФОРМАЦІЯ

- 297.....Положення про атрибутування глиняних виробів експертною комісією Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України
298.....[Всеукраїнська науково-практична конференція «Криза традиційних осередків народного мистецтва України: трансгресія «мистецтва сутінків» як виклик національній ідентичності»]
299.....До уваги читачів
300.....Про щорічний Національний конкурс публікацій на теми керамології, гончарства, кераміки

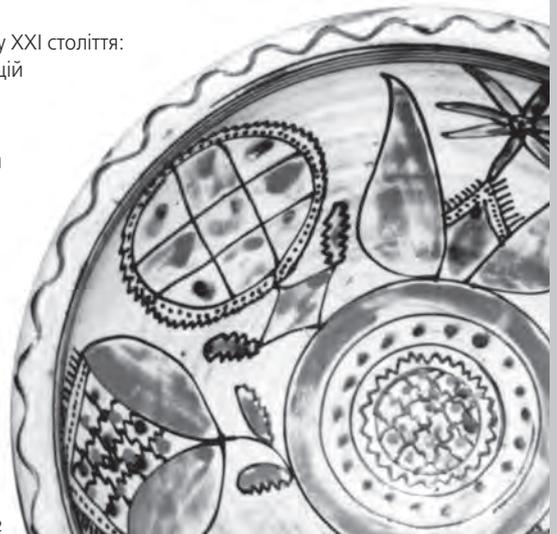
НАШІ АВТОРИ

- 302.....Наші автори
306.....Алфавітний покажчик авторів «УКЖ» 2005 року
306.....Географія авторів та статистика публікацій «УКЖ» 2005 року

ГАЛЕРЕЯ

Ілюстративні матеріали до публікацій:

- 307..... Зелений полив'яний посуд в українській і балкано-слов'янській міфо-ритуальній традиції
309..... Львівські збирачі кераміки кінця ХХ–початку ХХІ століття: деякі аспекти формування приватних колекцій
316..... До історії киево-межигірського фаянсу
318..... Вітаймо ляльку!
319..... ФОТОРЕПОРТАЖ із Всеукраїнської виставки «Сучасне професійне декоративне мистецтво України: Трансформація образу»
328..... Гряде ІІІ НАЦІОНАЛЬНИЙ СТИЛЬ!
329..... Глина – то жива матерія
330..... Критичні нотатки на скрижалях святкового дня



- 9 **The Anatomy of the Pottery Supermyth of the Twentieth Century
(Art Critical Studies as the Entourage of Private Disposition to Engage in Ventures)**
Oles Poshyvaylo, the editor-in-chief

THE ART OF POTTERY

- 71 **The Trypillya Culture as the Artistic Phenomenon of the Copper Age**
Romana Motyl (Lviv)
- 81 **The Collection of Tiles of the Fourteenth – the Eighteenth Centuries
in the National Museum of the History of the Ukraine: the Survey of the Collection,
the History of Its Forming**
Olena Popelnytska (Kyiv)
- 93 **Ancient and Christian Motifs on the Tiles from the Collection of Petro Linynsky**
Galyna Ivashkiv (Lviv)
- 108 **Nizhyn and Ichnya Tiles of the Nineteenth – the Early Twentieth Centuries
and Their Authors**
Iryna Shtankina (Chernigiv)
- 120 **Folk Traditions in the Revival of World-Outlook Positions of an Artist and a Nation**
Vasyl Gudak (Lviv)

THE ETHNOLOGY OF POTTERY

- 131 **Green Glazed Earthenware in the Ukrainian and Balkan Slavonic Mythic
and Ritual Tradition**
Kostyantyn Rakhno (Opishne)

SCHOOLS OF POTTERS

- 134 **The Mykola Gogol School of Industrial Arts in Myrgorod: the First Years
of Its Activity (1896–1902)**
Lyudmyla Ovcharenko (Opishne)
- 143 **The Destiny of Ukrainian Pottery through the Eyes of a Pedagogue**
Lyubov Bychkova (Poltava)
- 147 **An Unusual School (You Should Come, See, Hear and Feel)**
Galyna Redchuk (Opishne)

POTTERY TREASURIES

- 154 **The Lviv Collectors of Earthenware of the Late Twentieth – the Early Twenty
First Centuries: Some Aspects of the Forming of Private Collections**
Oksana Lykova (Opishne)

THE FOREIGN POTTERY

- 162 **The Images of Clay Toys of the Belarusians**
Svyatlana Kastysyukovich (Navapolatsk, Belarus)

MESSAGES

- 177 **The Modern State of Pottery in the Village of Oleshnya of the Ripky District
of the Chernigiv Region**
Olena Miroshnychenko (Chernigiv)
- 179 **Something on the Kaniv Potters**
Iryna Baterovska (Kaniv)
- 181 **Towards the History of the Kyivan Mezhygirya Faience**
Galyna Galyan (Poltava)
- 183 **The Technique of the Manufacture of Cock Whistles in Opishne**
Olena Shcherban (Opishne)
- 188 **The Second International Festival of Potters in Skopin**
Oksana Lykova (Opishne)
- 191 **The Ceramology Institute – the Branch of the Ethnology Institute
of the National Academy of Sciences of the Ukraine in 2004**
Svitlana Lytvynenko (Opishne)
- 195 **The National Museum–Park of Ukrainian Pottery in Opishne in 2004**
Oksana Lykova (Opishne)



SKETCHES ABOUT ARTISTS

- 200.....**Lyudmyla Shylimova–Ganzenko**
Tetyana Andriyenko (Kyiv)
- 201.....**An Artist and a Philosopher, a Teacher and a Preceptor**
Alla Myshakova (Cherkasy)
- 203.....**The Master of Ceramological Philosophy**
Tetyana Zhurunova (Vinnytsya)
- 207.....**The Majestic Art of Galyna Sevruk**
Volodymyr Onyshchenko (Kyiv)
- 209.....**The Kulchyn Potter Volodymyr Kovalchuk**
Natalya Kubyska (Lutsk)
- 214.....**Olena Blank**
Tetyana Andriyenko (Kyiv)
- 217.....**Two Days. Two Craftsmen**
Mykola Vakulenko (Yalta)



Page 201

EXHIBITIONS

- 221.....**It Has Agitated My Potter Soul...**
Volodymyr Onyshchenko (Kyiv)
- 223.....**Let's Congratulate a Doll!**
Olga Berdnyk (Cherkasy)
- 225.....**When the Art to Idle Away Time is in Fashion**
Ganna Oksana Lypa (Lviv)
- 227.....**The Dialogue in Space**
Ganna Oksana Lypa (Lviv)
- 232.....**Concluding Remarks to the Personal Exhibition «Antonova in Budy»**
Tetyana Lytovko (Kharkiv)



Page 230

ARTISTS ABOUT POTTERY

- 237.....**THE THIRD NATIONAL STYLE comes!**
Sergiy Radko (Mezhyrich)
- 238.....**Reflections on Pottery during the Travel along the Dnister River**
Olga Bezpalkiv (Lviv)
- 242.....**Clay is a Living Matter**
Volodymyr Ovrakh (Vinnytsya)
- 245.....**The Ceramics of Volodymyr Nikitchenko**
Olena Shcherban (Opishne)
- 251.....**A Ceramist from Yalta (Mykola Vakulenko about Mykola Alpeyev)**
Mykola Vakulenko (Yalta)



Page 241

THE ARCHIVES OF UKRAINIAN POTTERY

- 254.....**The Unknown Letters from the Criminal Case of Yakiv Ryzhenko**
Viktor Mishchanyan (Opishne)

POINT OF VIEW

- 258.....**The All-Ukrainian Youth Symposiums of Pottery Art:
Two Contrary Opinions of One Participant**
Volodymyr Onyshchenko (Kyiv)
- 264.....**Critical Notes on the Tablets of a Holiday**
Zhanna Chechel (Opishne)

DISSERTATIONS

- 267.....**Galyna Ivashkiv. The Decor of Traditional Ukrainian Ceramics of the Eighteenth –
the Early Twentieth Centuries (the Iconography, the Dominant Motifs,
the Artistic Peculiarities)**
- 276.....**Oleksiy Rogotchenko. The Fine Art of the Soviet Ukraine of the 1930–s**

ANNIVERSARIES

- 280.....Mykhaylo Khudash is 80!
281.....Oleksandr Bobrynsky is 75!

THE UNFORGETTABLE ONES

- 282.....Lidiya Melnychuk: TO BE FOREVER!
288.....Ivan Kuras

POTTERY LIBRARY OF THE UKRAINE

- 289.....The 2002 Bibliography of the Ukrainian Pottery
290.....Smorz Leonid. The Daughter of Potter (Obsessed by Ceramics)
292.....The Fundamental Scientific Work on the Folk Artist

LETTERS TO THE EDITORIAL STAFF

- 295.....They are Very Fresh, but These are Already Only the Remembrances
Lesya Denysenko (Vasylkiv)
296.....Mykola Vakulenko (Yalta)
296.....Kateryna Khokhlova (Moscow, Russia)

INFORMATION

- 297.....Regulations on the Attribution of Earthenware by the Commission of the Experts of the Ceramology Institute – the Branch of the Ethnology Institute of the National Academy of Sciences of the Ukraine
298.....The All-Ukrainian Scientific Practical Conference «The Crisis of the Traditional Centers of Folk Art of the Ukraine: the Transgression of a «Dusk Art» as a Challenge for the National Identity»
299.....Attention Note for Readers
300.....On the Annual National Competition of Published Works on the Subject of Ceramology, Pottery Craft and Ceramics

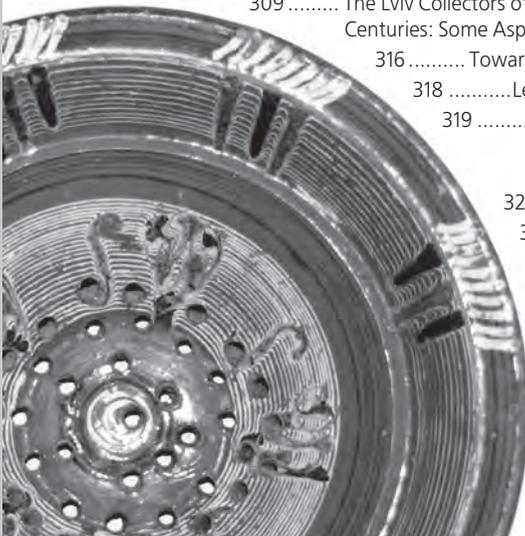
OUR AUTHORS

- 302.....Our Authors
306.....Index of the UCJ 2005 Authors
306.....Geographical Index of the UCJ 2005 Authors and the Statistics of the Articles

GALLERY

Illustrations for the articles:

- 307..... Green Glazed Earthenware in the Ukrainian and Balkan Slavonic Mythic and Ritual Tradition
309..... The Lviv Collectors of Earthenware of the Late Twentieth – the Early Twenty First Centuries: Some Aspects of the Forming of Private Collections
316..... Towards the History of the Kyivan Mezhygirya Faience
318.....Let's Congratulate a Doll!
319..... Picture Story from the All-Ukrainian Exhibition «The Modern Professional Art of the Ukraine. The Transformation of an Image»
328..... THE THIRD NATIONAL STYLE comes!
329.....Clay is a Living Matter
330..... Critical Notes on the Tablets of a Holiday



АНАТОМІЯ ГОНЧАРСЬКОГО СУПЕРМІФА УКРАЇНИ

(МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ СТУДІЇ
ЯК АНТУРАЖ ПРИВАТНОГО
АВАНТЮРИЗМУ)*

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



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

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

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

Ілля Ільф та Євген Петров [60, с.372]

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

Григор Тютюнник [10, с.61]

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

ПРОЛОГ

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

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

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

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

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

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



НАРОДЖЕННЯ МІФА

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ВІЗУАЛІЗАЦІЯ МІФА ЯК ЗАСІБ ПРИСКОРЕНОГО ФОРМУВАННЯ БАЖАНОЇ ГРОМАДСЬКОЇ ДУМКИ

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

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

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

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

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

ВИСТАВКИ ЯК ЗАСІБ МАТЕРІАЛІЗАЦІЇ МІФА

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

МИСТЕЦТВОЗНАВЧА ФУНДАМЕНТАЛІЗАЦІЯ МІФА

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

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

- 1973: «*Та не забуто й чисто декоративних предметів. Вони одержують нову художню інтерпретацію під щирим дотиком творчих рук сучасних майстрів. Серед них слід назвати Олександра Ганжу з с.Жорнища Іллінецького району... Не пройшла непоміченою, зокрема, поява 1972 року на кіноекранах республіки стрічки «Круг»... Одна з частин фільму присвячена творчості Олександра Ганжі»* [28, с.409];
- 1974: «*Сьогодні багату естафету гончарного промислу Вінничини продовжують такі майстри, як Олександр Дорофійович Ганжа з села Жорнище Іллінецького району...*» [29, с.159].

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

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

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

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

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

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

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

КАНОНІЗАЦІЯ МІФА

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

«ГОНЧАР З ДІДА-ПРАДІДА»

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

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

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

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

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

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

ЧАС СКУЛЬПТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА ГАНЖІ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

тому і їздити далеко не було особливої потреби. Тільки впродовж 1974–першої половини 1975 року на садибі Олександра Ганжі невідомо хто збудував невелике горно, в якому двічі його господар випалив близько 80 виробів. Про існування такої гончарної печі в одному з листів до Олександри Селюченко повідомляла Ольга Ганжа: «...В нас даже есть горник невеличкий, що даже і випалити можна» [93, лист Ольги Ганжі до Олександри Селюченко від 27.12.1978].

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

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

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

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

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

НАСИЛЬНЕ ДОЛУЧЕННЯ ДО СКУЛЬПТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ ТА ЙОГО НАСЛІДКИ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Після тих виснажливих поїздок старий чоловік нестримно втрачав здоров'я. Подам лише один характерний опис повернення Олександра Ганжі додому на початку січня 1973 року: *«Доїхав я из Кіува до Вінциі благополучно. Приїхав у три часа, а потім у 5 часов приїхав на автобузну станцію. Взяв білета на Іллінци, но связи стим, що поломився автобус, то я стояв на дворі цілий час, пока підішов другий автобус – це уже було 7 часов. Приїхав я у Лінци 10 часов утра. Пішов до ожідалки на Барбарівку. Там я стояв больше часа. Коли трапилас машина на Немірів, то я до того дуже змерз у ноги і на машині приїхав до дому у заболів крепко, но і зараз ще не могу добре себе чувствовати здоровим...»* [93, арк.13в.]. За листами Олександра Ганжі та його дружини Ольги до Олександрі Селюченко з'ясовується, що той трошки ліпив у проміжках між хворобами. Ось короткий житейський літопис останнього періоду буття Олександра Ганжі, коли, за словами Лесі Данченко, *«непомітно для самого майстра в останнє десятиліття характер його роботи дещо міняється... Ми стикаємося з надзвичайно цікавим явищем, коли у народного майстра відбувається поступова зміна прийомів і техніки роботи»* [118, с.14], а насправді неухильно погіршувався стан його здоров'я, поступово згасало життя, а гончарство після 1976 року залишилося лише в спогадах:

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

- **Жовтень 1975:** «Помагали палити. Усього було до 40 штук. 12 штук облили полевом, а остані – прості. І ще осталос 25 штук не палаєні із прошлого года, так що прийдеца доробляти... Здоровля мое ни важне, але мусимо працювати» [93, арк.бзв., 7, лист від 07.10.1975];
- **Березень 1976:** «Я уже теж не потрібен нікому, но благодаря, що маю дружину Ольгу Сименівну, она мене заміщаєт усею роботою... Я лизав цілий тиждень болний на гриб... Я нічого неміг їсти, рвав пособачий. Лічився сам удома. Витирала мене Ольга Сименівна керосіною плечі, груди, пив козиной лой із горилкою і так почувствовав лекше диханя...» [93, арк.11, 11зв., лист від 01.03.1976];
- **Грудень 1976:** «Здоровля мое не важне. Був довго слабий на грип. Насило трохи видужав» [93, лист від 02.12.1976];
- **Січень 1978:** «Здоровля мое вже дуже драгле, болю грижою, болю печеню, та й ще ж в мени оцей грех вслился, що я не могу нікуди повернутис, крим хати» [94, лист від 24.01.1978];
- **Грудень 1978:** «Здоровля мое не кращає, а наоборот гіршає... Як я еще буди жити, то прийжайте до мени...» [94, лист від 28.12.1978].

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

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

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

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

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

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

- «...Из Степаном своїм, де він побував у мени 10 ден, покосили сіно, помолотили жита, нарубали трохи дров на зиму...»

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

- «Був в такі тяжкі роботі: молотив жита, молотив пшеницю, пока усе це помолотив, повіяли зерно, поховали околоті під хату» [94, лист від 01.09.1978];
- «Прийхав мій Степан всего на два дні і поміг ті остані дрова порізати і поколотити» [94, лист від 28.12.1978].

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

НАЙМЕНУВАННЯ ТВОРІВ ЯК ІЛЮЗІЯ ЇХ АВТЕНТИЧНОСТІ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ДАТУВАННЯ ТВОРІВ ЯК МАШКАРА «ТВОРЧОГО ДОВГОЛІТТЯ»

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

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



1



2

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

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

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

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

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

Дуже показовими є й такі досить малопомітні факти:

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



3

←

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

- 1 – в статті Олексія Дмитренка 1972 року: «Подружжя». Теракота. 1972 [44, с.181];
- 2 – у буклеті виставки 1973 року: «Сусіди гуляють». Полива. 1969 [64];
- 3 – у альбомі Лесі Данченко 1982 року: «Сусіди гуляють». Полива. Кінець 1960-х років [118, с.50]

←

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

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

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

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

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

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

МАТЕРІАЛИ Й ТЕХНОЛОГІЯ ГОНЧАРСТВА ЯК ДЖЕРЕЛА ВІДНОВЛЕННЯ ПРАВДИ

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

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

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

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

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

Мал.3.

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



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

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

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

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

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

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

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

СТИЛІСТИКА ТВОРІВ

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



1

Мал.4.

1. Петро Ганжа. Тареля «Козак-Мамай». Буди, Харківщина.
Кінець 1960-х років [124]

2-3. Скульптура Петра Ганжі, що приписується Олександрові Ганжі (2) та її фрагмент (3): Бандурист. Глина, гончарний круг, ліплення, полива, 65x25,5x23,3 см. Опішне. 1974-1975. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Центр досліджень українського гончарства, інв. №КН-1148/К-1110

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

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



2

3



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

1



Мал.5.

1. Петро Ганжа. Антропоморфна посудина «Чоловік».

Глина, гончарний круг, ліплення, ритування, полива, 33х12 см.

Опішне. Кінець 1960-х – початок 1970-х років.

Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному,

Центр досліджень українського гончарства, інв. №КН-7009/К-6577.

Публікується вперше.

2. Скульптура Петра Ганжі, що приписується Олександру Ганжі:

Винороб. 1971–1972 [44, с.212]

2





1



2

3



Мал.6.

1. Петро Ганжа. Тареля. Глина, гончарний круг, ангоби, мальовка, 9x35,8 см.
Опішне. 1969. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Центр досліджень українського гончарства, інв. №КН-6996/К-6558.

2. Петро Ганжа. Антропоморфна посудина «Козак з льюлюю». Глина, гончарний круг, ліплення, ангоби, мальовка, полива, 43,8x26,6 см.
Опішне. 1969. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Центр досліджень українського гончарства, інв. №КН-6997/К-6559.

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

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

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

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

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

– виплескана амбіційність і претензійність Петра Ганжі. До певної міри ним було запозичено характерну прикмету антропоморфних посудин Василя Шостопаляця (1816-1879), що зберігаються в Музеї етнографії та художнього промислу у Львові: на лицьовій поверхні «олюднених» посудин сокальський гончар часто робив ритовані написи з розповідями, побажаннями, але тільки не з означенням імені та прізвища майстра.

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

Мал.7.

Скульптура Петра Ганжі, що приписується Олександру Ганжі.

Опішне. 1972-1973. Фото Юрія Лашука. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Фонд Юрія Лашука. – Р-12. – К-13. Публікується вперше



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

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

ПРЕДТЕЧІ

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

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

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

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

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

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

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

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

Мал.8.

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

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

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

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

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

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



1

2



КОМПІЛЯТИВНА БІОГРАФІЯ ЯК СПОСІБ ОТОТОЖНЕННЯ З КОРИФЕЯМИ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ДОРОБОК ГАНЖІ ЯК РЕФЛЕКСІЯ ТВОРЧИХ ПОШУКІВ ХУДОЖНИКІВ-КЕРАМІСТІВ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

МИСТЕЦТВОЗНАВЧА ФАЛЬШ ЯК МЕТОД ОКРЕСЛЕННЯ САМОБУТНОСТІ ГОНЧАРЯ

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

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

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

За мистецтвознавцями вправлялися у вигадливості журналісти, письменники:

- **М. Чорний:** «...*Він не став виготовляти звичайний господарський посуд, а почав прикрашати стінки глеків своєрідними барельєфами*» [152];
 - **Олесь Доріченко:** «*ще й козака з люлькою на покришку посадить, не намилишся!*» [50, с.21].
- Леся Данченко** запевняла також, немовби «*Ганжа в своїх скульптурах воспроизводит портреты своих соседей и знакомых, причем мастер отлично передает психологическую характеристику портретируемого... И просто диву даешься, как он не повторяется, ведь в его галерее человеческих типов нет и двух одинаковых*» [35, с.43]. Суголосо з нею **Василь Гудак** писав про те, як «*гострі життєві спостереження втілюються в яскраві, дещо шаржовані людські образи*» [26, с.422], а **Ніна Велигоцька** – про те, що «*скульптури-посудини, виконані Ганжею, напрочуд характерні, виразні і художньо переконливі, жести рук, рухи, пози в його фігурних посудинах індивідуалізовані*» [145, с.12]. Мистецтвознавець **Тетяна Кара-Васильєва** повторювала: «*Так були створені «Сусід Гаврило», «Бандурист», «Музиканти», у яких гончар відтворив портретну схожість, дав точну психологічну характеристику образів*» [61, с.136-137]. **Микола Шудря** запевняв, немовби Олександр Ганжа створював «*портрети*» [155], хоча власне портретів той ніколи не робив. На мою думку, й ніякого психологізму та індивідуалізації образних типів («*портретної схожості*») у творчості Ганжі також не спостерігається. Вони всі надивовижу подібні один до одного, а розрізняються лише за назвами, які дано роботам навіть не Олександром Ганжею, а його сином.

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

Спотворення реальних фактів стало особливою прикметою всіх публікацій Лесі Данченко про Олександра Ганжу.

Задля наочності зверну увагу тільки на фрагмент одного речення, в якому знаходжу принаймні чотири фальсифіката – по одному в кожній відокремленій частині: «...*Лорівнюючи роботи майстра останніх років, особливо серію великих скульптур, яку він виконав 1970 року під час перебування в Опішні і які демонструвалися на персональній виставці у Харкові 1972 року...*» [118, с.14]. Насправді ж:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ПОБУТОВА МІФОТВОРЧІСТЬ ЯК РУДИМЕНТ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ФАЛЬШІ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ШАМАН АБО «ВЕЛИКИЙ ОРИГІНАЛ І ВИТІВНИК»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

УРОКИ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

FINITA LA COMMEDIA!

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

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

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

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

103. Мусієнко П.Н. Іван Гончар. – К.: Видавництво Академії архітектури Української РСР, 1952. – 28 с.
104. Мусієнко П.Н. Школа народних майстрів у Києві // Народна творчість та етнографія. – 1982. – №3. – С.81-83.
105. Найден Олександр. Деякі закономірності виникнення та тенденції розвитку народних художніх промислів // Народна творчість та етнографія. – 1991. – №4. – С.49-59.
106. Найден Олександр. Творчість українських народних майстрів як феномен мистецтва ХХ сторіччя. Традиції образності: від Якова Бауцу до Марії Приймаченко // Образотворче мистецтво. – 2005. – №3. – С.76-79.
107. Найден Олександр. Українська народна іграшка. Семантика пластичних форм // Народне мистецтво. – 2004. – №3-4. – С.10-11.
108. Найден О.С. Українська народна іграшка: Історія. Семантика. Образна своєрідність. Функціональні особливості. – К.: АртЕк, 1999. – 256 с.
109. Народные художественные промыслы СССР. По материалам Всесоюзной выставки, состоявшейся в Москве в 1979 году: Альбом. – М.: Советский художник, 1983. – 368 с.
110. Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры. Его взаимодействие с другими видами искусства. Формы современного развития // Стенограмма Всесоюзной конференции по проблемам развития современного народного искусства в свете постановления ЦК КПСС «О народных художественных промыслах». – М.: Советский художник, 1977. – С.35-54.
111. Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры: Теория и практика. – М.: Изобразительное искусство, 1983. – 344 с.
112. Некрасова М.А. О понятии народного искусства и задачах его спасения в условиях массовой коммерциализации // Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології. Примітиви, фольклор, аматорство, наїв, кітч...: Тези і резюме доповідей 2-х Гончарівських читань (Київ, 27-29 січня 1995 року). – К.: Музей Івана Гончара, 1995. – С.61.
113. Некрасова М. Веселые кушанья // Советская культура. – 1974. – №31. – 16 апреля. – С.8.
114. Нестеренко Петро. Чайок запорозьких вже не зупинить // Народне мистецтво. – 2003. – №3-4. – С.49-51.
115. Новосьолова-Хмельницька А. Усміхається... глина // Соціалістична Харківщина. – Харків, 1973. – №159. – 12 серпня. – С.4.
116. Н.С. Декоративно-прикладное искусство Армении // Советское декоративное искусство. 73/74. – М.: Советский художник, 1975. – С.231-232.
117. Овчаренко Людмила. Володимир Гагенмейстер // Український керамологічний журнал. – 2003. – №2-4. – С.13-15.
118. Олександр Ганжа: Альбом/Автор вступної статті та упорядник О.С.Данченко. – К.: Мистецтво, 1982. – 103 с.
119. Олександр Ганжа (1905-1982). До сторіччя від дня народження славетного українського гончаря: Альбом/Автор-упорядник Є.Шевченко, вступна стаття В.Титаренка. – К.: Народні джерела, 2005. – 28 с.
120. Онищенко Володимир. Долго и медленно шел он к славе // Керамика: стиль и мода. – 2005. – №3. – С.106-107.
121. Онищенко Володимир. Гордість України // Шлях перемоги. – 2005. – Ч.28. – 13 липня. – С.12.
122. Онищенко Володимир. Симпозіум «Буша-2005» // Шлях перемоги. – 2005. – Ч.34. – 24 серпня. – С.13.
123. Перепеляк І. Казка гончарного круга // Ленінська зміна. – Харків, 1974. – №3. – 5 січня. – С.3.
124. Петро Ганжа // Декоративное искусство СРСР. – 1970. – №5. – С.31.
125. Петрякова Фаїна. Подъем наступит! // Регрес і регенерація в народному мистецтві. Меценатство в Україні. Музей Івана Гончара в 1995 році: Програма-запрошення, тези і резюме доповідей Третіх Гончарівських читань, Київ, 26-28 січня 1996 року. – К.: Музей Івана Гончара, 1996. – С.32.
126. Петрякова Фаїна. Если...ОСОЗНАТЬ ПРИЧИНЫ РЕГРЕССА! // Регрес і регенерація в народному мистецтві: Колективне дослідження за матеріалами Третіх Гончарівських читань. – К.: Музей Івана Гончара, Родовід, 1998. – С.72-76.
127. Петрякова Фаїна. Наука як важливий чинник відродження визначних центрів народної художньої культури // Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2002 / За редакцією доктора історичних наук Олеся Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2002. – Кн.2. – С.74-78.
128. Пошивайло Ігор. Феноменологія гончарства: Семіотико-етнологічні аспекти. – Опішне: Українське Народознавство, 2000. – 432 с.
129. Пошивайло Олень. Антологія альтернативної поезії зміни епох: друга половина 80-х–початок 90-х років [Огляд книги] // Український керамологічний журнал. – 2002. – №4. – С.145-146.
130. Пошивайло Олень. Етнографія українського гончарства: Лівобережна Україна. – К.: Молодь, 1993. – 480 с.
131. Пошивайло Олень. Завтра завжди пізно // Українська культура. – 1991. – №12. – С.4-5.
132. Пошивайло Олень. Зберегти надбання українського гончарства // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. Науковий збірник за минулі літа. – Київ–Опішне: Молодь–Українське Народознавство, 1993. – Кн.1. – С.82-93.
133. Пошивайло Олень. Плекаймо древо духовності // Образотворче мистецтво. – 1990. – №1. – С.12-13.
134. Пругло Світлана. Мої роботи не умруть, а підуть у світ // Полтавська думка. – Полтава, 2005. – №29. – 15 липня. – С.7.
135. Пругло Світлана. У руках майстра глина оживає... // Зоря Полтавщини. – 2005. – №109. – 20 липня. – С.4.
136. Прусевич А. Гончарный промысел в Подольской губернии // Кустарные промыслы Подольской губернии. – К.: издание Подольской губернской Земской Управы, 1916. – С.9-118.
137. Рекомендації щодо дальшого розвитку гончарного художнього промислу України, ухвалені учасниками Першої республіканської науково-практичної конференції «Гончарство України: минуле й сьогодні» // Пам'ятки України. – 1989. – №3. – С.34-35.
138. Республіканська художня виставка, присвячена XXIV з'їзду КПРС та XXIV з'їзду КП України: Каталог. – К.: Реклама, 1972. – 132 с.

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

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

© Олесь Пошивайло, головний редактор



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

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

[Received December 25, 2005]

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

ТРИПІЛЬСЬКА КУЛЬТУРА ЯК МИСТЕЦЬКИЙ ФЕНОМЕН ДОБИ ЕНЕОЛІТУ

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

Трипілля – одна з найдавніших землеробських цивілізацій Європи (V–III тис. до н.е.), що залишила пам'ятки матеріальної культури на територіях сучасних України, Молдови та Румунії. Найбільш масовими з-поміж них є знахідки кераміки, яка постає одним із найбільш яскравих явищ світового мистецтва. Глиняні моделі жител, антропоморфні та зооморфні статуетки, ужиткові та ритуальні посудини вражають своїми формами й складними символічними орнаментами. Трипільські гончарі витворили багату декоративно-орнаментальну систему поліхромного мальованого посуду, основні принципи якої вплинули на гончарство пізніших часів: Давньої Греції, Північного Китаю та інших цивілізацій. Деякі варіанти праісторичних трипільських мотивів дожили до сучасності. Нині їх можна бачити на народних вишивках, килимах, писанках і кераміці

[Одержано 2 вересня 2003]

Ключові слова: Трипілля, гончарство, гончар, кераміка, статуетка, посуд, форма, орнамент, мотив

Епоха міді, або енеоліт (V–III тис. до н.е.), як етап історії людства характеризується, передовсім, інтенсивним розвитком землеробства та скотарства. Потужне гончарство також є однією з найважливіших ознак енеолітичної епохи.

На цей час у Євразії сформувався ареал культур з мальованою керамікою. Він охоплював територію від Китаю до Східного Середземномор'я, у тому числі Середню Азію, Близький Схід, Малу Азію, Балкано-Дунайський регіон з прилеглим до нього Північним Причорномор'ям¹.

Визначним художнім явищем північнопричорноморського енеоліту стала кераміка культури Трипілля–

Кукутені, або трипільської культури в межах України (V–III тис. до н.е.). Свою назву вона отримала від села Трипілля, що на Дніпрі, де вперше було виявлено невідомі раніше старожитності.

Уже в V тис. до н.е. трипільці мешкали в Середньому Подністров'ї та на Південному Бузі, згодом трипільські племена розселилися на території Верхнього Подністров'я, Волині, Середнього Дніпра і частково на

Мал.1.

Фрагмент посудини із зображенням змія з рогатою головою.

Глина, ліплення, мінеральні фарби, писання, теракота.

Трипільська культура. IV–III тисячоліття до н.е. Археологічний музей Інституту археології НАН України

Лівобережжі. Чимало трипільських пам'яток виявлено в Західній Молдові між Середнім Серетом та верхів'ям Бистриці, а також у Східній Румунії. Сучасній науці відомо близько 2000 поселень трипільців, які знаходяться поблизу рік та водоймищ².

Єдиної точки зору на датування трипільських пам'яток не існує. Сергій Бібіков, Володимир Збеневич, Тамара Мовша відносили ранній етап Трипілля (А) до 4000-3600, середній (В) до 3600-3050, пізній (С) – до 3050/3000–2400/2350 років до н.е.³

Походження трипільської культури частіше пов'язують із культурами неоліту Балкан та Дунаю: Боян, лінійно-стрічкової кераміки, Халаманджия, а появу трипільських пам'яток вважають своєрідним продовженням розвитку культури Кукутені з території Румунії. Проте останнім часом болгарські археологи дійшли висновку: культура Боян була, можливо, синхронною трипільській. Так само сумнівною виглядає теза про переростання культури лінійно-стрічкової кераміки в Трипілля.

На нашу думку, слухно говорити про два райони формування трипільсько-кукутенської зони: західний – кукутенський, витоки якого містилися, головним чином, у балкано-дунайських культурах, і східний – трипільський, який мав своє місцеве коріння, хоча й відчував на собі значний вплив дунайсько-балканських племен⁴.

Провідною, характерною рисою трипільської культури є наявність кераміки, що досягла особливо високого технологічного й художнього рівня: «Вона (кераміка) технічно досконала, зроблена з добре відмудленої глини, ретельно випалена і цілком заслуговує на ім'я праісторичної української теракоти»⁵.

Глиняний посуд, у значній кількості здобутий під час розкопок трипільських поселень, красномовно свідчить про велику майстерність тодішніх гончарів. До глини, що йшла на виготовлення посуду, залежно від призначення останнього, додавали різні домішки. Так, кухонний посуд робили з глини із домішками крупнозернистого піску, шамоту, що забезпечувало підвищену вогнестійкість і найменшу усадку його під час випалювання. Великі посудини ліпили стрічковим способом, без гончарного круга, менші виготовляли з єдиного шматка теж вільноруч. Перед випалюванням поверхню виробів загладжували, вкривали ангобом, а потім наносили орнамент⁶.

Випалювання здійснювали на відкритих вогнищах, у господарських печах та в спеціальних горнах. Найбільш ранні знахідки гончарних горнів на українських теренах належать до трипільської культури: у середньотрипільському поселенні Жванець Хмельницької області Тамара Мовша відкрила шість дво'ярусних горнів, випалювання в яких дозволяло отримувати високоякісний посуд⁷. Саме в умовах налагодженого горнового випалювання, які створили трипільські гончарі, на землях

України вперше з'явилася повноцінна кераміка (теракота). Її черепок, як правило, має коричнево-червоний колір по всій товщині і відзначається міцністю та дзвінкістю. Також у трипільський період в Україні з'явився розпис мінеральними фарбами (ангобами), що існує до наших днів.

Гончарний комплекс Трипілля, доволі багатий за асортиментом, було пристосовано до потреб розвинутого землеробсько-скотарського господарства. Відомо, що трипільці вирощували пшеницю, ячмінь, просо, бобові.

За типологічними ознаками посуду трипільської культури можна поділити на дві групи: кухонний та столовий. До першої групи належать посудини, в яких не тільки готували їжу, а й зберігали воду, харчові припаси тощо; до другої – вироби, що безпосередньо не слугували для приготування їжі. Невелику серію становлять мініатюрні посудинки, що, можливо, були іграшками⁸.

Основними видами кухонного посуду були численні й різноманітні горщики (плоскодонні, з високими плечиками та кулясті з вираженою шийкою); корчаги; зерновики для зберігання зерна; миски. З-поміж мисок можна виділити кілька варіантів: високі конічні, низькі напівсферичні з широким денцем, високі напівсферичні. Їх поверхня добре заглажена, іноді видно відбитки пальців гончаря.

Досить часто серед трипільських виробів зустрічаються макітроподібні посудини, багато декоровані ритуванням, мальовкою, пластикою. Тетяна Пассек вважала, що вони слугували для приготування їжі в печах, а глибокі напівсферичні чаші призначалися для замшування тіста⁹. Макітроподібні чаші трипільці використовували також у молочному господарстві¹⁰.

На відміну від кухонної кераміки, столовий посуд має значно більшу кількість форм і був дуже старанно оброблений. Його ліпили, в основному, з високоякісної ретельно підготовленої глини¹¹.

Найчисельнішу групу столового посуду становлять горщики. Це – широкогорлі посудини з пологими плечиками та невисокими вінцями, іноді оздоблені складним пластичним або мальованим декором¹².

З-поміж мисок виділяються конічні та високі напівсферичні, більшість із яких оздоблено з обох боків¹³ (мал.2).

Кубки – досить поширений вид посудин на трипільських поселеннях, у складі яких наявні два підтипи. До першого з них віднесено вироби з кулеподібною нижньою частиною та зрізаноконічною верхньою. Край вінця вертикальний або трохи відігнутий назовні¹⁴. Другий підтип має широкі округлі плечики, високу увігнутоциліндричну горловину та плавно відігнуті вінця. На кубках обох підтипів, часто на плечиках або під вінцями є одне чи два невеликі вушка з горизонтальним проколом (мал.2).

За формою до кубків подібні «амфори» – посудини з дещо сплющеним денцем, заокругленою нижньою частиною корпусу, високою зрізаноконічною горловиною та високими різко відігнутими, прямими або лійчастими вінцями. На вінцях є два невеликі вушки з горизонтальним проколом.

Наступний вид – біконічні посудини з широким денцем, зрізаноконічною (або округлою) нижньою частиною, низько розміщеними заокругленими плечиками, високою зрізаноконічною горловиною, різко виділеною шийкою та високими, круто відігнутими прямими та лійчастими вінцями (мал.3).

У гончарному комплексі Трипілля значну кількість знахідок становлять грушоподібні посудини. Вони мають широке денце, округлу або зрізаноконічну нижню частину корпусу, широкі плечики, вузьку горловину й циліндричні (інколи опуклі) вінця. Вушка з горизонтальними або вертикальними проколами містяться на плечиках. Посудини цього виду супроводжуються шоломоподібними покривками з високою заокругленою верхньою частиною корпусу та різко відігнутими краями (мал.4).

У трипільській кераміці досить широко представлені «кратери» – вироби зі сферичною нижньою частиною та трохи сплющеним денцем або вузьким денцем і зрізаноконічною верхньою частиною корпусу¹⁵. Їх плечики – заокруглені, широкі, часто високо розташовані. Посудини мають широку горловину та різко відігнуті вінця – розтруби, діаметр яких перевищує діаметр плечиків. На плечиках наявні невеликі вушка, що іноді мають ріжкоподібну форму (мал.4).

Незначний відсоток у гончарному комплексі



Мал.2.

Миска, кубки. Глина, ліплення, мінеральні фарби, писання, теракота. Трипільська культура. IV–III тис. до н.е. Археологічний музей Інституту археології НАН України

Трипілля припадає на біноклеподібні посудини, з-поміж яких вирізняються два підтипи. До першого з них можна віднести вироби з напівсферичними чашами та основами і циліндричною середньою частиною; вони мають перемички (мал.5). Посудинам другого підтипу властиві високі зрізаноконічні основи, конічні або напівсферичні чаші та перемички (мал.6). Дещо рідше зустрічаються моноклі та триноклі (мал.7). Різні дослідники вважають біноклеподібні посудини підставками для світильників і обрядових статуеток, ритуальним посудом для обрядів уливання, напування землі тощо¹⁶.

Величезний інтерес становить оздоблення трипільської кераміки, яка постає вищим досягненням мистецтва трипільців. Недаремно Ярослав Пастернак трипільську культуру називав «культурою мальованої кераміки»¹⁷.

Мал.3.

Біконічна посудина.

Глина, ліплення, мінеральні фарби, писання, теракота. Трипільська культура. IV–III тис. до н.е. Львівський історичний музей, інв.№21010



Мал.4.

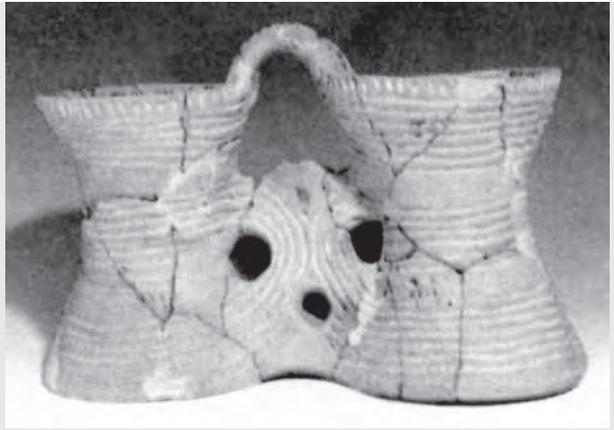
«Кратер», посудина з шоломоподібною покрившкою.

Глина, ліплення, ритування, теракота. Трипільська культура. IV–III тис. до н.е. Археологічний музей Інституту археології НАН України





Мал.5.
Біноклеподібна посудина.
Глина, ліплення, теракота. Трипільська культура.
IV–III тис. до н.е. Археологічний музей Інституту
археології НАН України



Мал.6.
Біноклеподібна посудина. Глина, ліплення, риткування, теракота.
Трипільська культура. IV–III тис. до н.е. Археологічний музей Інституту
археології НАН України

На ранньому етапі посуд прикрашали прокресленим (ритованим), заглибленим орнаментом. Заглибини іноді заповнювали білою або червоною пастами, проміжки фарбували охрою. На початку середнього етапу трипільці вже володіли технікою виготовлення мальованого посуду¹⁸.

У мальованій кераміці виділяються посудини з поліхромним і монохромним орнаментами. Спершу використовували три фарби – білу, червону і чорну. Чорна (іноді темно-коричнева) і червона – це «пражена» на вогні залізна охра, а біла – це каолін, який добували з місцевих глинистих шарів (Трипілья, Кадіївці, Кудринці тощо). Ці три найбільш поширені кольори енеолітичного мистецтва України несли в собі магічну інформацію, передавали відповідну енергію, були засобом організації простору¹⁹.

Будь-який колір викликає в людини відчуття руху. Червоний – це активний рух, він передає сутність вогню й ритму. Недаремно всю ритуальну трипільську кераміку виліплено з червоної глини, яка слугувала тлом для орнаментальних композицій і надавала виразну динаміку всім сюжетам трипільської мальовки. Сполука червоного з білим та чорним підкреслювала й посилювала цю динамічність. На наших землях у часи енеоліту червоний, чорний та білий кольори були присутні скрізь: на кераміці, в оздобленні осель та пластичних образів. Українська вишивка червоним та чорним по білому, можливо, зберегла в собі відгомін традицій трипільського часу.

Монохромна мальовка була поширена наприкінці середнього періоду Трипілья, і виконували її лише чорною фарбою (Васильків, Попудня, Томашівка).

На пізньому етапі Трипілья частіше застосовували

відновлювальний режим випалювання, і колір посуду здебільшого був чорно-сірим, а не світлим (природного кольору випаленої глини), з лискуванням або проліскованим орнаментом²⁰. Лискування в трипільській кераміці займає важливе місце в процесі декорування виробів. Особливо ефектне воно на поліхромному мальованому посуді зі складними візерунками. Лискування поєднувалося також із ритованим орнаментом і канелюрами. Лискувався посуд закритого типу й миски. Трипільські гончарі досягли в цій техніці високої досконалості, використовуючи її і як технологічний, і як декоративний прийом²¹.

Особливо довершеною також відзначається трипільський сітчастий орнамент, виконаний і в ритованій, і в мальованій техніках. Він або суцільно вкриває посудину зонами, або застосовується як заповнювальний візерунок у криволінійних формах – елементах композиції²².

У мальовці трипільської кераміки знайшло відображення світосприйняття давніх землеробів. Через це в них немає нічого випадкового, другорядного. На майстерно виконаному посуді, пластичі вміщено композиції, що складаються з десятків елементів, кожен з яких не завжди можна дешифрувати однозначно. Спроби розкрити зміст символічної мальовки було зроблено в наукових працях Костянтина Болсуновського, Сергія Бібікова, Євгена Кричевського, Володимира Збеневича, Бориса Рибаківа, Тамари Мовш та багатьох інших дослідників Трипілья. Не викликає сумнівів і те, що трипільський орнамент відтворював певну будову Всесвіту – семантика основних його мотивів має глибокі корені в космологічному світогляді європейських племен епохи міді²³.



Мал.7.
Тринокл. Глина, ліплення, теракота.
Трипільська культура. IV–III тис. до н.е.
Археологічний музей Інституту археології НАН України



Мал.8.
Зерновик. Глина, ліплення, мінеральні фарби, писання, теракота.
Трипільська культура. IV–III тис. до н.е. Археологічний музей Інституту
археології НАН України

Насамперед, це поняття чотирьох сторін світу, про що свідчить побудова композицій з чотирьох частин, символіка з використанням хрестоподібних знаків. Уявлення про безкінечний плин часу знаходить свій вияв у повторенні елементів композицій, орнаменту в цілому, що ніби обертається навколо символічного центру (денця).

Для прикладу згадаймо відому «біжучу спіраль» трипільців, яка нагадує латинську літеру «S» та спіральний меандр (безкінечник), що йшов довкола посудини²⁴. Дослідник Олесь Кандиба, що присвятив цьому найбільш поширеному в трипільців мотиву окрему працю²⁵, вважав, що спіральний меандр був символом безупинного руху, а можливо, й символом самого життя. Борис Рибаків у своїй роботі про космогонію та міфологію енеоліту, продовжуючи думку Костянтина Болсуновського, запропонував трактувати спіральний орнамент як зміїний²⁶. Взагалі ж, трипільські спіралі умовно можна розділити на дві групи: групу із сонячними символами і групу зі зміями. Основу зміїного спірального орнаменту складають, очевидно, не злі гадюки, а мирні вужі, яких вважали охоронцями дому і символом дощу²⁷. На ранньому етапі в трипільців були поширені зображення змії з рогатими головами (мал.1), розміщені в динамічних композиціях, які в плані утворюють свастику. Іноді налічується до 16 пар змії на одній посудині, але найбільш поширеним було зображення двох змії, що дотикаються головами (оберненими в різні сторони) й утворюють спіральний клубок (мал.8). Часто зустрічається зображення змії і на жіночих статуєтках – «богинях зі зміями».

Багато трипільських посудин (вірогідно, призначених для зберігання зерна) вкриті візерунком у кілька

ярусів. Наявність кількох орнаментальних зон на кераміці, розташованих одна над одною, на думку Бориса Рибаківа²⁸, відтворює погляди трипільців на поділ світу по вертикалі, який є типовим для багатьох народів. Кожен ярус оздоблений за своєю схемою. Мальовка трипільської посудини – це не просто сума окремих знаків, а складна цілісна продумана система. Поділ на яруси допомагав виділити основні частини цієї системи:

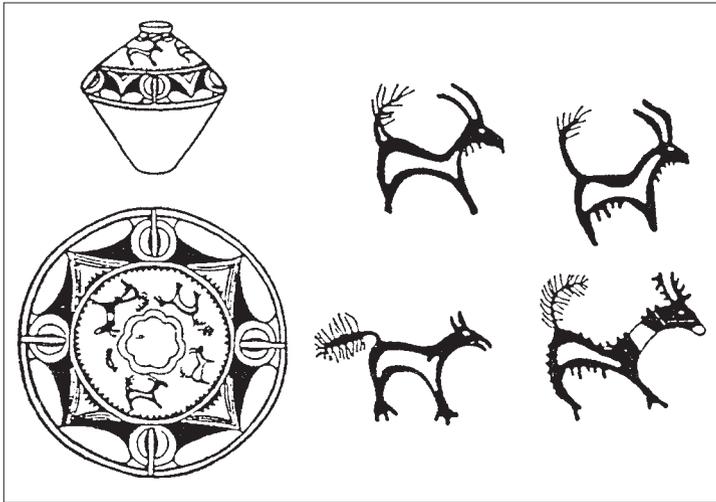
Верхній ярус. Хвиляста лінія або зигзаг, що оббігає шийку посудини (символ води, дощу) – верхнє небо.

Середній ярус. Солярні знаки: круг, круг з хрестом усередині, спіральні смуги, що пересікаються вертикальними рисками – повітряний простір із зірками, сонцем, місяцем.

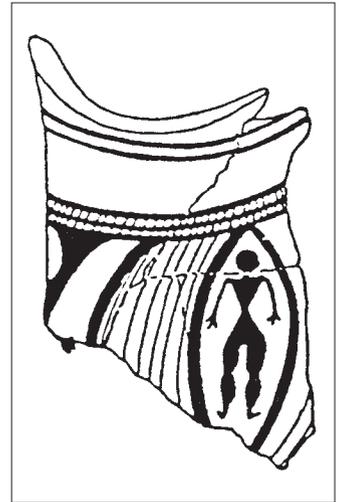
Нижній ярус. Круглі крапки – земля, ґрунт.

Творча наснага трипільських гончарів не обмежувалася лише геометричними візерунками. У мальовках кінця середнього–пізнього етапів Трипільля вперше на теренах України з'явилися рослинні мотиви. Це стилізоване зображення «сосонки» (ялинки) з піднятими або опущеними гілками, яке зустрічається і як заповнювальний візерунок, що вкриває більшу частину поверхні виробу, і як елемент, що поєднується з іншими візерунками. У трипільському декорі відомі справжні «пейзажі», у яких цей мотив виступає то як зображення колоса або взагалі злакової рослини, то як дерево, що виростає із заштрихованого овалу. Є він і в мальованому посуді, і в кераміці з ритованим декором²⁹.

Зустрічаються на трипільських посудинах і зображення тварин, частіше собак. Так, на одній із посудин зображено фігури чотирьох тварин – цапа, пса, кози і сарни (мал.9), окремі фігури псів та биків намальовані



Мал.9.
Зображення тварин на посудині трипільської культури
[З кн.: Історія українського мистецтва. – К.: Головна редакція Укр. рад. енциклопедії АН УРСР, 1966. – Т.1. – С.32]



Мал.10.
Зображення людини на посудині трипільської культури
з Ржищеві на Київщині [З кн.: Історія українського мистецтва. – К.: Головна редакція Укр. рад. енциклопедії АН УРСР, 1966. – Т.1. – С.32]

на кількох посудинах зі Шипинців (Чернівецька область), Кошилівців і Більча Золотого (Тернопільщина). Ці стилізовані малюнки вражають своєю довершеністю. Деякі з них є підковоподібно вигнуті, і це наштовхнуло Левка Чикаленка на думку, що вони є кінцевою фазою орнаментів, у яких абстрактна волюта набрала форму конкретної тварини (вівіфікаціонізм)³⁰.

Людські постаті лише зрідка з'являються на трипільській кераміці. Вікентій Хвойка виявив зображення трипалої людини на посудині під час розкопок у Ржищеві біля с.Трипілья. Трипалу фігуру зображено в обрамленні чіткого знаку букви «0» з гострим верхом і низом; вона оточена дощовими смугами. Зверху і знизу від неї – горизонтальні пояси з реалістичними зображеннями вужів (мал.10). Особливістю цього виробу є те, що його оздоблення не обмежене верхньою половиною корпуса, а вкриває всю посудину до донця.

Ще більшої узгодженості форм у зображенні людини та орнаменту досягнуто на глиняному посуді з с.Гребені, теж на Київщині. Тут людські постаті, розміщені серед завитків меандрово-спірального візерунку, передаються за допомогою тих самих меандрів та спіралей. Смілива стилізація малюнка творить такий декоративний ефект, що фігури здаються більше візерунками, аніж зображеннями живих істот. Обабіч цих постатей, показаних, очевидно, під час ритуального танцю, містяться снопи злаків, зображені тим же способом, що й фігури людей. Усе це свідчить про високі художні здібності трипільців, глибоке розуміння гармонії складових частин малюнка³¹.

Напевно, вищеописані типи орнаментів не були

випадковими і людські та тваринні постаті мали магічне значення.

Ще одним виявом трипільського мистецтва була пластика – скульптурні антропоморфні й зооморфні фігурки з глини. В основному переважали жіночі статуетки, зрідка трапляються чоловічі, є зображення тварин (частіше бика), чаші зі скульптурним піддоном у вигляді жіночих фігур, що підтримують чашу, та моделі жител. Пластичні елементи часто доповнюють глиняний посуд: на багатьох посудинах для зберігання зерна і води рельєфно зображали по два мотиви жіночих грудей (мал.11), тому не можна повністю розділяти пластику і малярку³².

З-поміж скульптурних творів на трипільських поселеннях найбільш цікавими є жіночі статуетки. Вони зображають фігуру людини, яка сидить (мал.12:б) або стоїть (мал.13). Перші з них зроблено реалістично і часто сидять на стільцях, тоді як переважна більшість стоячих – схематизовані. Частіше жіночі статуетки зустрічаються в житлах, ямах із попелом, а це доводить, що вони були необхідні в багатьох обрядах і виконували в них суттєву роль.

На ранньому етапі переважали фігурки із зображенням зрілих жінок у поставі «материнства» (зі складеними на животі руками). У глину для статуеток домішували борошно, на них робили відбитки зерен. На животі часто зображено ромб – символ родючості. Під час обрядів, які відтворив Сергій Бібіков, такі статуетки часто розбивали, а потім зберігали в житлах. Ймовірно, це мало забезпечити доброту родини³³.

Рідше трапляються знахідки статуєток чоловіків, часом із жезлами в руках, можливо, вождів чи старійшин. Чоловічі фігурки всі стоячі (мал.13:а).

Статуєтки різноманітні за розмірами – від великих до мініатюрних, розміром 2-3 см. Їх голівки у вигляді конічних відростків частіше позбавлені натуралістично переданих рис обличчя; короткими конічними відростками передано руки фігурок; ноги також мають конічне закінчення.

Переважна більшість статуєток передає жіночу фігуру з напівкулястими грудьми, об'ємними сідничними частинами та іноді ознаками статі у вигляді трикутника або ромба в нижній частині живота. Стилїзація й схематизація властиві всім цим статуєткам, однак деякі деталі (торс фігурки, груди, ступні ніг, оздоблення одягу, намисто) передано досить реалістично. Зрідка щипком виліплено деякі деталі обличчя.

Для всіх оздоблених статуєток характерним є заглиблений ритований візерунок, причому найбільш старанно прикрашено нижню частину фігурок. Досить поширені неорнаментовані статуєтки, на яких ритовані лінії підкреслюють стегна й розділені ноги³⁴.

Подібні фігурки характерні для цілої групи енеолітичних хліборобських культур на Подунав'ї. Їх викопували також на Криті та в Трої, однак у трипільців їх зустрічається більше.

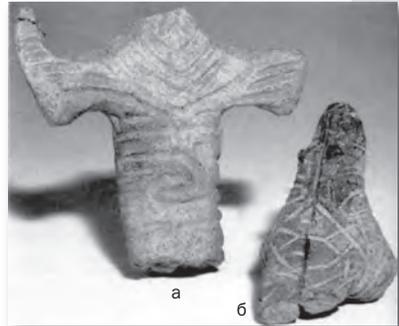
Заодно з антропоморфною пластикою на поселеннях знайдено чимало зооморфних статуєток – фігурки диких та домашніх тварин (мал.14). Особливо пошаною в трипільців користувався ведмідь – охоронець і володар води. З-поміж домашніх тварин частіше зустрічаються бики (символ сили), рідше коні, вівці, свині, собаки та птахи. Фігурки биків з Кошиловець часто покриті мальовкою, наприклад, ціла фігурка червона, голова і кінці рогів білі, а зі спини ідуть повздовжні лінії. Якщо людські статуєтки часто стилізовані й схематизовані, то фігурки тварин виконано більш наближено до натури.

Окреме місце в трипільській пластичі посідають антропоморфні й зооморфні посудини. Перші з них мають форму ноги людини; своєрідну групу виробів становлять також посудини з антропоморфними підставками, що модельовані у вигляді людської фігури або передають окремі її риси³⁵.

Значно рідше на трипільських поселеннях трапляються знахідки зооморфних посудин з тваринними голівками й лапами (мал.15:а). Один із таких виробів було виявлено в Луці Врублевецькій. Він зображує птаха на чотирьох ніжках. На грудях птаха виділено виступ – зобик, на плечиках виліплено невеличкі вушка, що, очевидно, передають дуже стилізовані крила. Подібні посудини відомі в багатьох пам'ятках землеробсько-скотарських культур, зокрема у Вінчі (Югославія), Доброму (Польща), Русе (Болгарія) тощо. Ймовірно, вони були пов'язані з культовими обрядами³⁶.



Мал.11.
Посудина з рельєфним зображенням жіночих грудей.
Глина, ліплення, риткування, теракота.
Трипільська культура. IV–III тис. до н.е.
Археологічний музей Інституту археології НАН України



Мал.12.
Жіночі статуєтки (а, б). Глина, ліплення, риткування, теракота.
Трипільська культура. IV–III тис. до н.е.
Археологічний музей Інституту археології НАН України

Мал.13.
Чоловіча статуєтка (а), жіноча статуєтка (б). Глина, ліплення, риткування, теракота.
Трипільська культура. IV–III тис. до н.е.
Археологічний музей Інституту археології НАН України



Мал.14.
Зооморфна пластика. Глина, ліплення, теракота.
Трипільська культура. IV–III тис. до н.е.
Археологічний музей Інституту археології НАН України



Мал.15.
Зооморфна посудина (а), кубок (б). Глина, ліплення, мінеральні фарби,
писання, теракота. Трипільська культура. IV–III тис. до н.е.
Археологічний музей Інституту археології НАН України

Мал.16.
Модель будівлі. Глина, ліплення, теракота.
Трипільська культура. IV–III тис. до н.е.
Археологічний музей Інституту археології НАН України



До культових виробів трипільців належать і глиняні моделі будівель, які реалістично зображають інтер'єр житла, храму. Серед них – унікальна модель двоповерхової споруди, знайдена у Розсохуватці (мал.16). На ній можна бачити вертикальні балки каркасної конструкції, оформлені двері, кругле вікно, ґанок на рівні другого поверху. Саме такі житла будували трипільці на Черкащині, що було підтверджено розкопками. Другий поверх був житловим, на першому розміщувалися господарські приміщення. Стіни та підлогу фарбували в червоний колір. Житлові кімнати опалювали за допомогою купольних печей або відкритих вогнищ, які розводили на спеціальних подіумах з товстого шару глини. Над опалювальними пристроями в стелі робили виріз, обмазаний глиною, щоб виходив дим. Уздовж стіни була довга лава, на якій розставляли посуд. Поруч робили з тієї ж глини ночви з вмонтованими у них каменями-зернотерками. Навпроти круглого вікна розташовувався вітвар у формі хреста чи кола, прикрашений спіральним орнаментом³⁷. Глиняні моделі трипільських жител самі по собі є цікавими зразками первісної пластики в об'ємно-просторовому вирішенні.

Виробами трипільських гончарів були також і глиняні кружала до веретен та важки до вертикальних ткацьких верстатів, що вказує на поширення ткацтва серед трипільців³⁸.

Дослідження трипільських глиняних форм та мальовки свідчать про те, що виготовленням кераміки займалися майстри-професіонали, общинні ремісники. Ремісничий характер виробництва дозволяв досягати дуже високого технологічного й художнього рівня продукції.

Наявність у трипільців гончарних горнів спричинила появу якісної теракоти. Форми трипільських глиняних виробів є досить багаточисельні порівняно з неолітичною керамікою інших частин Європи. Вимоги домашнього господарства давніх землеробів потребували окремого посуду для зберігання зерна, інакшого для тримання рідини, приготування їжі тощо. Тому вжиткові форми та асортимент кераміки Трипільля були різноманітними й розвиненими. Спільною рисою між трипільськими посудинами й керамікою інших землеробських культур (Боян, керешська, лінійно-стрічкової кераміки та інших) є плоскості, що вказує на наявність тісних зв'язків поміж ними.

Напевно, у трипільців також побутовували посуд з дерева, шкіри, соломи та інших нетривких матеріалів, що не збереглися до наших днів. На такий згодом наштовхує, зокрема, подібність силуетів трипіль-

ської кераміки і солом'яних виробів кінця XIX–початку XX століття. Проте однозначної відповіді на це питання сьогодні немає.

Своєрідною загадкою Трипілля є складний, насичений первісним символізмом орнамент. Велику роль у ньому відіграють лінійний малюнок, а також поліхромія мальовки. У трипільському посуді вперше на території України започатковано поєднання складного орнаменту із зародками сюжетних та пейзажних композицій, у яких символічні форми набувають певних рис зображальності³⁹.

У Центральній та Західній Європі енеолітичну кераміку прикрашали лише ритованим чи жолобковим орнаментом. Єдиний виняток становить, можливо, саме під впливом Трипілля, кераміка Чехії, яку іноді оздоблено спіралями й трикутниками⁴⁰.

Трипільські ж гончарі на той час створили багату декоративно-оздоблювальну систему поліхромного мальованого посуду, найголовніші принципи якої вплинули на пізнішу гончарну мальовку. Пишно мальовану трипільську кераміку вважали за предтечу грецьких мальованих ваз⁴¹: «Праісторичний Кріт, що вів перед у культурному житті Егейського світу, досягнув рівний ступінь мистецької спроможності пізніше, наприкінці ранньомінойської і на початку середньомінойської доби (коло 2000-1850 до Хр.)»⁴². Дослідники Е.В.Штерн⁴³, Г.Шмідт⁴⁴, А.Данилевич⁴⁵ вбачають у трипільській кераміці всі складові, які є в мікенській орнаментаті: спіраль, трикутники, зигзаги, шахівниці тощо. Однак у три-

пільців спіраль розкладається на поодинокі елементи, а мікенські облігові спіралі мають вигляд цілісного або самостійно розвиненого візерунка⁴⁶. Проте це не дає підстав заперечувати певної спорідненості між східноєвропейською та середньоєвропейською керамікою.

Водночас, трипільські вироби перегукуються і з мистецтвом Передньої Азії. Північнокитайська кераміка з провінції Канзу (доба Янь-Шао – 2200-1700 роки до н.е.), зокрема її грушоподібна форма і характерний мальований орнамент у вигляді подвійної спіралі, мають аналогії лише з трипільською культурою України⁴⁷. Це ж стосується спірального орнаменту пізнішого східноіндійського посуду з провінції Аннам⁴⁸ і спіралей навколо мальованих посудин китайського походження в Японії (стиль Йомон)⁴⁹. Суть і взаємозв'язки цих віддалених культур незрозумілі, тому вважають, що кераміка Азії і Європи є властиво явищем спільного мистецького чуття доби, зумовленого середовищем, і, можливо, расовими передумовами⁵⁰.

Різноманітність посуду, сміливість візерунків геометричного й фігурального орнаментів, унікальність скульптурної пластики зробили трипільську кераміку найвизначнішим мистецьким феноменом доби енеоліту, неперевершеним донині. Варіанти праісторичних трипільських мотивів ще й досі можна бачити на народних вишивках, килимах, писанках та кераміці – вони органічно ввійшли в побут пізніших поколінь і дожили до сучасності.

* ¹ Романець Т.А. Стародавні витоки мистецтва української народної кераміки. – К.: Просвіта, 1996. – С.17.

² Толочко П.П. Перші землероби України // Трипільський світ. – К., 1993. – С.3.

³ Чмихов М.О. Населення епох неоліту-бронзи // Археологія та стародавня історія України. – К., 1992 – С.118.

⁴ Там само. – С.120.

⁵ Пастернак Я. Археологія України: Первісна, давня та середня історія України за археологічними джерелами. – Торонто, 1961. – С.132.

⁶ Бібіков С.М. Ранній етап трипільської культури // Археологія Української РСР. – К.: Наукова думка, 1971. – Т.1. – С.156.

⁷ Мовша Т.Г. Гончарний центр трипольської культури на Дністрі // Советская археология. – 1971. – №3. – С.60.

⁸ Корвін-Піотровський О.Г., Гусев С.О. Багатошарове трипільське поселення Березова, ур.Берег // Археологія. – 2000. – №4. – С.35-40.

⁹ Пассек Т.С. Трипільська культура. – К., 1941. – С.62-67.

¹⁰ Романець Т.А. Стародавні витоки мистецтва української народної кераміки... – С.53.

¹¹ Конопля В., Круц В., Рижов С. Нове поселення заліщицької групи трипільської культури в південно-західному Поділлі // Трипільська культура: Тези доповідей і повідомлень міжнародної наукової конференції. – Львів, 1993. – С.21.

¹² Львівський історичний музей. – №21011.

¹³ Львівський історичний музей. – №21011.

¹⁴ Львівський історичний музей. – №17534.

¹⁵ Львівський історичний музей. – №20994.

* Бібліографію подано за авторським варіантом, у якому не дотримано правил укладання бібліографічних списків у наукових публікаціях [Головний редактор]

- ¹⁶ Пошивайло Ігор. Глиняні скрижалі Трипілля // Український керамологічний журнал. – 2002. – №4. – С.18.
- ¹⁷ Пастернак Я. Археологія України: Первісна, давня та середня історія України за археологічними джерелами... – С.133.
- ¹⁸ Відейко М.Ю. Трипільський Світ. – К., 1993. – С.9.
- ¹⁹ Там само. – С.11.
- ²⁰ Мотиль Р.Я. Українська димлена кераміка XIX–XX ст.: Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. – Львів, 2000. – С.20.
- ²¹ Романець Т.А. Стародавні витоки мистецтва української народної кераміки... – С.93.
- ²² Там само. – С.100.
- ²³ Відейко М.Ю. Трипільський Світ... – С.9.
- ²⁴ Львівський історичний музей. – №39996.
- ²⁵ Kandyba O. -S- Spiral in the Decoration of the Dniestro-Danubian Neolithic Pottery // American Journal of Archaeology. – 1936. – XL. – №2. – С.228-245.
- ²⁶ Рыбаков Б.А. Космогония и мифология земледельцев энеолита // Советская археология. – 1965. – №1. – С.35-36.
- ²⁷ Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. – М.: Наука, 1981. – С.172.
- ²⁸ Там само. – С.192.
- ²⁹ Романець Т.А. Стародавні витоки мистецтва української народної кераміки... – С.102.
- ³⁰ Чикаленко Л. Вівіфікаціонізм. – Прага: б/в., 1938. – С.7.
- ³¹ Телегін Д.Я. Мистецтво періоду неоліту та епохи міді-бронзи // Історія українського мистецтва. – К.: АН УРСР, 1966. – Т.1. – С.34.
- ³² Рыбаков Б.А. Язычество древних славян... – С.179.
- ³³ Відейко М.Ю. Трипільський Світ... – С.14.
- ³⁴ Бібіков С.М. Ранній етап трипільської культури... – С.160.
- ³⁵ Мовша Т.Г. Середній етап трипільської культури // Археологія Української РСР. – К.: Наукова думка, 1971. – Т.1. – С.158.
- ³⁶ Мовша Т.Г. К вопросу о развитии трипольской антропоморфной пластики // Краткие сообщения Института археологии УССР. – 1953. – Вып.2. – С.144.
- ³⁷ Відейко М.Ю. Трипільський Світ... – С.20.
- ³⁸ Пастернак Я. Археологія України: Первісна, давня та середня історія України за археологічними джерелами... – С.165.
- ³⁹ Романець Т.А. Стародавні витоки мистецтва української народної кераміки... – С.21.
- ⁴⁰ Пастернак Я. Археологія України: Первісна, давня та середня історія України за археологічними джерелами... – С.140.
- ⁴¹ Штерн Е.В. Записки Одесского Общества Истории и Древностей. – Одесса, 1928. – Вып. XXIII. – С.14.
- ⁴² Пастернак Я. Археологія України: Первісна, давня та середня історія України за археологічними джерелами... – С.165.
- ⁴³ Штерн Е.В. Доисторическая греческая культура на Юге России // Труды XIII Археологического съезда. – М., 1911. – Т.1. – С.80.
- ⁴⁴ Schmidt H. Vorlant. Bericht über die Ausgrabungen 1909/10 in Cucuteni bei Jassy // Zeitschrift für Ethnologie. – 1911. – S.582-601.
- ⁴⁵ Данилевич А. Археологічна минувшина Київщини. – К., 1922. – С.59.
- ⁴⁶ Кандиба О. Галицька мальована неолітична кераміка. – Прага, 1928. – С.91.
- ⁴⁷ Schmidt H. Prähistorisches aus Ostasien // Zeitschrift für Ethnologie. – Berlin, 1924. – B.56. – P.1; Frankfort G. Studies in the Early Pottery of the Near East. – London, 1927. – B.II; Menhin O. Die ethnische Stellung // W. Pr. ZS., 1928. – P.20.
- ⁴⁸ Menhin O. Weltgeschichte der Steinzeit // W. PzZ., 1921. – P.295.
- ⁴⁹ Groot G. The Prehistory of Japan. – New York, 1951. – P.10.
- ⁵⁰ Кандиба О. Галицька мальована неолітична кераміка... – С.90.



THE TRYPILLYA CULTURE AS THE ARTISTIC PHENOMENON OF THE COPPER AGE

Romana Motyl (Lviv)

Trypillya is one of the most ancient agricultural civilizations of the Europe (5000-2000 B.C.); it has left the monuments of material culture on the area of the modern culture on the area of the modern Ukraine, Moldavia and Roumania. The finds of ceramics are the masses of them; they appear as one of the most outstanding phenomena of world art. Clay models of dwellings, anthropomorphic and zoomorphic figurines, household and ritual vessels strike with their forms and complicated symbolic ornaments. The Trypillya potters had created the rich decorative and ornamental system of polychromate painted pottery, the main principles of which would have influenced the pottery craft of later times, in particular, Ancient Greece, the Northern China and other civilizations. Some variants of prehistoric Trypillya motifs have survived to the modernity. They can be seen on folk embroideries, carpets, Easter eggs and earthenware now [Received September 2, 2003]

Key words: Trypillya, pottery craft, pottery, ceramics, figurine, crockery, form, ornament, motif

ЗІБРАННЯ КАХЕЛЬ XIV–XVIII СТОЛІТЬ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ: ОГЛЯД КОЛЕКЦІЇ, ІСТОРІЯ ФОРМУВАННЯ

© **Олена Попельницька**, кандидат історичних наук
(Інститут історії України НАН України)

Про історію формування та загальну характеристику зібрання кахель XIV–XVIII століть у колекції Національного музею історії України. Зроблено спробу систематизації і створення типології середньовічних кахель. З'ясовано шляхи надходження виробів до музейного зібрання. Проаналізовано художні особливості декору різночасових зразків кахель з різних регіонів України в контексті загальноєвропейського кахлярства [Одержано 5 листопада 2002]

Ключові слова: Національний музей історії України, кахлі, піч, груба, художні особливості

Зібрання кахель XIV–XVIII століть Національного музею історії України (далі – НМІУ) нараховує понад 2,5 тис. одиниць і охоплює як досить широкий хронологічний діапазон (XIV–XX століття), так і значні географічні межі. Зокрема, представлено зразки ремісничої продукції таких історичних регіонів, як Київщина, Чернігівщина, Черкащина, Гуцульщина, Волинь, Поділля, Полтавщина. Окремі зразки кахель репрезентують мистецтво майстрів Польщі, Німеччини, Італії, Голландії, Росії.

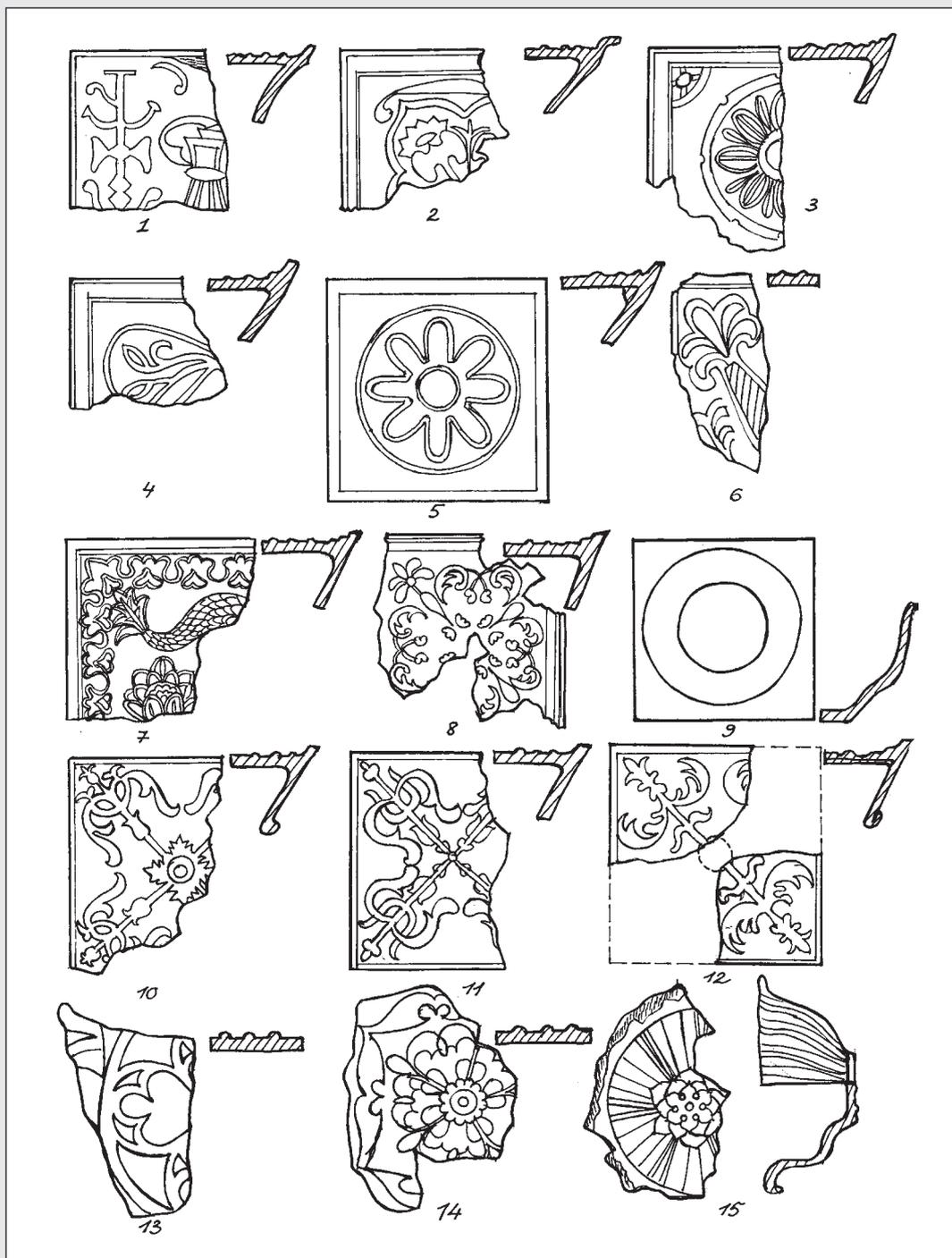
Формування музейної колекції кахель розпочалося з 1898 року, коли до музею надійшли кахлі XVI–XVIII століть, знайдені Данилом Щербаківським у Києві на Замковій горі (34 шт.)¹. Серед них – теракотові та полив'яні кахлі із зображенням людської постаті у «бароковому» вбранні та фрагментом напису латинськими (?) літерами (мал.4:10; фото 3), мотивом «кованого металу» (мал.1:11), постаті «геральдичного» лева (мал.3:5; фото 3), ренесансного «рогу достатку» (мал.1:6). Пізніше до них долучилася «портретна» кахля, випадково знайдена на Замковій горі 1938 року². На ній зображено погруддя вельможі у вбранні XVI століття: у капелюсі з пір'їною, одязі з високим коміром та нагрудним ланцюгом (мал.6). За сюжетом і манерою зображення кахля подібна до аналогічних знахідок кінця XVI століття із середньовічних замків Білорусі³.

Нині в зібранні НМІУ є кілька зразків кахлярського мистецтва київських майстрів XVI–XVII століть: зі стилізованою чоловічою постаттю (мал.1:1), з бароковими композиціями з чотирьох частин та «S»-подібними ґратами (мал.1:10–12; 3:7; фото 3), з постатями «геральдичних» лева та орла, з «рогом достатку» (мал.1:7–8; 3:5, 8; 4:5–7, 11, 12).

З-поміж кахель є й такі, що походять з інших історичних місць України: селища Суботова на Черкащині Вишневецького замку на Тернопільщині та фортеці Меджибіж на Хмельниччині.

Найбільш ранніми кахлями в музейному зібранні є «**мискові**» кахлі з квадратним та круглим отворами, виявлені в Ізяславському районі Хмельницької області та в місті Острог (мал.1:9, 15), «**горщикові**» кахлі із Замкової гори в Києві з квадрифольними отворами (знайдено під час археологічних досліджень 1932, 1938–1940 років) та «**коробчасті**» кахлі з міста Острог Рівненської області (мал.1:2–5). Останні виявлено експедицією Київського історичного музею 1957–1958 років.

Застосування «мискових» та «горщикових» кахель дозволяло споруджувати опалювальні пристрої не лише прямокутного, але й круглого перерізу та циліндричної форми. Поширення їх у країнах Західної та Східної Європи припало на XIV–XVI століття. При цьому кахлями викладалися лише фасадні стіни, а бічні лишалися гли-



Мал.1. Кахлі, декоровані в стилях готика та ренесанс (фрагменти).

Глина, формування, ліплення, теракота (1-4, 6-7, 9, 11-12, 14), полива (5, 8, 10, 13, 15); 12х10х8, 13х10,5х8; 6х8,5, 6х8,5; 15х9,5х3; 8х6х2; 7х8,5; 13х7; 21х18х4; 17х21х4,5; 18х18х12; 21х14,5х7,5; 20,5х20,5; 10,5х9,5х8, 10х13х8,5; 15х15; 14,5х12х1,5; 12х15,5 см. Київ (1,6-8, 10-12); Острого (2-5, 13-15), Хмельниччина, Ізяславський район (9). XVI–XVII століття. НМІУ, інв.№В-6/114, В-6/115; Вд-7/6, Вд-7/7; Вд-7/1; Вд-7/4; Вд-7/115; Кд-58; В-4624/1344; Вд-7/119; К-2492; В-4624/1345; В-6/1102; Кд-91/1, Кд-91/2; Вд-7/117; Вд-7/9; Вд-7/118.

Малюнок Олени Попельницької. Публікується вперше

нобитними (як у печах XII–XIII століть). «Горщиківі» кахлі формувалися на гончарному крузі: спочатку ручному (XIV–XV століття), а згодом – ножному (від XVI століття). У першому випадку кахлі виготовляли технікою стрічкового наліплювання – так виготовлено острозькі кахлі XIV–XV століть. У другому – витягувалися з одного шматка глини, свідченням чого є сліди зрізування готових виробів з круга ниткою на більш пізніх кахлях XVI–XVII століть із Замкової гори в Києві.

Прагнення надати печі, що займала чільне місце в інтер'єрі помешкання, більшої декоративності стало причиною поступової еволюції кахель від більш ранніх – «горщиківих», до «мискових». Спочатку отвір «горщиківих» кахель за формою все більше нагадував квадрат, чотирипелюсткову розету, трикутник чи коло. Потім їх тулуб став більш приземкуватим, а отвір – ширшим, як у кахлі з Ізяславського району Хмельницької області (мал.1:9). Так з'явився новий конструктивний тип середньовічної будівельної кераміки – «мискові» кахлі, денця яких декорувалися рельєфними розетами та покривалися монохромною поливою зеленого чи жовтого кольорів (мал.1:15). І «горщиківі», і «мискові» кахлі монтувалися в печі отвором назовні, що з'ясовано під час археологічних досліджень середньовічних печей у житлах Німеччини, Чехії, Польщі, Литви, України, Молдови, Білорусі. У XVI столітті, з удосконаленням і ускладненням конструкції печей, на зміну «мисковим» кахлям з'явилися кахлі зовсім іншої форми – **«коробчасті»**, що нагадують емність з денцем прямокутної чи квадратної форми та бічними стінками. Порожнини всередині слугували для утримання теплого повітря між цегляними стінками печі та кахельним «кожухом». Отже, «коробчасті» кахлі виконували не лише ужиткову, а й естетичну функцію. Існували й перехідні форми кахель, у яких «мисковий» тулуб завершувався чотирикутним отвором – розтрубом (мал.1:9), або тулуб мискової форми завершувався прямокутним отвором. «Мискові» кахлі до XVIII–XIX століть не були остаточно витіснені «коробчастими».

Технологія виготовлення «коробчастих» кахель складніша, ніж «горщиківих». Останні ліпилися технікою стрічкового наліплювання чи витягувалися з одного шматка глини. Декоровані лицьові пластини «коробчастих» кахель відтискували в дерев'яних чи глиняних формах та з'єднували з румпою призматичної (XVII–XVIII століття) чи циліндричної (XVI–XVII століття) форм. Край румпи оформлювався одинарним чи подвійним валиком-рантом з 1-2 горизонтальними ритованими лініями. У стінках румпи подекуди зроблено круглі наскрізні отвори для закріплення кахель дротом у конструкції печі. Висота румпи становить 7-10 см.

Поява «коробчастих» кахель призвела до зростання популярності кахляних груб (високих чотирикутних печей) та урізноманітнення декору кахель. Саме в

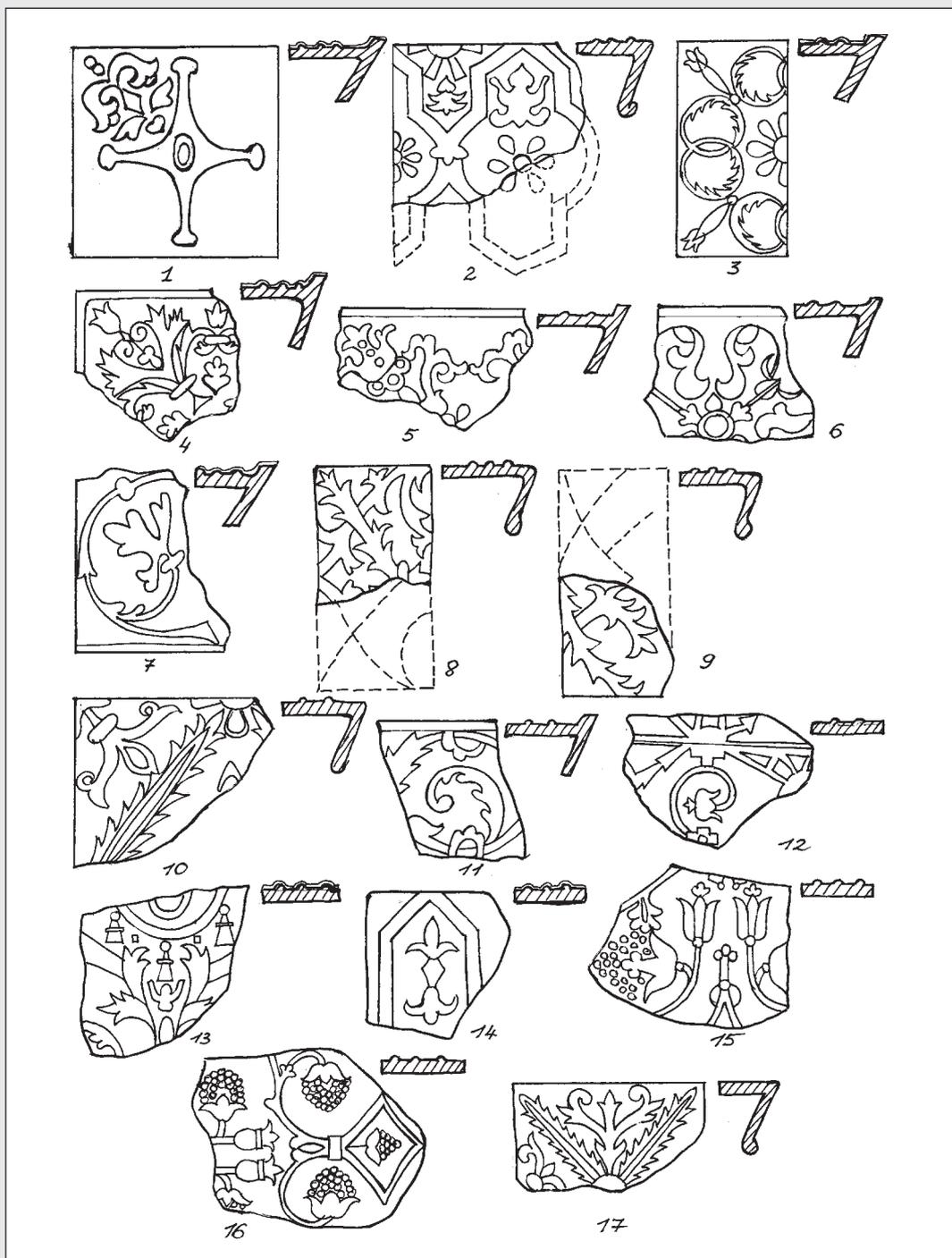
цей час майстри почали виготовляти кахельні комплекти – справжні витвори мистецтва, неперевершені за вишуканістю та складністю оздоблення. Усі кахлі таких комплектів було витримано в певному стилі, а їхні орнаментальні мотиви утворювали єдину композицію площини стіни. При цьому орнамент кожної з кахель лишався завершеним малюнком, оточеним високою рельєфною рамкою. Якщо ранні «коробчасті» кахлі першої половини XVI століття були теракотові (мал.1), то пізніше їх оздоблювали технікою «італійської майоліки»: малювали пензлем по рельєфу емальми білого, бірюзового,



Фото 1.
Рядова кахля з рельєфним зображенням св. Георгія.
Глина, формування, ліплення, теракота; 20x17 см.
Україна. Кінець XVII–початок XVIII століття. НМІУ, інв.№К-2493.
Фото Андрія Чекановського. Публікується вперше

жовтого та синього кольорів. Так декоровано кахлі другої половини XVI–першої половини XVII століття із зображенням постаті лева та мотивом барокових ґратів, які знайдено в Києві на Замковій горі та на Подолі (мал.2:1, 4, 7, 13, 14; 3:5; фото 3).

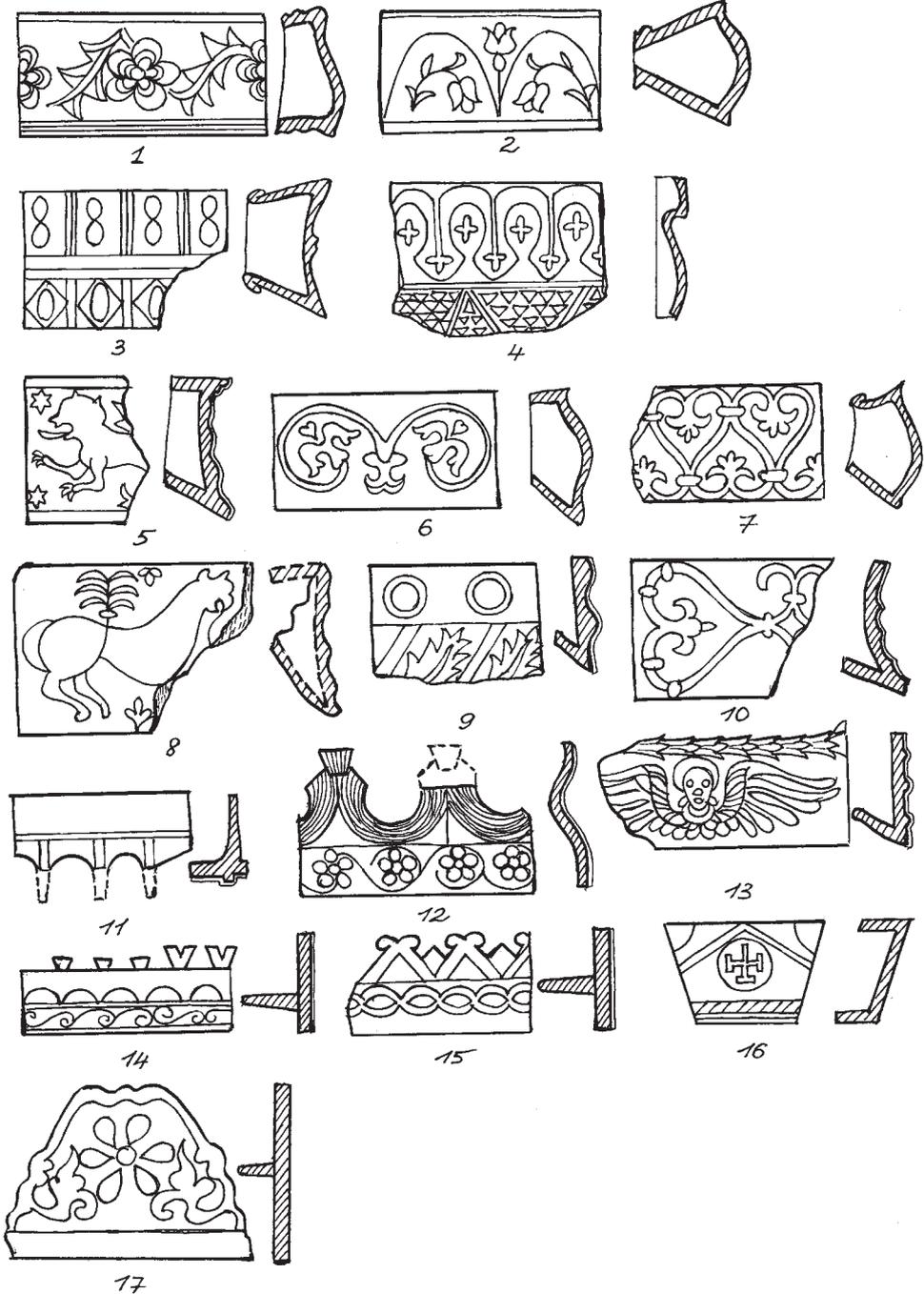
Опалювальні **груби** XVI–XVIII ст. стали складними архітектурними спорудами, що склалися з багатьох конструктивних елементів: високі, до стелі, кількаярусні, з багато орнаментованими «дзеркалами». Для площини стін виготовляли **«лицьові» («стінні» або «рядові»)** кахлі. Іноді бічні стіни печі викладали більш дешевими теракотовими рельєфними кахлями, у той час як для фасадної поверхні застосовували полив'яні кахлі з



Мал.2. Кахлі, декоровані в стилях ренесанс та бароко (фрагменти).

Глина, формування, ліплення, теракота (2,5-6, 8-12, 15-17), полива (3-4), емалі (1,7, 13-14); багато дрібних деталей (1,2); 16x11,5x3; 11x9,5, 10x12, 11x9; 16x11x6,5; 11x11; 9,5x8,5x10; 12x10; 12x10; 13x8,5; 11,5x7,5;14x8x3; 6,5x7; 8x7,5; 14x12; 10x8,5; 12x16 см. Київ (2-3, 8-9, 17);

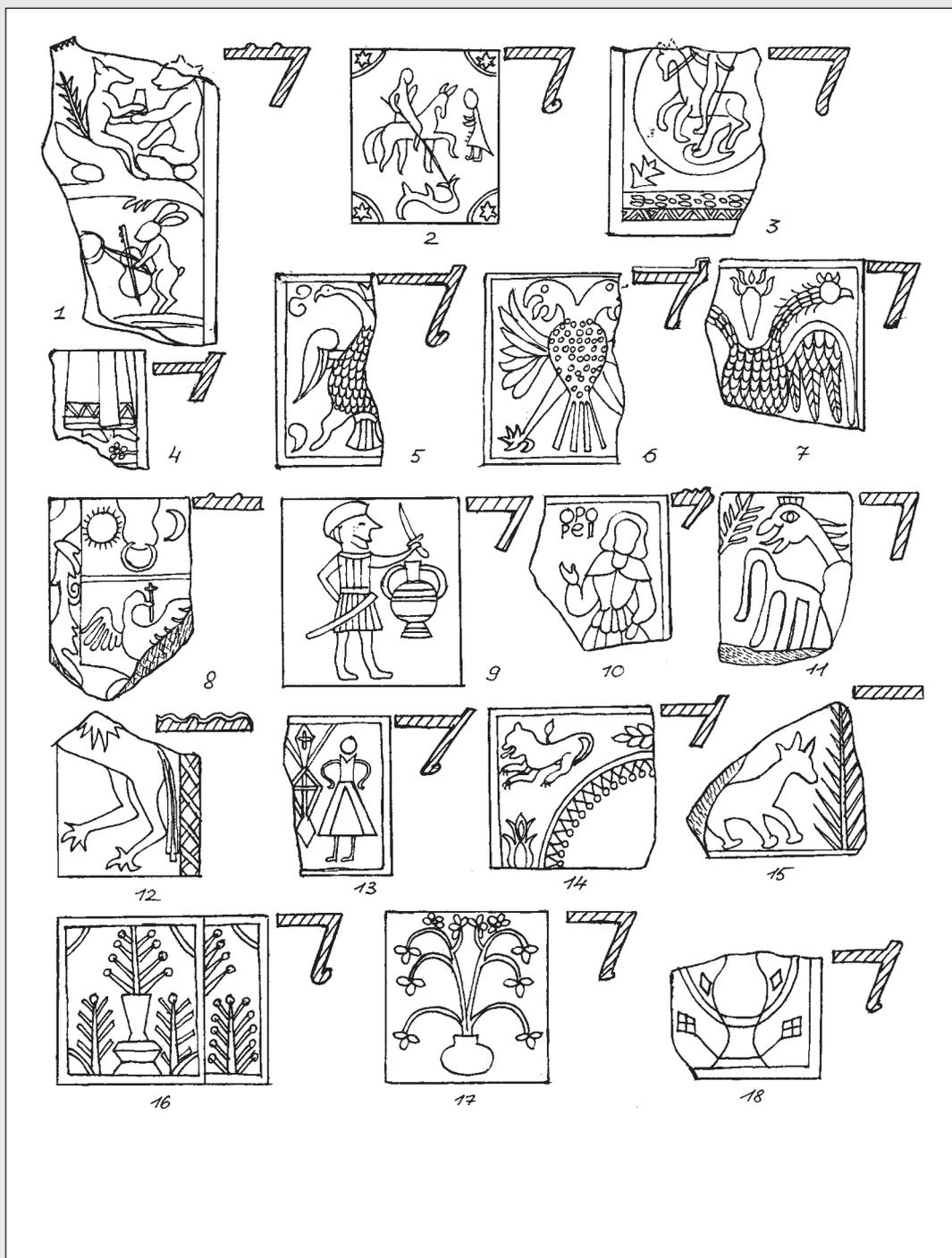
Острів (1, 7, 14); місце виявлення невідоме (4-6, 10-13, 15-16). XVII століття. НМІУ, інв.№ ВД-7/56, Вд-7/56, Вд-7/60, Вд-7/61, Вд-7/62, Вд-7/63; В-6/1289/1, В-6/1289/2; К-2398; Кд-27, Кд-274, Кд-349; Кд-70; Кд-68; Вд-7/54; В-6/1289/2; К-2398; Кд-27, Кд-274, Кд-349; Кд-70; Кд-68; Вд-7/54; В-6/2270; В-6/2291; Кд-81; Кд-79; Кд-78; Кд-61/2; Вд-9/89; Кд-128; Кд-129; К-1070. Малюнок Олени Попельницької. Публікується вперше



Мал.3. «Перемичкові» і «корункові» кахлі (фрагменти).

Глина, формування, ліплення, теракота (1-3, 6, 8, 10, 13, 16), димлення (4), полива (9-12, 14-15, 17), емалі (5, 7); 20x11; 17,7x12; 23x19, 15x17; 13x10,5; 16x11; 6x21; 16x14x8; 19,5x13; 9x9; 11x14, 10x8, 7x9; 12x6x6; 13x9,5; 18x9x8; 8x21; 15x7,5; 14x9; 18x12 см. Київ (5, 7-8, 13); Полтавщина (3); Чернігівщина (1); місце виявлення невідоме (2, 4, 6, 9-12, 14-17). XVI-XVIII століття. НМІУ, інв.: К-1343; К-1969; К-584, К-1050; Кд-57; К-1063; К-1968; К-2399; К-1058; Кд-31; Кд-32; Кд-90, Кд-134; Кд-35; Кд-36; В-6/2555; К-1078; Кд-186; Кд-272; К-1068.

Малюнок Олени Попельницької. Публікується вперше



Мал.4. Кахлі з сюжетними зображеннями (фрагменти).

Глина, формування, ліплення, теракота (1-5, 7-11, 13-18), полива (6, 12); 9x5, 14x7,5, 9,5x7,5; 20x17; 21x16; 11x8; 12x10,5x6, 12x9x8; 24x16; 12x13,5; 10x8,5; 6,5x5, 7,5x6, 9x6, 11,5x6, 11,5x7,5; 11x10; 16x12; 14x16; 21x12; 10,5x9,5; 8,5x7; 21,5x17,5x8,5; 26x20; 15,7x7 см.
 Київ (10-11), Полтавщина (6, 16); Чернігівщина (12); місце виявлення невідоме (1-5, 7-9, 13-15, 17-18). XVII-XVIII століття. НМІУ, інв.№ Кд-82, Кд-140, Кд-498; К-2493; К-1056; Кд-179; Кд-16/1, Кд-16/2; К-585; Кд-499; Кд-406; Кд-380, Кд-381, К-382, К-383, К-384; К-1080; Кд-500; К-1069; К-1055; Кд-111; Кд-110; К-1636; К-1341; К-1970. Малюнок Олени Попельницької. Публікується вперше



Фото 2.
Рядова кахля із зображенням герба Петра Могили (Фрагмент). Глина, формування, ліплення, теракота; 7х10 см. Київ (?). Перша половина XVII століття. НМІУ, інв.№Кд-406. Фото Андрія Чекановського. Публікується вперше

тим самим орнаментом. З другої половини XVII століття набули поширення кахлі з лицьовою пластиною без контурної рамки (мал.4:1-3, 11, 16, 17), хоча доти вони мали високі бортики: спочатку із загнутим назовні або рівним краєм (мал.1:1, 2, 4, 5), потім – з двоступеневою (мал.1:3, 7, 8, 12) та одноступеневою (мал.2:1, 4-7, 11) рамками. Далі малюнок кожної кахлі продовжувався на сусідніх пластинах. Такий вид декору печі називався «килимовим» або «рапортним». Він характеризується наявністю рослинних елементів (квіти, листя) у поєднанні з прямими та ламаними лініями або геометрич-

Фото 3.
Рядові та карнизна кахлі (фрагменти). Глина, формування, ліплення, полива (1,3), теракота (2); 16х14, 11х10, 15,5х22 см. Київ. Друга половина XVI–початок XVII століття. НМІУ, інв.№К-2399, К-1080, К-1063. Фото Андрія Чекановського. Публікується вперше



ним орнаментом (мал.2:2, 8-10, 17; 3:7, 10; 5:1-7, 10). У XVIII столітті у так званих «голландських грубах» більш ускладненої конструкції (порівняно з грубами XVI–XVII століть) (мал.5:1, 5-7) іноді в центрі фасадної стінки печі викладали окрему композицію у вигляді медальйону.

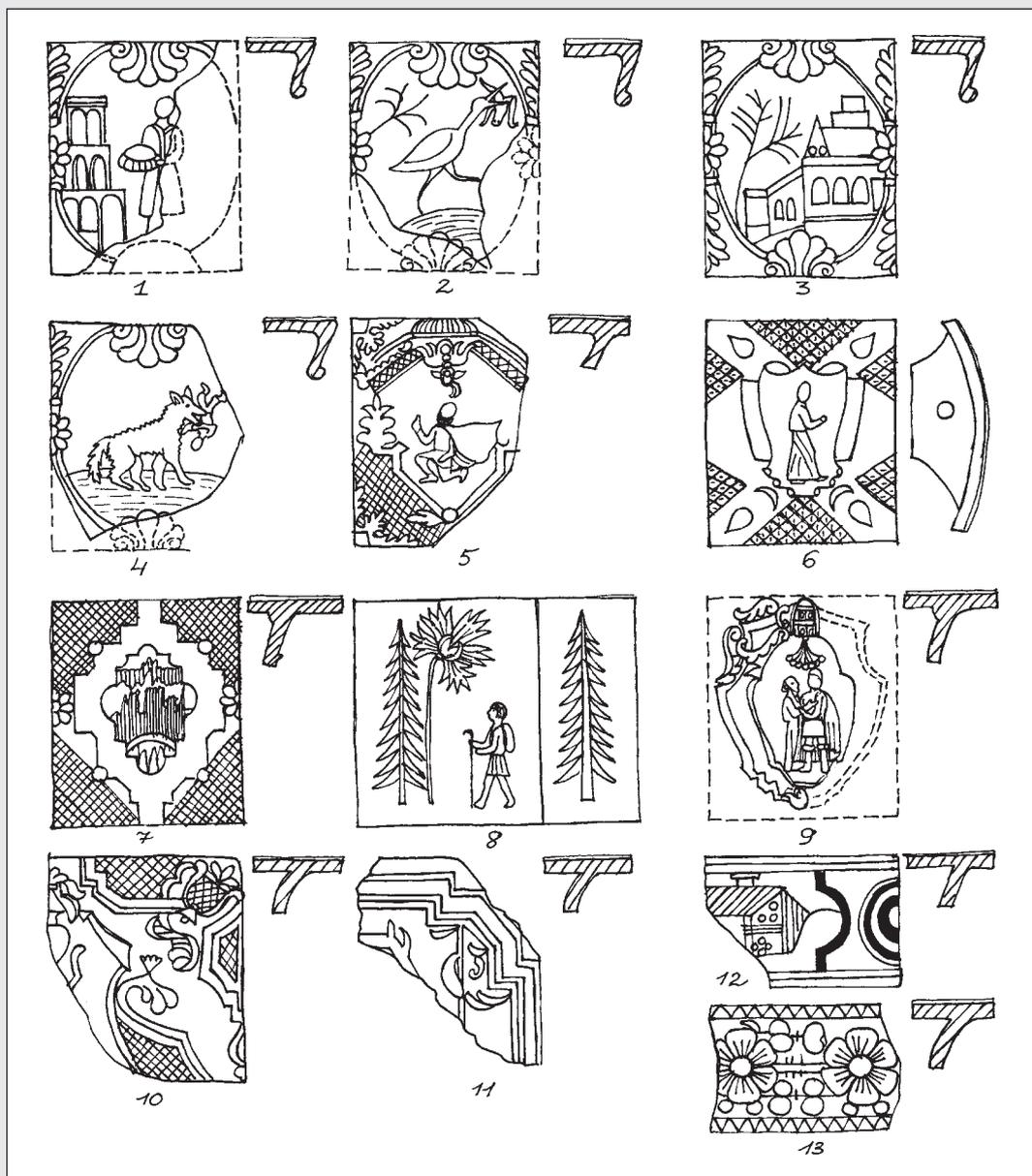
Під час мурування рогу печі застосовували «кутові» кахлі, що склалися з двох лицьових пластин (повної і половинчатої) з єдиною румпою, з'єднаних під прямим кутом. Довжина бічних сторін лицьових та кутових кахель становила 17,5-24 см.

По горизонталі піч членували на 2-3 яруси фризами з вузьких прямокутних «перемичкових» кахель (мал.5:12-13). З появою у XVIII столітті «голландських» печей з'явилися додаткові декоративні елементи – вертикальні **колонки-балясини**.

Верх та цоколь печі оздоблювали карнизами з опуклих, увігнутих чи поділених по горизонталі на кілька площин прямокутних кахель (мал.3:2, 3, 5-8, 16; 5:6). Угорі робився плавний перехід від карнизу до «**корункових**» пластин із зубчастими краями та внутрішнім виступом для монтування у конструкції печі (мал. 3:11, 12, 14, 15, 17).

На жаль, втрата під час Другої світової війни чималої кількості облікових документів стала причиною того, що місця знахідок багатьох цікавих зразків зараз вже невідомі. Так, невідомі шляхи надходження до музею фрагментів кахель з гербом митрополита Петра Могили (?) (мал.4:8; 7; фото 2), сценюю «свята тварин» та зображенням постаті воїна (мал. 4:1, 9 – авторські реконструкції), святого Георгія (мал.4:2; фото 1).

«**Коробчасті**» рельєфні кахлі XVI–XVIII століть з НМІУ за технікою виготовлення можна поділити на 4



Мал.5. Кахлі.

Глина, формування, ліплення, поліхромна мальовка (1-5, 7-8, 13), мальовка кобальтом (6, 9-12); 20x8,5x8, 16x12x7,5, 7,5x6,5; 15,5x11x7,5, 9,5x6x7,5, 9,5x6, 11x6, 6,5x4, 8x2,5x3, 8,2x2x2,5; 21,8x16; 22x17; 14,5x12x4, 10x5x2, 7,5x8,5x4, 7,5x8,5x4, 12x7x2; 20,5x8,5x14; 22x17; 21x16; 16,5x10, 11,5x5, 4,5x4, 2x4, 9x9; 11x8,5x5,5; 14x7; 5,5x5,5, 5,5x4; 5,5x4,5x4, 5,5x4,5x3, 6x6x4 см.
 Київ (6, 8, 11, 13); Козелець, Чернігівщина (1-4); Москва (?), Росія (5, 7, 9); місце виявлення невідоме (10, 12). XVIII століття.
 НМУ, інв.№ Кд-22/1, Кд-22/2, Кд-22/3; Кд-23/1, Кд-23/2, Кд-23/3, Кд-23/4, Кд-23/5, Кд-23/6, Кд-23/7; К-1953; К-1954; Кд-19/1, Кд-19/2, Кд-19/3, Кд-19/4; К-1967; К-1032; К-1019; Кд-15/1, Кд-15/2, Кд-15/3, Кд-15/4, Кд-15/5; Кд-20; Кд-62; Кд-40, Кд-42; Кд-39, Кд-41, Кд-43.

Малюнок Олени Попельницької. Публікується вперше

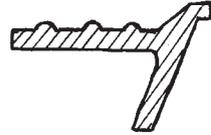
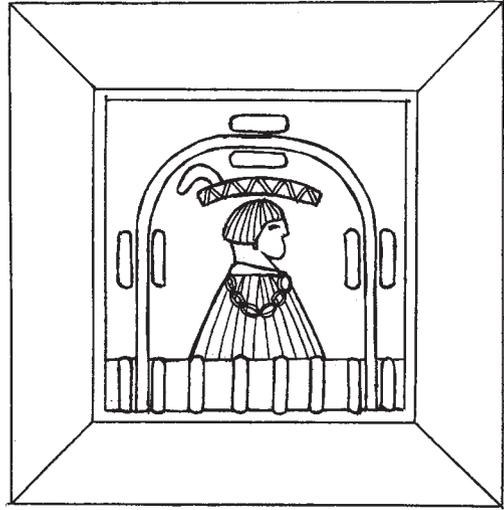
групи: теракотові, монохромні (покріті зеленою поливою різних відтінків), поліхромні рельєфні (мальовані різноколірними емалями) та поліхромні мальовані.

З XVI століття для покращення зовнішнього вигляду кахель широко використовували поливу зеленого (салатного, жовтого, брунатного) кольору, виготовлену на основі свинцю і забарвлену оксидом міді чи окислами інших металів. Іноді перед нанесенням шару поливи, поверхню кахлі вкривали білою глиною, розведеною у воді (ангобом). Хоча, як правило, поливу наносили на глиняну основу, без ангобованого фону внаслідок чого після випалювання вона ставала більш темною і «глухою». Від кінця XVI століття кахлі вкривали також емалями – цениною (з німецької – zinn).

У XVIII столітті на зміну рельєфним прийшли гладкі кахлі, мальовані кольоровими емалями на білому тлі. У першій половині століття кахлі оздоблювали емаллю синього кольору, з другої – кількома фарбами – блакитною, бірюзовою, зеленою, брунатною, бузковою, жовтою. У колекції НМІУ ці кахлі представлено двома групами: голландські та народні.

«Голландські» або «китайські» (з французької *chinoiserie*) кахлі з'явилися в Україні у перші десятиліття XVIII століття.⁴ Під час їх виготовлення малюнок, що наслідував мальовку китайської порцеляни) наносили синьою фарбою на основі кобальту на тло емалі білого кольору. Існували стійкі сюжети, як, скажімо, голландські будиночки та пейзажі, зображення яких трапляються на кількох «перемичкових» та лицьових кахлях із музейної колекції. Цей тип кахель за конструкцією і декоруванням відрізняється від кахель XVI–XVII століть. Лицьова пластина «голландських» кахель – прямокутна за формою і досить товста (до 1,5 см). Румпу приєднано на відстані 2-3 см від краю пластини. Вінця румпи оформлено акуратним широким «манжетом» з двома паралельними заглибленими лініями. Композицію малюнків цих кахель побудовано за стійкою схемою: центральне зображення (постать людини або група осіб, тварини, пейзаж, квітка у вазоні тощо) розташовано в картуші, обрамленому широкою декоративною рамкою з оздобленими кутами, елементами якої є квіти, бутони, «сіточки», ламані лінії (мал.5:10). Невдовзі заодно з привізними зразками з'явилися й місцеві наслідування. На «перемичкових» «голландських» кахлях бачимо традиційні зображення «голландських» будиночків (мал.5:12).

Здогадно, більшість зразків біло-синіх кахель зі збірки НМІУ виготовлено українськими майстрами як наслідування європейських і російських оригіналів. Однак без спеціального їх вивчення (склад формувальної маси, технологічні прийоми виготовлення, особливості побудови композиції зображень, майстерність художників тощо), покищо рано робити остаточні висновки. На жаль, після досліджень Євгенії Спаської 1920-х



Мал.6.

Кохля «портретна». Глина, формування, ліплення, теракота, 16x17,5x9 см. Київ, Замкова гора. Друга половина XVI–перша половина XVII століття. НМІУ, інв.№ К-1756. Малюнок Олени Попельницької. Публікується вперше

Мал.7.

Кохля із зображенням герба митрополита Петра Могили. Глина, формування, ліплення, теракота, 10x8,5 см. Перша половина XVII століття. НМІУ, інв.№ Кд-406. Малюнок Олени Попельницької. Публікується вперше

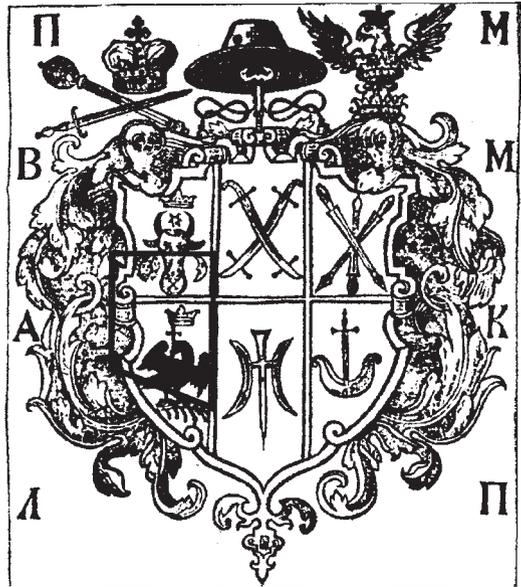




Фото 4.
Рядова кахля (фрагмент). Глина, формування, ліплення, мальовка, емалі, 23х18 см. Козелець (?), Чернігівщина. Перша половина XVIII століття. НМІУ, інв.№Кд-15/1-5. Фото Андрія Чекановського. Публікується вперше

Фото 5.
Рядова кахля. Глина, формування, ліплення, мальовка, емалі, 21х16 см. Чернігівщина (?). XVIII століття. НМІУ, інв.№К-1032. Фото Андрія Чекановського. Публікується вперше



років ніхто з українських науковців не звертав належної уваги на вивчення українських кахель XVIII століття.

Одна із синіх кахель з НМІУ (мал.5:9; фото 4) із зображенням двох чоловічих постатей у картуші [біблійний сюжет (?)] – дар музею від відомої української меценатки Варвари Ханенко. Кахля походить з будинку першої половини XVIII століття у селищі Покорщина під Козельцем, що належав Вірі Дараган, сестрі гетьмана Кирила Розумовського.

Ще одну синю кахлю (мал.5:6) виявив археолог Сергій Гамченко 1926 року в Києві, на вул.Володимирській, на місці, де у XVIII столітті знаходився будинок київського генерал-губернатора. На ній зображено чоловічу постать, що крокує, у довгому вбранні, вписану в картуш. Кути цієї опуклої (карнизної?) кахлі декоровано сітчастим мотивом, характерним для вітчизняних і зарубіжних «голландських» кахель першої половини XVIII століття.

Фрагмент синьої кахлі, можливо, київської роботи (як часто зазначали писемні джерела XVIII століття в описах інтер'єрів помешкань киян) надійшла до зібрання НМІУ у 1930-х роках з території колишнього Михайлівського монастиря (мал.5:11).

Фото 6.
Рядова кахля. Глина, формування, ліплення, мальовка, емалі; 22х18,5 см. Козелець, Чернігівщина. Перша половина XVIII століття. НМІУ, інв.№К-1954. Фото Андрія Чекановського. Публікується вперше



Наступним кроком у розвитку «голландського» кахлярства була поява поліхромних кахель. Від 1740-х років в Україні сформувався тип багатоколірних кахель із сюжетними мальовками, створеними за канонами народного мистецтва. До кахель місцевого виробництва, напевно, належить поліхромна кутова кахля XVIII століття з Пустинно-Микільського монастиря на Аскольдовій могилі (мал.5:8). На ній зображено чоловічу постать, що крокує у напрямку до величезної волошки чи гвоздики, порівняно з якою людина виглядає невеликою. На бічній грані кахлі намальовано ялину. Контури малюнка виконано бузковою, зеленою та брунатною фарбами.

У той же час кахлі московського чи калузького виробництва мають більш складну композицію зображення і багатшу палітру: у мальовці використано зелену, брунату, жовту, бузкову, вишневу емалі. У центральному картуші однієї з калузьких кахель (на жаль, зберігся фрагмент) зображено чоловічу постать з німбом над головою, що стоїть на одному коліні, з піднятою правою рукою для благословення. Одяг людини складається з довгих шат та плаща, що розвівається. Угорі центрального картуша, що має гострі кути, у медальйоні зображено птаха [папугу (?)] (мал.5:5). Згідно із записами у музейних облікових документах, цей експонат придбано в московського антиквара і 1913 року він надійшов до музею.

На відміну від тогочасних зразків російського чи європейського виробництва, румпи чернігівських кахель (мал.5:5, 7, 10, 11) є простішими за конструкцією. Їх приєднано безпосередньо до краю лицьової пластини, без широкого відступу (як це робилося при виготовленні справжніх «голландських» кахель). Отже, українські гончарі, виготовляючи такі новомодні кахлі, використовували старовинні прийоми, притаманні для попередніх століть, лише лицьову пластину декорували по-новому.

Українські поліхромні кахлі вирізняються більш стриманою кольоровою палітрою та лаконічними композиціями малюнків, наближених до народного живопису. Їх центральне зображення вміщено не в складний картуш, а в просту овальну чи ступінчасту рамку, прикрашену угорі та внизу зображенням мушель у стилі рокайль (мал.5:1-4; фото 5).

У збірці НМІУ зберігаються п'ять з 56 поліхромних кахель (жоден з малюнків не повторювався) пічного комплексу XVIII століття з Козельця, що на Чернігівщині. Частина кахель цього комплексу зараз зберігається в Музеї українського народного декоративного мистецтва в Києві. Історію цієї печі з'ясував відомий український мистецтвознавець Кость Широцький (1918). До кінця XIX століття ця піч, виявлена дослідником Александровичем і описана київським професором Петром Лебединцевим, знаходилася в будинку духовної особи. До музейного

зібрання комплект кахель, як свідчать записи в облікових документах НМІУ, надійшов між 1898 та 1914 роками як дарунок С.М.Звонікової. Зображення цих кахель прикрашали обкладинки перших номерів журналу «Киевская старина». Як свідчив Кость Широцький, на кахлях зображувалися солдати в мундирах початку XVIII століття, українські козаки та гетьман на коні, побутові та міфологічні сцени тощо.

Зокрема, на п'яти кахлях із НМІУ зображено: чоловічу постать біля трьох'ярусної башти; чаплю з жабою у дзьобі; вовка з дитиною у пащі; пейзаж із будинком (мал.5:1-4; фото 6); людину, яку хапає за руку дракон. Кахлі з Козельця виконано із застосуванням фарб трьох кольорів – зеленої, брунато-бузкової і чорної для наведення контурів.

I. За сюжетами зображень розрізняють кілька типів «коробчастих» кахель з НМІУ:

- зооморфні – птахи та тварини (мал.4:11, 14, 15; 5:2, 4);
- геральдичні – герби, геральдичні постаті левів та двоголових орлів (мал.3:5,8; 4:5-8, 11, 12);
- антропоморфні – багатофігурні сцени, постаті, портрети, релігійні сюжети (мал.1:1; 3:13; 4:2-4, 9, 10, 13; 5:1, 5, 6, 8, 9; 6; фото 4);
- предметні – натюрморти, пейзажі (мал.4:16-18; 5:3; фото 5);
- абстрактно-геометричні – кола, ромби, трикутники, лінії (мал.1:2, 3, 5, 13; 2:3);
- декоративно-рослинні – ренесансні та барокові пагони і квіти (мал.1:4, 6-8, 10-12, 14, 15).

II. За композицією зображень на чільних пластинах кахлі можуть бути поділені на:

- центричні (мал.1:2, 3, 5, 8, 10-12, 14; 2:1, 3-6, 17);
- симетричні – з вертикальною віссю (мал.2:2; 3:2, 6, 12-17; 4:5-7, 13, 16-18; 5:1);
- асиметричні (мал.1:1, 8; 4:2, 3, 9; 5:8; 6).

Під час датування кахель використано типологічну схему Лариси Виногородської, побудовану на особливостях форми рамки, що слугує контуром лицьової пластини⁵. Окрім цього, використано історичні паралелі. Адже відомо, що побутування «горщиківих» кахель у Західній та Центральній Європі припинилося на початку XVI століття, мискових – дещо пізніше. Враховується також досконалість виготовлення (ранні зразки мають нечіткий та низький рельєф) та колір поливи (на пізніх кахлях вона більш темно-зелена). Допоміжну роль під час встановлення датування виготовлених зразків виконувало порівняння особливостей орнаментики декору. Це – рельєфні готичні розети (деякі з них нагадують язичницькі громові знаки) та схематичні людські постаті XIV–XVI століть (мал.1:1-3, 5, 13-15).

Це – ренесансні XV–XVI століть та барокові XVI–XVII століть мотиви: низки перлів, ананаси (мал.1:6), морські

мушлі, маскарони, міфічні істоти, «кований метал» (мал.1:10-12), «ріг достатку» (мал.1:7), виноградні грона (мал.2:15, 16), листя аканта (мал.2:8, 9, 11), розети (мал.3:1, 12, 17), «розквітлі крини» – лілеї (мал.2:14), квітки волошок, тюльпана та барвінку (мал.1:8; 2:4, 5, 7, 10, 12, 15, 16; 3:1, 2:6), листя дуба, постаті людей та тварин (мал.3:5, 8; 4:1, 9, 10, 12, 14; 6).

За зовнішньої подібності ренесансних і барокових зображень останні більш динамічні порівняно з геометризованими і статичними ренесансними композиціями. Окрім того, для бароко притаманні нові елементи, зокрема картуші, «S»-подібні завитки (мал.3:7, 10) та нові композиції – «ламбрекени» – завіси з китицями (мал.2:13), рапортний «трильязж» – грати з ромбо- чи серцеподібними вічками (мал.2:2; 3:7, 10).

Іноді на народних кахлях XVII і навіть XVIII століття трапляються архаїчні композиції, подібні до вишивок на рушниках чи дерев'яного різьблення (мал.3:16; 4:13). Зразки кахель, виготовлені провінційними майстрами (на відміну від робіт міських гончарів), вирізняються лаконічністю геометризованого малюнка (який, як правило, відтискувався у дерев'яних матрицях) (мал.3:3, 4,

16-18) і відсутністю полив'яного покриття (теракотові).

На рокайльних «голландських» та рельєфних кахлях XVIII століття з'явилися волюти, картуші, мушлі, асиметричні аканти, голівки «пугті» (мал.3:13) та інші видозмінені барокові елементи.

Вітчизняні та зарубіжні дослідники також з'ясували, що рельєфні кахлі, мальовані емаллями технікою «італійської майоліки», з'явилися не раніше середини XVI століття (мал.3:5, 7; фото 3). Доти побутували переважно теракотові кахлі⁶.

Кяхлярське мистецтво на теренах України впродовж XVI–XVIII століть розвивалося в контексті загальноєвропейської культури. У виробках тогочасних українських гончарів помітно чіткі паралелі (а іноді й копіювання та запозичення) з витворами зарубіжних колег по ремеслу, у першу чергу, майстрів Німеччини, Чехії, Польщі (геральдичні постаті візантійського орла, лева, дракона, орнаментальні мотиви тощо). Декоративні ж зображення на лицьових пластинах кахель у XVI–XVIII століттях репрезентують усі головні напрями й стилі європейського мистецтва від готики до бароко (а у XVIII столітті – рококо та класицизм).

¹ Інвентарна книга №1 Київського музею старожитностей і мистецтв. Історичний відділ, 1898. Рукописна копія 1980-х рр. – С.196-200 // НМІУ.

² Інвентарна книга групи збереження «Кераміка» // НМІУ. – Інв. №К-1756. – С.22.

³ Заєц Ю.А. Заслауская кафля. – Мінск: Навука і тэхніка, 1990. – С.11.: іл.4, 24; Левко О.Н. Витебские изразцы XIV–XVIII вв. – Мінск: Навука і тэхніка, 1981. – С.15; Левко О.Н. Средневековое гончарство северо-восточной Белоруссии. – Мінск: Навука і тэхніка, 1992. – С.46-50; Трусов А., Урінович У. Тыпалогія і храналогія лідскай кафлі // Помнікі мастацкай культуры Беларусі. – Мінск: Навука і тэхніка, 1989. – С.200.

⁴ Спаська Є. Кахлі Чернігівщини (XVIII–XIX ст.). Попереднє звітчення. – К., 1927. – С.17.

⁵ Виноградська Л.І. Кахлі Середнього Подніпров'я XIV–XVII ст.: Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата історичних наук. – К.: Інститут археології НАН України, 1993. – С.6-7.

⁶ Тищенко Р.О. Українське декоративно-прикладне мистецтво XIV–XVIII ст. – К.: Либідь, 1991. – С.1621-162.

Умовне скорочення:

НМІУ Національний музей історії України



THE COLLECTION OF TILES OF THE FOURTEENTH – THE EIGHTEENTH CENTURIES IN THE NATIONAL MUSEUM OF THE HISTORY OF THE UKRAINE: THE SURVEY OF THE COLLECTION, THE HISTORY OF ITS FORMING Olena Popelnytska (Kyiv)

The article deals with the collection of tiles of the fourteenth – the eighteenth centuries in the National Museum of the History of the Ukraine, the history of its forming and its common description. The author has made an attempt to systematize medieval tiles and to frame their typology. She elucidates the ways, by means of which the items have come in the museum collection. The artistic peculiarities of the tile décor made at different times in diverse regions of the Ukraine are analyzed in the context of All-European tile manufacture [Received November 5, 2002]

Key words: the National Museum of the History of the Ukraine, tiles, stove, tiled stove, artistic peculiarities

ПРАДАВНІ ТА ХРИСТИЯНСЬКІ МОТИВИ НА КАХЛЯХ ЗІ ЗБІРКИ ПЕТРА ЛІНІНСЬКОГО

© Галина Івашків, кандидат мистецтвознавства
(Музей етнографії та художнього промислу
Інституту народознавства НАН України)



Проаналізовано окремі прадавні та християнські мотиви на давніх кахлях зі збірки відомого львівського колекціонера Петра Лінінського. Акцентовано увагу на давніх солярних мотивах, а також на мотивах, пов'язаних із християнською тематикою; з'ясовано їх семантичну і знакову сутність (зображення свастики, різних видів хреста, місяця, деяких реалій космосу, Богоматері, популярних святих, ангелів тощо) [Одержано 10 вересня 2003]

Ключові слова: Україна, Петро Лінінський, кахлі, солярні знаки, хрест, свастика, розетка, глиняні ікони

В історії українського музейництва вагоме місце посідає збірка кераміки знаного на теренах України та інших держав збирача кераміки, реставратора і мистця Петра Лінінського. Упродовж сорока років, починаючи з 1959, він займався справою всього свого життя, своєрідною «черепковою одіссеєю», за висловом самого збирача.

Свою унікальну збірку (більше 1300 предметів) Петро Лінінський подарував Музеєві етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України. Заповіт укладено 16 жовтня 2000 року, а урочистість з нагоди передачі та відкриття зали Петра Лінінського «Давні кахлі Галичини: від витоків до XVIII століття» в постійній експозиції музею відбулася 17 січня 2002 року. Збірка давніх рельєфних кахель XII–XVIII століть та їх фрагментів, ужиткова кераміка різних археологічних культур (глеки, горщики, ринки, плесканки, миски, тарілки, каганці, свічки, іграшки), ужиткова кераміка кінця XIX–початку XX століття із багатьох відомих осе-

редків України – ось неповний перелік предметів величезної колекції. Найбільшою цінністю та гордістю Петра Лінінського були в його зібранні унікальні кахлі (понад 350) та їх фрагменти, які, через брак окремих частин, не вдалося реконструювати, однак кожен із них є цінним джерелом для наукових досліджень.

Отже, величезна колекція кахель Петра Лінінського не має аналогів в Україні як за укомплектуванням, так і за художніми особливостями, адже на її основі простежується генеза та еволюція кахлі впродовж XII–XVIII століть: від «першокахлі» та циліндричної («горщикової») через «мискову» – до лицьової (плоскої), рельєфної, а далі – до мальованої. За весь час збирацької діяльності Петру Лінінському вдалося віднайти лише кілька

Мал.1.
Кохля «Архистратиг Михайл». Глина, відтиску у формі, ліплення, полива, 21,7х16,7х2,5 см. Старий Збараж, Тернопільщина. XV–XVI століття. МХЛ, інв.№ЕП 83880. Фото Галини Івашків

цілих кахель, а інші сотні виробів реконструйовано його зусиллями.

Збірка Петра Лінинського лише частково була об'єктом вивчення українських та зарубіжних дослідників, окремі пам'ятки репродукувалися в наукових виданнях [1; 5; 7; 13; 15-17; 34; 43]. Деякі кахлі експонувалися на кількох львівських виставках, а майже всю колекцію кахель було представлено в залах Львівської галереї мистецтв (жовтень 1999 – червень 2000). Ознайомившись із експозицією, російська дослідниця Нінель Немцова назвала її «живою книгою кахельного ремесла» [21, с.11].

Очевидно, що величезна колекція кераміки Петра Лінинського потребує більш глибокого наукового вивчення та популяризації. Протягом 2000-2001 років автор цієї статті спілкувалася та працювала разом із колекціонером під час складання списків передачі предметів до Музею етнографії та художнього промислу. Вважаємо, що важливими є судження про збірку самого збирача кераміки, а титанічна праця впродовж чотирьох десятиків років дозволяла йому робити власні висновки щодо різних питань, пов'язаних із історією кахлярства в Україні, хоча окремі з них і є дискусійними.

Більшу частину збірки складають кахлі XV–XVIII століть. Проте, Петро Лінинський вважав, що їх історію на наших землях слід починати з XII століття. Саме, другою половиною XII століття колекціонер датував

одну із кахель, яку назвав «першокахлю», і знайшов її у П'ятничанах Жидачівського району, що на Львівщині, біля Оборонної вежі (мал.2). Цю кахлю він вважав «своєрідним повторенням» знаменитих плиток із Крилоса [18, с.6-7]. Відомо, що на території давнього Галича вперше в 1940-ві роки проводив розкопки Ярослав Пастернак [25], пізніше, у 1950-х роках, російський дослідник Михайло Каргер та інші [19]. Вони вважали, що віднайдені там плитки (мал.3) знаходилися на підлозі або Спаської церкви, або Успенського собору. Петро Лінинський був переконаний, що крилоські плитки (цеглинки) «призначалися виключно для облицювання печей і стали, по суті, першою ланкою у розвитку кахлярства» [18, с.7].

Кохлі зі збірки (охоплюють території Західної України, частково Закарпаття та Волині) належать до різних типологічних груп і представляють розмаїті стильові художні напрямки в мистецтві. Кохлі вирізняються також багатством орнаментальних мотивів і сюжетів, які умовно можна поділити на такі основні групи: геометричні, рослинні, зооморфні, антропоморфні. Поєднання окремих елементів та мотивів дозволяє виділити релігійну та побутову тематику, включаючи космогонічні та християнські символи-мотиви, геральдичні й лицарські сцени, архітектурні елементи тощо.

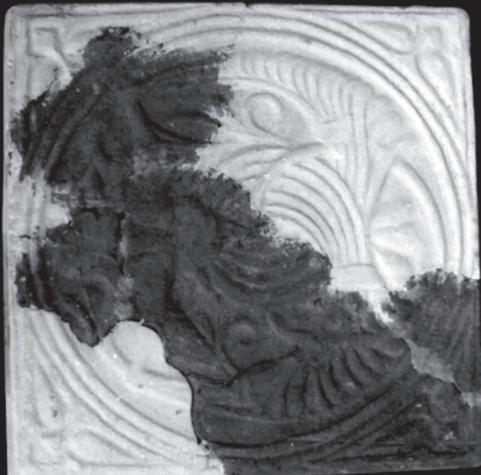
У цьому дослідженні звернемо увагу лише на окремі мотиви (прадавні і християнські), якими декоровано

Мал.2.

«Першокахля» (дореставрований фрагмент). Глина, гончарний круг, ліплення, карбування, 9,3х8,5х5 см. П'ятничани, Львівщина. Друга половина XII століття. МХП, інв.№ЕП 83844. Фото Галини Івашків

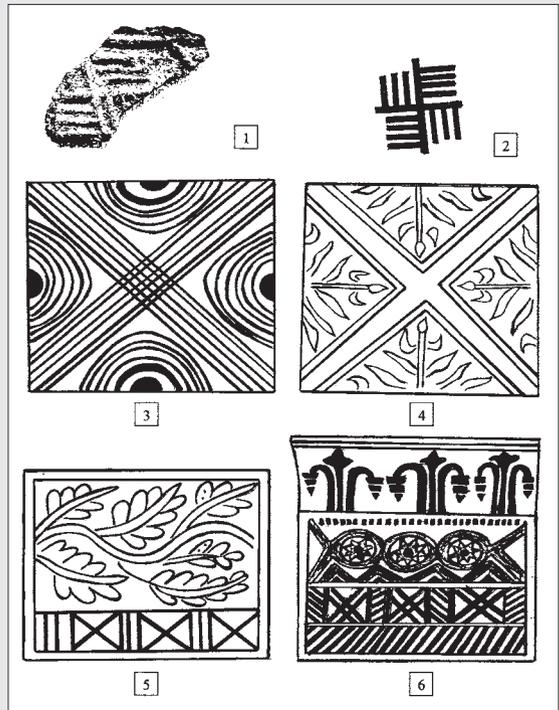
Мал.3.

Плитка (дореставрований фрагмент). Глина, відтиск у формі. Крилос, Івано-Франківщина. Друга половина XII століття. Львівська галерея мистецтв, Арх.–78. Фото Галини Івашків



рельєфні кахлі з колекції Петра Лінинського. На наш погляд, дуже цінною в колекції є група кахель із космогонічними мотивами-символами. Відомо, що у системі релігійних вірувань давніх слов'ян вагоме місце відводилося пошануванню неба та небесних світил, що виявилось в численних символічних знаках та символах, а також зафіксовано в багатьох фольклорних творах. Український письменник і фольклорист XIX століття Іван Нечуй-Левицький писав: «Основа давньої української міфології така сама, як у всіх арійських народів: то були небесні з'явища, котрі більш од усього вразили фантазію і мисль народу... Надарований добрим розумом і багатою фантазією давній Українець, з [...] переляку і з дива не міг недбайливо відноситись до небесних з'явищ» [22, с.3-4]. Гіпотетично, у цій системі найбільше значення надавалося культові сонця. «В українських народних віруваннях про сонце виразно кидається в вічі те, – зазначав Віктор Петров, – що вони належать до певної системи поглядів на світ, залежать од сталої й усталеної загальної концепції світу й природних світових явищ». Відомі визначення сонця як «кола, діжі, колеса, купи вогню», а також як «лице Боже, всевидяще око Боже, слово Боже, дзеркало», називають його ще «віконцем Божим, посередником між Богом і світом» [26, с.88-89], його вважають також «за святе» [33, с.133] тощо. За деякими народними віруваннями, навіть доля людини пов'язана із уваленнями про сонце, тобто йдеться про астрально-солярне походження людини. «Сонце було зразу дуже велике; від коли люде настали, від того часу воно зменьшувало ся, бо як лише чоловік народить ся, то відриває ся кусень сонця...», – писав Володимир Шухевич [38, с.8].

Отож, виникнувши в глибоку давнину, солярні мотиви-символи постійно змінювалися чи збагачувалися новими елементами, що залежало від рівня культури, уподобань та релігійних переконань. Їх витоки, очевидно, слід шукати ще в епоху бронзи, де, за спостереженнями науковців, своє символічне навантаження мали свастика, кола та круги, ромби тощо. Важливим символом є свастика, корені якої в окремих народів сягають часів неоліту та енеоліту. Ареал поширення свастики значно збільшився в епоху бронзи; на початку нової ери вона була християнським символом [9, с.59]. Щодо генези та семантики свастики існують різні думки. Її називають «круговоротом сонця, відродженням життя, безкінечності», «символом чотирьох фаз півмісяця», «хрестом, який горить», «символом низу», оскільки її зображали на дні посуду

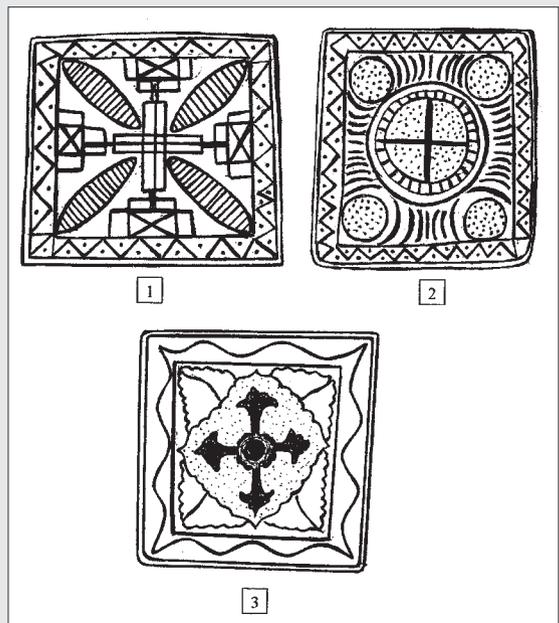


Мал.4.

Мотиви свастики та косих хрестів на кахлях XV-XVII століть зі збірки Петра Лінинського. Тернопільщина (1, 2); Івано-Франківщина (3-6). МХП. Малюнок Галини Івашків

Мал.5.

Мотиви хрестів на кахлях із Підгороддя (Івано-Франківщина) зі збірки Петра Лінинського. МХП. Малюнок Галини Івашків





Мал.6.

Мотиви вихрових розеток на кахлях та фрагментах кахель зі збірки Петра Лінинського. Підгороддя, Івано-Франківщина (1, 2); Старий Збараж, Тернопільщина (3-4). XV–XVI століття. МЕХП. Фото Галини Івашків

[8, с.120]. Водночас цей знак означав «бажання добра, віщування добробуту, одхилення нещастя» [24, с.11]. Як орнаментальний мотив, свастика відома до кінця XIX століття, проте її поодинокі зображення зустрічалися й на початку XX століття. Цей мотив був дуже поширеним в оздобленні глиняних виробів культури Трипілля-Кукутені [39, с.22; 40, с.286], у скіфських похованнях тощо. З-поміж предметів збірки Петра Лінинського мотив свастики знаходимо лише на фрагменті теракотової кахлі XV–XVI століть (4,5х3,8 см) зі Старого Збаража, що на Тернопільщині. Саме там знайдено кахлі, унікальні як за формою, так і за художніми характеристиками. Цей невеликий фрагмент дає нам уявлення про мотив так званої «опереної» свастики. Йдеться про те, що свастика такого типу побудована із гребінок, які мають чотири поділки, – це своєрідний символ богині неба (мал.4:1, 2).

Заслугує на увагу й інший вид хрестографіми – косий хрест, що відтворює союз верхнього й нижнього світів. Він також є оберегом, символом довговічності [8, с.118]. Витоки цієї графіми сягають глибокої давнини, а поширення вона, як і свастика, набула в епоху енеоліту [40, с.286, 304, 313]. Саме тоді знак хреста отримав значення символу сонця [8, с.119]. Косі хрести зображували на надгробних плитах; вони відомі у геральдиці, різьбленні по дереву, писанках, вишивках тощо. Мотив косоного хреста посідає важливе місце в оздобленні кераміки різних часів. У руслі нашої статті згадаймо про цілком язичницьку пам'ятку пізньої доби, а саме – про фрагмент кахлі із зображенням жіночої фігури (за Олександром Тищенком, ймовірно, йдеться, про образ «великої богині»), під якою – ряд косих хрестів, а також хрести в ромбах [34, с.49]. Наявність язичницького «крижа» та хрестів у ром-



Мал.7.

Кохля (фрагмент). Глина, відтіск у формі, теракота, 7х4х0,5 см. Дніпропетровськ. XVI–XVII століття. Дніпропетровський історичний музей, інв.№КП 60276, 21878. Фото Галини Івашків

бах підкреслює сакральне трактування сюжету, а також бережливе дотримання майстром язичницьких архаїзмів. Зображення косоного хреста спостерігаємо на кількох кахлях зі збірки Петра Лінинського. Насамперед, мова про лицьову рельєфну теракотову кахлю XVII століття із села Бережниця, що на Івано-Франківщині, де косий хрест (знак у вигляді трьох пар подвійних діагоналей, які перетинаються) займає повністю всю площину кахлі, а поміж його раменами – мотиви півкравів (чи півдисків) та подвійних пар дуг (мал.4:3; ЕП 84008). Прикметно, що такі мотиви здавна вважали символами неба. Композиційно подібною до неї є ще одна лицьова кахля XVII століття, вкрита зелено-брунатною поливою, знайдена на території Скиту Манявського, Івано-Франківщина (мал.8). Від попередньої кахлі ця композиція відрізняється хіба тим, що поміж раменами косоного хреста поміщено розкішні гілочки, виконані надзвичайно пластично невисоким рельєфом (мал.4:4; ЕП 84122).

Не менш цікавими є дві карнизні кахлі, знайдені у селі Підгороддя, біля Рогатина, що на Івано-Франківщині, де колись було скіфське поселення, городище та замок. Загалом, кахлі із цієї місцевості також особливі за формами, мотивами та технікою виконання, що можна простежити за численними зразками зі збірки Петра Лінинського. Дві зазначені вище кахлі (одна – теракотова, друга – зелена полив'яна) складаються із кількох орнаментальних смуг. Перша має чотири орнамен-

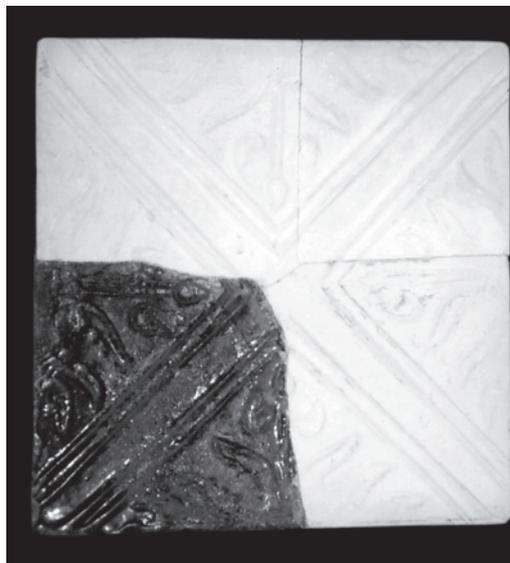
тальні площини, найнижча з яких містить три групи косих хрестів у квадратах (мал.4:6; ЕП 83899), як і в другій кахлі, проте остання має лише дві такі смуги (мал.4:5; ЕП 83885). Власне, такі кахлі є прикладами поєднання геометричних (геометризованих) та рослинних мотивів (вертикальні, горизонтальні та косі лінії, «виноградні грона», «сонечка», гілки з листками тощо).

Величністю, досить значною висотою рельєфу та насиченістю елементами вирізняються ще дві композиційно однакові (одна – теракотова, друга – зелено-полив'яна) кахлі XVI століття з Підгороддя. Йдеться про зображення так званого сонячного хреста, де поєднано малий рівнокінечний хрест зі ступінчастими закінченнями, та косий хрест, побудований з рамен-листіків. Композицію гармонійно доповнює рамка із зигзагоподібною рельєфною лінією (мал.5:1; ЕП 83878). Поєднання прямого і косоного хрестів існувало в середньовічній символіці Західної Європи, що, ймовірно, виражало ідею зв'язку Бога землі (прямий хрест) і Богині неба (косий хрест) [8, с.119]. Саме такі композиції є дуже характерними для різьблення по дереву, металопластики, зокрема в енколпіонах, надбаннях хрестах [2; 31] тощо.

Загальнопоширеною ідеограмою сонця вважається композиція хреста в колі (крузі), що, гіпотетично, також символізував зв'язок небесного і земного. Саме таку ідею втілено в декорванні двох однакових кахель XVI століття з Підгороддя (теракотової і зеленої полив'яної),

Мал.8.

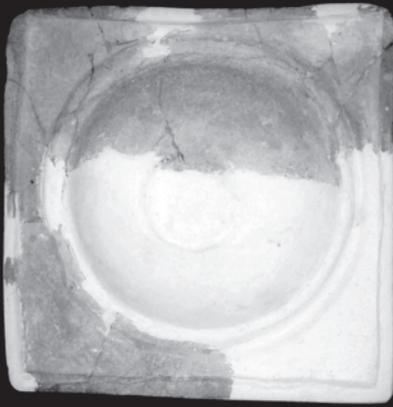
Кяхля «Хрест» (дореставрований фрагмент). Глина, відтиск у формі, полива, 19x19,3x2,3 см. Скит Манявський, Івано-Франківщина. Початок XVII століття. МХП, інв.№ЕП 84122. Фото Галини Івашків. Публікується вперше



Мал.9.

Кяхля «Хрест у колі» (фрагмент). Глина, відтиск у формі, полива, 21,4x21x1,5 см. Луцьк, Волинська область. XVI століття. МХП, інв.№ЕП 84147. Фото Галини Івашків. Публікується вперше





Мал.10.
Кахля (дореставрований фрагмент). Глина, відтиск у формі, теракота, 19х19,5х11,3 см. Олесько, Львівщина. XVI століття. МХП, інв.№ЕП 84148. Фото Галини Івашків. Публікується вперше



Мал.11.
Кахля (дореставрований фрагмент). Глина, відтиск у формі, теракота, 17,5х17,5х25 см. Старий Збараж, Тернопільщина. XV століття. МХП, інв.№ЕП 83851. Фото Галини Івашків. Публікується вперше

Мал.12.
Кахля (дореставрований фрагмент). Глина, відтиск у формі, теракота, 7х18х2,5 см. Потелич, Львівщина. XVI століття. МХП, інв.№ЕП 84181. Фото Галини Івашків. Публікується вперше

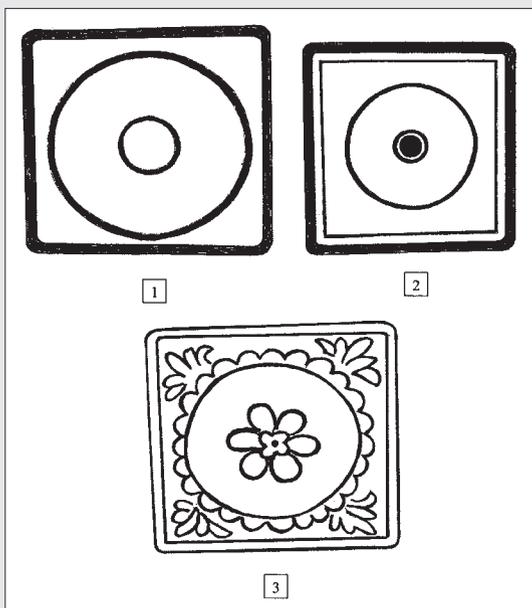
насичених солярною символікою, де невеликий рівнокінецьний хрест зображено в колі на тлі крапок, які вважають символами засіяного поля [2, с.702]. Окрім цих елементів, у кутах кахель зображено дещо менші кола також із мотивами рельєфних крапок, у проміжках між колами – менші та більші дуги (мал.5:2; ЕП 83882). Аналогічні декоративні мотиви можна зустріти у декорванні дерев'яних ікон-хрестів XVII–XVIII століть із Гуцульщини (щоправда, круги тут суцільно заповнені мотивами «льчатого письма»). Ведучи мову про лаконічність і відшліфованість окремих мотивів (йдеться про хрести, свічники-трійці, солярні знаки у вигляді кіл та кружалець, чотирикутні зірки або хрести із гострими кінцями, ламані зубці, скісні лінії) на різьблених іконах-хрестах, Михайло Станкевич справедливо зазначав: «Ощадлива строгість і динамізм ліній тут сповна працюють на несподівану таємничість та енергетичне навантаження твору» [31, с.109]. Подібне композиційне вирішення використано і на кахлі XVI століття з Луцька (мал.9), проте ці елементи є лише частиною центричної композиції кахлі, а сам хрестик, уписаний у подвійне коло, є хрещатим, оскільки його кінці також завершуються малими хрестиками (кахлю виконано в металевій формі). Прикметно, що поєднання кола і вписаного в нього чотирикінцевого хрещатого хреста зафіксовано на натільному бронзовому хресту XIII століття з Галича [32, с.11]. Зазначимо також, що мотив хреста в колі часто вважали і символом вогню. Саме в цій якості, за Борисом Рибаківим, він проіснував до середньовіччя і найбільш яскраво виражається в давньоруських таврах, що, безперечно, пов'язано із вогнем гончарних горнів [28, с.296].

Значне зацікавлення викликає мотив круга із вигнутими поділками, що нагадують розету (вихрову) чи криволінійну свастику. Ймовірно, цей мотив більше поширений в оздобленні дерев'яних предметів, хоча зрідка трапляється і в декорванні інших видів декоративно-ужиткового мистецтва, зокрема й кераміки, багатьох країн [17; 30; 34; 42]. Саме такі мотиви спостерігаємо на кахлях із Підгороддя (мал.6:1,2; ЕП 83868, ЕП 83870), фрагментах кахель XV–XVI століть зі Старого Збаража (теракотова та зеленополив'яна; мал.6:3,4; ЕП 84736, ЕП 84806). Подібні вихрові розетки зображено на фрагменті кахлі (7х4 см) зі збірки Дмитра Яворницького (мал.7), кахлі з Луцька [17, с.19; 34, с.49], у польському та білоруському кахлярстві [42, с.48; 30, с.24]. Особливу увагу звертаємо на теракотову кахлю (мал.6:2; ЕП 83870), яка вирізняється насиченістю елементів. Так, на сферичній опуклості поєднано кілька розеток із одним центром,

довкола яких гачкоподібні мотиви, а також мотиви п'ятикутних зірок у колі. У давнину така зірка була одним із найпоширеніших символів, де, за припущенням учених, визначну роль виконувало число «5». У повір'ях різних народів це число було знаком для позначення «божества», йому приписували сакральне і навіть містичне значення. А найдавніші зображення п'ятикутної зірки сягають епохи неоліту й відомі в Малій Азії, Ірані, Месопотамії [8, с.148-149], а в часи єгипетських ієрогліфів вона означала «сходження до начала» [12, с.206]. Отож, на цій кахлі поєднано вихрові розетки, мотиви гачків та п'ятикутних зірок-розеток, які своєрідно виражають вагоме філософське підґрунтя та неабияку таємничість.

Упродовж XV-XVI століть у декорванні кахель Західної України, Білорусі [17, с.32; 30, с.11] та інших країн дуже поширеним був елемент у вигляді сферичної випуклості, круга чи пуклі, «пуклі». Проте у XVII столітті вони вже майже не зустрічалися. Отож, зародившись ще на «мискових» кахлях (прикладом можуть бути зелені полив'яні кахлі з Урича, Львівщина), «пукля» активно трансформувалася й на плоскі кахлі (Олесько, Потелич, Львівщина; мал.13:1,2; ЕП 84148, ЕП 84178). «Пуклі» переважно декорували одним або кількома колами (мал.10), проте іноді на них наносили й рослинні елементи. Так, на «пуклі» теракотової кахлі зі Старого Збаража (ця кахля, мабуть, є найменшою в колекції – 17,5х17,5 см; мал.11) зображено геометризовану розетку, побудовану з гачків та обрамлену трьома колами зі скісними лініями поміж ними. Оригінальною є кахля XVI століття з Олеська (мал.13:3; ЕП 83889), де «пукля»-розетка обрамлена багатьма пелюстками, а в її центрі містяться ще дві малі – чотири- і шестипелюсткова розетки, тобто, маємо поєднання трьох розеток із одним центром. Окрім того, вдалими є кутові заповнення у вигляді груп із менших та більших листочків та колористичне забарвлення (білий, зелений, голубий, синій і жовтий кольори). На одній із луцьких кахель на невеликій «пуклі» в центрі зображено вихрову розету [34, с.48]. Іноді мотив «пуклі» був композиційним центром (на перехресті) металевих надбаних хрестів. «Пуклями» трохи меншого діаметру, як у місцях з'єднання залізних прутів, можуть завершуватися і всі чотири кінці хреста. Одним із прикладів може бути хрест Улючської церкви 1510 року [2, с.73].

Із солярної тематики значне зацікавлення викликають кахлі, декоровані розетками в колі. Відомо, що в багатьох народів світу найпоширенішим мотивом вважається шестипелюсткова розетка в колі, яким

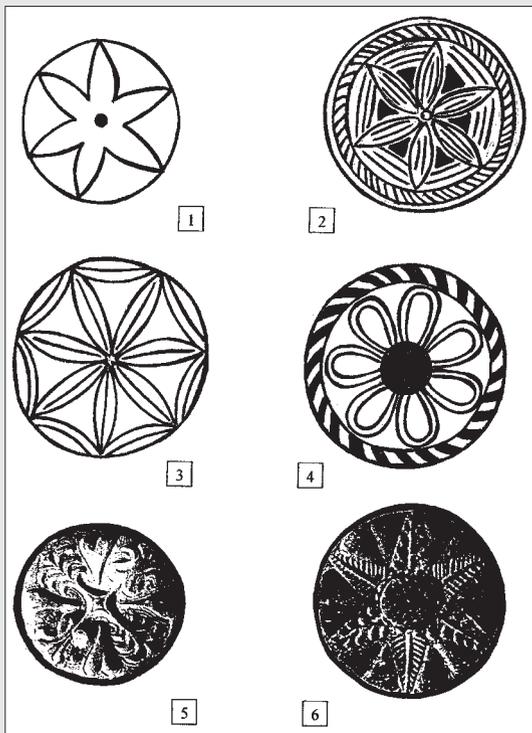


Мал.13.

Мотиви сферичної півкулі («пуклі») на кахлях XVI століття зі збірки Петра Лінінського. Львівщина. МХП. Малюнок Галини Івашків

Мал.14.

Елементи декорування кахель XV-XVI століть (мотиви розеток у колі) зі збірки Петра Лінінського. Львівщина. МХП. Малюнок Галини Івашків





Мал.15.
Кахля «Розета». Глина, відтиск у формі, теракота,
20,5x21x2 см. Старий Збараж, Тернопільщина.
Кінець XV – початок XVI століття. МХП, інв.№ЕП 83855.
Фото Галини Івашків. Публікується вперше



Мал.16.
Кахля «Розета». Глина, відтиск у формі, теракота,
21,4x20x4,3 см. Підгороддя, Івано-Франківщина.
XV століття. МХП, інв.№ЕП 83866.
Фото Галини Івашків. Публікується вперше

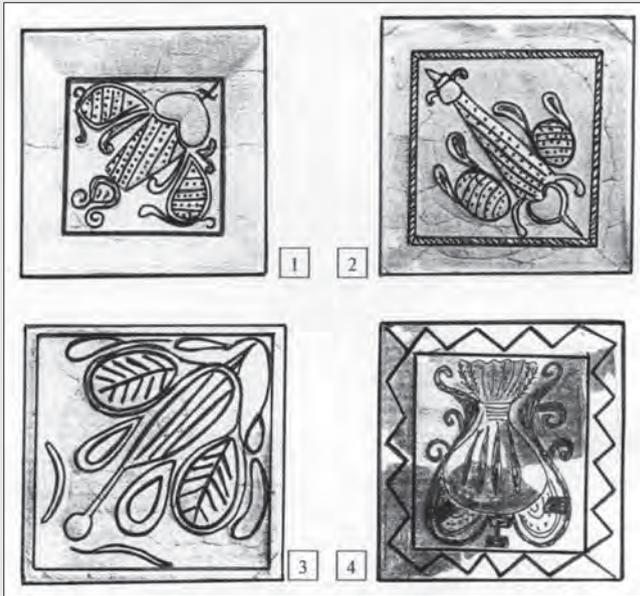


оздоблювали ікони-хрести, сволюки, церковні двері, скрині (для приданого), колиски, дерев'яні полички та шафи, солонки (відомо, що в давнину сіль була найдорожчим продуктом харчування), форми до масла, ритуальні ковші, спинки крісел, саней, оздобу до дзвінка для худоби, прялки, кушки, порохівниці (із рогу), навіть деякі музичні інструменти тощо [4; 11; 31; 44; 48], тобто на всіх предметах, які пов'язані з особливою цінністю [28, с.297]. Щоправда, іноді на деяких предметах (у тому числі й на сволюках) можуть бути поєднані кілька мотивів, як от шестипелюсткова розетка, вихрова розетка і хрест. Очевидно, ці мотиви були одним сакральним символом та виконували одну й ту ж апотропеїчну функцію. Подібне розташування таких мотивів і, безперечно, таке ж їх трактування можна порівнювати в декорванні пряникових дощок. Шестипелюсткові розетки вважаються одним із найпоширеніших мотивів як поміж археологічних, так і серед етнографічних матеріалів (іноді їх називали колесом Юпітера чи громовим знаком [28, с.295]), у гончарстві та кахлярстві зокрема. Для прикладу можна вказати на лицьову теракотову кахлю з Підгороддя, яка має ледь похилу рамку (мал.14:2; ЕП 83881) та пояскову кахлю з Потелича (мал.14:1; 12), де зображено дві такі розетки. Шестипелюсткова розетка іншого типу є основним мотивом теракотової кахлі (XV–XVI століття) зі Старого Збаража (мал.14:6; 15). Ця кахля характеризується досконалою витонченістю, тонкою графічністю, пластичністю. Розета в колі (її пелюстки складаються з «гілочок» та «сердечок», які по чергово змінюються) із ромбом у центрі та ледь похилою рамкою, декорованою кривулькою із закрутами, є основним мотивом невеликої теракотової кахлі також зі Старого Збаража (мал.14:5; ЕП 83850). Численні приклади застосування мотиву шестипелюсткової розети в колі спостерігаємо в декорванні глиняних виробів фабрики Івана Левинського (фонди МХП), Румунії [47] тощо.

Іноді в колах зображали і семипелюсткові розетки (мал.14:3,4; ЕП 83866, ЕП 83853), які також були солярними символами і які, ймовірно, могли б означати дні тижня (мал.16).

До рідкісного типу композиційних вирішень належить потелицька кахля XVII століття, у декорванні якої автор використав не мову символів, а дещо по-дитячому наївне зображення найголовнішого небесного світила – Сонця (мал.17). Тобто, його «сонце», зображене в куті, по діагоналі кахлі, наділене антропоморфними рисами (очі, ніс, уста), а промені – у вигляді більших та менших пелюсток. Кахля є оригінальною ще й тим, що автор у її оздобленні використав різні рівні рельєфів (принаймні 3-4). Так, саме високо-рельєфне «сонце» розміщене і на досить високій рельєфній площині, обрамленій кривулькою з трьох дуг по діагоналі кахлі. Це, у свою чергу, є, можливо, своєрідним тлумаченням основного небесного світила на хмаринках. На іншій площині, очевидно, вже земній, зображено рослинне царство. Йдеться про розмаїті легко рельєфні більші та менші закрути, які символізують рослини, обігріті лагід-

Мал.17.
Кахля «Сонце». Глина, відтиск у формі, полива, 18,5x18,5x10 см.
Потелич, Львівщина. XVII століття. МХП, інв.№ЕП 83926.
Фото Галини Івашків. Публікується вперше



Мал.18.

Мотиви з космічною символікою на кахлях XVI століття із Підгороддя (Івано-Франківщина) зі збірки Петра Лінінського. МХП. Малюнок Галини Івашків

ним сонечком. Мабуть, зігрітими були і мешканці хати, де знаходилася така піч. Кахлі такого типу можуть мати кілька прикладів безпосереднього монтування в печі (тобто, їх по-різному можна повертати). Один із варіантів, а саме композицію із чотирьох кахель, де вони в центрі стикаються «сонечками», запропонував Петро Лінінський і назвав: «Сонце сходить і заходить». Прикметно, що досить подібне трактування мотиву Сонця («сонейка») спостерігаємо в карнизній кахлі з Лагойська (Білорусь) [30, іл.26].

Отож, солярна символіка була присутня в декоруванні як розмаїтих виробів декоративно-ужиткового мистецтва, так і численних кахель, бо «доброчинні й життєдайні дії, які справляє сонце в усій видимій природі, спричинили те, що воно на Україні майже обожнюється і зветься «святим і праведним» [3, с.244].

Багато українських легенд та переказів збереглося й про друге за важливістю небесне світило – Місяць, який називають «круглим отвором у небі», «світляною кулею», «небесним каменем», «оком Божим». Відомо, що своїми фазами він справляє великий вплив на рослини та людей. В Україні серед старших людей ще й досі зберігається традиція – при появі молодого місяця читати молитву «Отче наш», аби Господь послав нове щастя і здоров'я [3, с.246-248; ПМА]. Мотиви місяця

були неодмінними в розписах трипільської кераміки [35, с.132-137]; їх, ймовірно, можна знайти також у декоруванні теракотових кахель (лицьової та наріжної) із Підгороддя, де зображено вихрову розетку, побудовану з півмісяців-пелюсток (мал.19). Три- або, здебільшого, чотиризубі пелюстки, укладено рівномірно одна біля одної і декоровано рельєфними лініями та рядами крапок, своїми кінцями сходяться до середини, де знаходиться круг із рельєфними крапками. Вся композиція вирізняється врівноваженістю, легкістю, але в той же час глибинною знаковою сутністю, вираженою окремими елементами декору.

Відомо, що кахлярі з особливою системою мислення вкладали глибокий зміст у свої витвори із своєю родною космічною символікою. Прикметно, що ці композиції (у збірці їх п'ять) мають дуже незвичну й рідкісну композиційну побудову – по діагоналі (лише одна з них є вертикальною), а зображене на них щось «летюче», за Петром Лінінським, має виразні елементи-частини (мал.20). У п'яти кахлях цього типу (Підгороддя) можна прослідкувати почерки майстрів трьох поколінь [18, с.36]. Автори цих кахель вирізняються не лише оригінальністю фантазування, а й відмінною технікою та не менш вдалими колористичним відчуттям. Дві з них обрамлені ледь похилою рамкою і характеризуються витонченою плас-



Мал.19.
Кахля «Розета». Глина, відтиск у формі, теракота, 19х19,5х4,7 см.
Підгороддя, Івано-Франківщина. XV століття.
МЕХП, інв.№ЕП 83868. Фото Галини Івашків. Публікується вперше



Мал.20.
Кахля (фрагмент). Глина, відтиск у формі, полива, 23,5х22,8х3 см.
Підгороддя, Івано-Франківщина. XV століття. МЕХП, інв.№ЕП 83861.
Фото Галини Івашків. Публікується вперше

тичністю, точним малюнком, невисоким рельєфом та насиченістю декоративних елементів. Створюючи візію «космічного лету», вони передають врівноваженість польоту, спокій, гармонію (мал.18:1,2; ЕП 83867, ЕП 83872). Привертає увагу теракотово кахля, обрамлена тонким валиком, композиція якої займає всю площину кахлі, виконаної в дерев'яній формі з глибоким різьбленням (мал.18:3; ЕП 83873). Поєднання досить високого (до 2 см) і тонкого рельєфу є на полив'яній кахлі, але із вертикально укладеною композицією чогось «летючого» (її реконструйовано на основі кількох подібних кахель). Саме ця кахля є однією із двох кольорових кахель такого типу, де поєднано синій, жовтий, зелений і брунатний кольори поливи. Поливи досконалі за колористикою або дотримуються своїх локальних меж (йдеться про рамку), або легкими пасмами заповнюють інші місця на площині кахлі (мал.18:4; ЕП 83869). Аналогічні «літаючі об'єкти» знаходимо на кахлях XVI століття із Вавеля чи з двору в Шпитковицях [42, іл.44, 51, 53]. Про іконографію космосу в мистецтві раннього ренесансу зауважував польський дослідник Кшиштоф Ціхонь [37, с.229].

Отже, у народних орнаментах архаїчного типу довгий час зберігалась язичницька символіка, проте «за тисячоліття загубився її таємний зміст, залишилася лише зовнішня форма», а окремі «рештки» цієї символіки змінили свою первинну наповненість та значення [36, с.220]. Тобто, всі ці знаки, які в минулому були апотропейонами й виконували магічну функцію, з плином часу поступово перетворилися в декоративні елементи. Але язичницькі вірування й обряди, які формувалися тисячоліттями, не могли безслідно зникнути зразу після прийняття християнства, хоча віра в них, як писав М.Гальковський, у наших предків швидко потемніла, але пам'ять про них цілковито стерлася не скоро. Навіть історичні пам'ятки XVI–XVII століть відзначають суто язичницькі риси в житті народу [6, с.124, 128]. Відтак, язичництво й християнство деякий час співіснували. «Християнство, – слушно зазначав Іван Нечуй-Левицький, – перенесло ще один елемент в давню українську міфологію, надавши міфічним богам колорит християнський, змінивши давніх богів на Христа, св.Петра, св.Миколу й Богородицю...» [22, с.5; 28, с.285]. Орієн-



Мал.21.
Двосторонній дерев'яний еталон для виготовлення кахель.
Дерево, різьблення, 23,5х18х1 см. Попелі, Львівщина. XVI–XVII століття.
МЕХП, інв.№ЕП 84224. Фото Галини Івашків. Публікується вперше



Мал.22.
Кахля «Хрест»
(дореставрований фрагмент).
Глина, відтиск у формі, теракота,
21х21,2х1,6 см.
Потелич, Львівщина.
XVII століття.
МЕХП, інв.№ЕП 83966.
Фото Галини Івашків.
Публікується вперше



Мал.23.
Кахля «Богородиця з дитям»
(дореставрований фрагмент).
Глина, відтиск у формі, теракота,
21,3х14,5х2,7 см.
Одесько, Львівщина.
XVI–XVII століття.
МЕХП, інв.№ЕП 83879.
Фото Галини Івашків

товно, з другої половини XV століття християнська релігійна тематика поступово поширилася в кахлярстві України [17; 20; 34], Польщі [42], Румунії [48], Словаччини [46], Чехії [47] та інших країн [41;42;45].

Оригінальною сторінкою в історії розвитку українського і світового мистецтва загалом, і кераміки зокрема, пов'язаною з релігійною тематикою, є виготовлення глиняних ікон і навіть цілих глиняних іконостасів. Йдеться, насамперед, про глиняні ікони 1811 року М.Ковальського «Богородиця з дитям» і «Святий Миколай», які зберігаються у фондах МЕХП (ЕП 47085, ЕП 47084). В одній із церков Києво-Печерської лаври є частина колони від глиняного іконостаса XVIII століття [34, с.49]; інший глиняний іконостас (1903?) знаходиться у фондах Миргородського керамічного технікуму імені Миколи Гоголя. Звісно, улюблені релігійні мотиви чи сюжети гончарі передавали й через кахлі, оскільки піч, яка була важливим елементом інтер'єра помешкання, мала як естетичну, так і декоративну функції. «Піч у хаті – це як вітвар у церкві», – так висловлювалося багато людей. Так, очевидно, її сприймали й самі гончарі, тому й не дивно, що з кожної печі на членів сім'ї «дивилися» святі християнської церкви, які оберігали їх від усього злого й недоброго. Кахлі, виготовлені за допомогою матриць (дерев'яних, глиняних чи металевих), відзначалися розмаїттям мотивів та сюжетів, хоча до нашого часу давніх кахель збереглося не так вже й багато. Власне, таємницю двох сюжетів із релігійною темою розкриває двосторонній дерев'яний еталон, який Петру Лінинському пощастило знайти в селі Попелі, що на Львівщині. З одного боку цієї матриці – сюжет Різдва (Богородиця з дитям, яку вітають пастухи), з другого – зображення трьох святих (мал.21). Аналогії трактування таких мотивів знаходимо в мальованих іконах та іконах на склі. Можемо собі тільки уявити, якими оригінальними були ці кахлі!

Упродовж багатьох століть у європейському кахлярстві найпоширенішими були такі сюжети зі Старого і Нового заповітів: «Адам і Єва», «Благовіщення»,



Мал.24.
Кахля «Юрій-Змієборець» (фрагмент).
Глина, відтиск у формі, полива, 12х8х0,7 см.
Львів. XVI століття. МЕХП, інв.№ЕП 8 4108.
Фото Галини Івашків



Мал.25.
Кахля «Ангел» (фрагмент).
Глина, відтиск у формі, поливи, 12х9х2,5 см.
Львів. XVIII століття. МЕХП, інв.№ЕП 84111.
Фото Галини Івашків. Публікується вперше



Мал.26.
Кахля «Ангел біля «дерева життя»». Глина, відтиск у формі, полива, 19,3х11,5х10,5 см. Львів. XVIII століття.
МХП, інв.№ЕП 84070. Фото Галини Івашків. Публікується вперше

«Святе сімейство», «Страсті Христа», «Розп'яття», «Воскресіння», «Коронування Марії», «Св.Георгій», «Св.Іоанн», «Св.Матвій», «Св.Варвара» тощо.

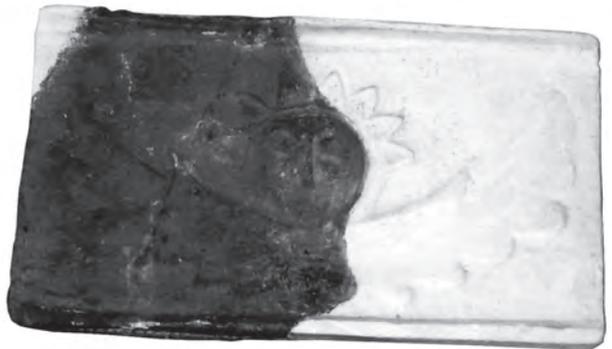
Важливе місце біблійська тематика займає і в колекції кахель Петра Лінинського. Відомо, що одним із головних християнських символів вважається хрест (мал.22), який тісно пов'язаний саме з гончарним ремеслом [27, с.76, 216]. Найрізноманітніші модифікації хрестів спостерігаємо на кахлях із різними типами композицій: вертикальною, центричною чи сітчастою. Яскравим прикладом можуть бути кахлі XVI–XVII століть із Підгороддя, Луцька, Потелича тощо. Так, на одній із кахель (Підгороддя; мал.5:3; ЕП 83858) хрест жовтого кольору прикрашено на кінцях розетками (тип «розквітлого хреста»), виразно вирізняється на бірюзовому тлі з малими рельєфними крапками. Гармонійності та врівноваженості додає невисокий рельєф та двоколірна похила рамка із плавною рельєфною кривулькою посередині. Аналогічне композиційне вирішення маємо ще на одній кахлі, але вже теракотовій (вона є однією з найбільших у збірці за розмірами – 23,8х23 см).

Одним із основних сюжетів на релігійну тему вважається зображення Богородиці (Пресвята, Пречиста, небесна заступниця, милосердна захисниця від бід). Люди часто звертаються до Богородиці у своїх молитвах, а її культ пов'язують із символами плодучості та багатства.

На основі невеликого фрагмента реконструйовано кахлю «Богородиця з дитям», знайдену в Олеську (на території Олеського замку – видатної пам'ятки архітектури й історії XIII–XVIII століть). Кахля теракотова (мал.23), має прямокутну форму, невисокий валик, характерний для кахель XVI–XVII століть. Петро Лінинський датував цю кахлю XVI століттям, Агнія Колупаєва – XVII століттям [13, с.232]. Аналогічне трактування образу Богоматері на тлі променистої мандорли спостерігається в численних творах як іконопису, так і літургійного шитва України [29, с.137]. Саме на основі цих аналогів та враховуючи окремі елементи у формі та манері зображення (зокрема, валик довкола кахлі, характерний як для кахель XVI, так і XVII століття), можемо розмірковувати, що цю кахлю, ймовірно, створено на межі XVI і XVII століть. У польському кахлярстві поява мотиву Богородиці з дитям фіксується на початку XVI–у 60-ті роки XVII століття [42, с.129].

У всіх християнських народів шанують святого Юрія (Георгія), покровителя хліборобства, скотарства і гончарства [42; 48]. Співзвучним до іконописного є трактування цього образу в кахлях. Таким він зображений на одній із кахель (Урич, XVI століття), обрамленій невисоким валиком і тонкою пластичною рамкою. Подібний сюжет, але в іншій манері виконання (із зазначенням кожної складки в одязі та в рисах зображуваного), є у фрагменті зеленої полив'яної кахлі XVI століття зі Львова (мал.24).

Із часів Київської Русі відомий культ ще одного святого – архистратига Михаїла, якого вважають «князем небесного воїнства» і заступником від усього злого. Його зображеннями (темперними, мозаїчними чи олійними) декорували стіни храмів і, мабуть, дуже рідко – кахлі. Фронтальна фігура юнака міцної будови, який у правій



Мал.27.
Кахля «Херувим» (дореставрований фрагмент).
Глина, відтиск у формі, полива, 10,5х18х0,8 см.
Бучач, Тернопільщина. XVI століття. МХП, інв.№ЕП 84213.
Фото Галини Івашків. Публікується вперше

руці тримає галябарду, а в лівій – меч, займає всю площину кахлі (урочище Старий Збараж, Тернопільщина). Кахля вражає своєю монументальністю, що деякою мірою досягається висотою крил, які, водночас, вдало гармоніюють із обрамленням кахлі у вигляді потрійної зигзагоподібної лінії (мал.1). У польському мистецтві відомі подібні зображення, які називають «Галлябардник». У трактуванні Юрія Лашука, це – «Лицар зі шпагою» XVI століття [17, іл.10]. За Петром Лінінським (датував XV століттям) та Агнією Колупаєвою (датувала XVI століттям), на кахлі зображено саме архистратига Михаїла, бо «пластичне вирішення крил не дає підстав вважати їх стилізованими прикрасами одягу або лицарського обладунку: вони змальовані в іншій площині» [13, с.232]. Щоправда, є деякі сумніви в тому, чи на кахлі зображено саме архистратига Михаїла, який, здається, ніколи не був із галябардою. Аналогії таким зображенням не вдалося виявити ні в іконах різних епох із фондів національних музеїв Києва та Львова, ні в численних репродукціях творів іконопису. Відомо, що цього святого зображували або зі списом та мечем, або тільки з мечем. Подібні сумніви стосуються й німба (?), який традиційно зображувався у вигляді круга, а не трикутника. Проте тут можлива й стилізація саме цього елемента, що ніяк не применшує мистецької вартості кахлі, бо образ, відтворений на ній, є зразком кахлярства вищого ґатунку, де тонко й пластично передано кожний елемент.

Однією з найбільш популярних тем доби ренесансу та особливо бароко у мистецтві України, як і всієї Європи, є образи ангелів [44, с.45]. Про їх ранні мистецькі зображення йдеться в Біблії, хоча самі «мотиви ангелів та архангелів стали дуже популярними в практиці християнського образотворчого, і особливо сакрального мистецтва» [23, с.90]. Постаті архангелів, ангелів, херувимів чи серафимів частіше зображали на склепінних каплицях, костюлів, церков, у багатьох святкових іконах тощо. Однак, їх численні зображення знаходимо також і в декоруванні кераміки та, зокрема, кахель зі збірки Петра Лінінського.

Оригінальними є зображення ангелів на фрагментах лицьових кахель XVII століття: теракотовій (Лаврів), жовтій полив'яній (Жовква) та кахлі XVIII століття, скленій кількома поливами (Львів; мал.25). Особливої уваги заслуговують ще три унікальні зразки виробів кахлярства – лицьові кутові зелені полив'яні кахлі (XVIII століття, Львів; мал.26), у яких досить оригінально потрактовано ідею – Ангели охороняють «дерево життя». Фронтальні, на повен зріст, постаті Ангелів у цьому випадку стоять (зліва чи справа) біля мотиву «вазона», що також уособлював «дерево життя». У руках кожного з цих Ангелів є музичні інструменти: арфа, флейта і скрипка. Ангел на іншій (також зеленій полив'яній) кахлі (XVIII століття,

Львів) зображений навколішки, а двома руками тримається за фрагментарно відтворену виноградну гілку в досить високому рельєфі із вираженими бароковими ознаками. Простота й ліричність у поєднанні з гармонійністю форм та ліній – ось характерні риси в трактуванні херувима на поясковій кахлі з Бучача (XVI століття, Тернопільщина; мал.27), де крила співзвучні зубчастому німбу. Інше зображення херувима подано поміж двома рельєфними гілочками конвалій (XVII століття, Львів).

Уважно проаналізувавши кілька кахель карнизного типу, можна стверджувати:

- 1) для таких кахель здебільшого характерний мотив херувима;
- 2) зазначений мотив, як правило, поміщений на найнижчій орнаментальній смугі (у випадку, якщо їх є кілька);
- 3) цей мотив зображено або поміж групами білатерально розміщених гілочок, або поміж стеблами конвалій (дуже рідко);
- 4) іконографія мотиву херувима є композиційно подібною до кахель XVII–XVIII століть із Середнього Подніпров'я, Білорусі, Польщі тощо.

Не менш оригінальними та доволі рідкісними є зображення Ангелів на кахлях із завершального ряду. Йдеться про кутову кахлю з виразними пластичними бароковими характеристиками Ангела, подібного до малого хлопчика з лагідними рисами. Теплоти та м'якості додає йому червонястий колір випаленої глини (знайдено у м.Яворів, що на Львівщині; мал.28). Авторіві статті відомий ідентичний варіант такої кахлі, але зеленої полив'яної (приватна збірка у Львові). Аналогії подібних зображень

Мал.28.

Кахля «Ангел». Глина, відтиск у формі, ліплення, полива, 17,5x18,3x13 см. Львів. Кінець XVII–початок XVIII століття. МХП, інв.№ЕП 84098. Фото Галини Івашків. Публікується вперше



спостерігаємо як у кахлярстві Польщі [42, іл.53, 57], так і інших держав.

Отож, середньовічне мистецтво «дихало» символами та міфами, відлуння яких сягає язичницьких часів. Протягом багатьох століть у декоруванні творів декоративно-ужиткового мистецтва, та, зокрема, кахель, не втрачали актуальності як архаїчні, космогонічні символи-мотиви, так і мотиви та сюжети із християнської релігії. Кахлі з архаїчною і християнською тематикою відзначаються розмаїттям мотивів і сюжетів, глибоким філософським підґрунтям, лаконічністю. Кахлярі захоплювалися пошуками декоративної мови своїх творів;

вони мали коло улюблених святих, що значною мірою збагачувало та доповнювало їх багатий сюжетно-образний світ, у якому часто реальна дійсність співіснувала зі світом фантазії.

Відтак, слухними видаються слова Миколи Костомарова, який зазначав, що український народ «берегтиме в собі релігійні основи доти, доки існуватиме сума головних ознак, що становлять його народність» [14, с.67]. Колекція кахель Петра Лінінського є яскравим підтвердженням того, що в декоруванні давніх рельєфних кахель значне місце займали прадавні та християнські мотиви.

1. Білик Е. Західноукраїнське кахлярство зі збірки П.Лінінського // *Народознавчі зошити*. – 2000. – №4 – С.751-753.
2. Боньковська С.М. Ковальство на Україні (XIX–початок XX ст.). – К.: Наукова думка, 1991. – 111 с.
3. Булашев Г. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. – К.: Довіра, 1992. – 414 с.
4. Василенко В.М. Народное искусство. – М.: Советский художник, 1974. – 464 с.
5. Гаєрський С. Нові джерела про потелицький гончарний центр // *Архіви України*. – 1968. – №3. – С.85-90.
6. Гальковский Н.М. Борьба христианства с остатками язычества в Древней Руси. – М.: Индрик, 2000. – Т.1-2. – 308 с.
7. Глинчак В. Бонавентура Львівський // *Річ*. – Львів, 2000. – №1. – С.18-19.
8. Голан А. Миф и символ. – Иерусалим-Москва: Руслит, 1994. – 375 с.
9. Даркевич В.П. Символы небесных светил в орнаменте Древней Руси // *Советская археология*. – 1960. – №4. – С.56-67.
10. Драчук В. Символы сонця в народному орнаменті // *Народна творчість та етнографія*. – 1971. – №3. – С.30-37.
11. Державний музей етнографії та художнього промислу АН УРСР. – К.: Мистецтво, 1976.
12. Керлот Х.Э. Словарь символов. – М.: REEL-book, 1994. – 608 с.
13. Колупаєва А. Релігійна тематика на кахлях України // *Народознавчі зошити*. – 1996. – №4. – С.230-237.
14. Костомаров Н.И. Две русские народности // *Основа*. – 1861. – №3.
15. Лашук Ю. Цінна збірка Петра Лінінського // XI Наукова конференція Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва за 1967 рік: Збірник матеріалів. – Львів: Львівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва, 1968. – С.45-46.
16. Лашук Ю. Нові дані про кераміку XIV–XVI ст. (За матеріалами знахідок на Верхньому Придніпров'ї та Волині) // *Середні віки на Україні*. – К.: Наукова думка, 1971. – Вип.1. – С.200-203.
17. Лашук Ю. Українські кахлі IX-XIX ст. – Ужгород: Госпрозрахунковий редакційно-видавничий відділ Закарпатського обласного управління по пресі, 1993. – 80 с.
18. Лінінський П. Повернене з небуття. Виникнення та розвиток рельєфної кахлі в Галичині. – Львів: Львівська галерея мистецтв, 1999. – 47 с.
19. Малевская М.В., Раппопорт П.А. Декоративные керамические плитки древнего Галича // *Slovenská Archeológia separátny výtlačok*. – Bratislava, 1978. – XXVI-1.
20. Мусієнко П. Українська кахля // *Народна творчість та етнографія*. – 1968. – №3. – С.80-88.
21. Немцова Н. Галицкие кафли, возвращенные из небытия // *Искусство*. – 2000. – №7. – С.11.
22. Нечуй-Левицький І. Світгляд українського народу. Ескіз української міфології (Видання друге). – К.: Обереги, 1993. – 87 с.
23. Овсійчук В., Кравич Д. Оповідь про ікону. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000. – 396 с.
24. Павлуцький Г. Історія українського орнаменту. – К.: Українська академія наук, 1927. – 27 с.
25. Пастернак Я. Старий Галич. – Краків-Львів: Українське видавництво, 1944. – 238 с.
26. Петров В. Міфологема «сонця» в українських народних віруваннях та візантійсько-гелліністичний культурний цикл // *Етнографічний вісник*. – 1927. – Кн.4. – С.88-119.
27. Пошвайло Олесь. Етнографія українського гончарства: Лівобережна Україна. – К.: Молодь, 1993. – 408 с.
28. Рыбаков Б. Язычество древних славян. – М.: Наука, 1988. – 607 с.
29. Свенціцька В.І., Откович В.П. Українське народне малярство XIII–XX століть. – К.: Мистецтво, 1991. – 303 с.
30. Собаль В.Е., Ткачоу М.А., Трусау А.А., Угрынович У.В. Белорусская кафля. – Мінск: Беларусь, 1989. – 159 с.
31. Станкевич М. Рідкісні різьблені ікони-хрести XVII–початку XIX ст. // *Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології. Матеріали других Гончарівських читань*. – К.: Музей Івана Гончара, Родовід, 1996. – С.104-109.

32. Станкевич М. Структури художнього тексту хреста // Українська хрестологія. Спеціальний випуск «Народознавчих зошитів». – 1997. – С.7-20.
33. Терещенкова С. Вірування в сонце // Етнографічний вісник. – 1927. – Кн.4. – С.133-137.
34. Тищенко О. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.). – К.: Либідь, 1992. – 191 с.
35. Ікачук Т., Мельник Я. Семіотичний аналіз трипільсько-кукутенських знакових систем (мальований посуд). – Івано-Франківськ: Плай, 2000. – 237 с.
36. Уманський О. Український космос у люстрі трипільського орнаменту // Космос Древньої України. – К.: Індо-Європа, Європейський телеграф, 1992. – С.212-222.
37. Ціхонь К. Іконографія космосу в мистецтві раннього ренесансу // Мистецтвознавство. – Львів: Спілка критиків та істориків мистецтва, Інститут народознавства НАН України, 2001. – С.229-236.
38. Шухевич В. Гуцульщина: У 5-ти частинах. – Верховина: Українське об'єднане товариство «Гуцульщина», 1999. – Ч. VI. – 302 с.
39. Щербаківський В. Основні елементи орнаменталізації українських писанок та їхнє походження. – Прага: Українське історико-філологічне товариство в Празі, 1925. – 34 с.
40. Энеолит Правобережной Украины и Молдавии // Археология СССР. Энеолит СССР. – М.: Наука, 1982. – С.165-320.
41. Ambrosiani S. Zur typologie der Älteren kacheln. – Stokholm: Kungl. Boktryckeriet. P.A. Norstedt & Söner, 1910. – 143 p.
42. Dąbrowska M. Kafle i piece kaflowe w Polsce do końca XVIII wieku. – Wrocław: Polska Akademia nauk, 1987. – 270 p.
43. Gajerski S.F. Potylicki ośrodek kaflarski w XVI–XVIII w. // Kwartalnik Historii kultury materialnej. – Rok XX. – Warszawa, 1972. – №3. – S.467-485.
44. Grabowski J. Sztuka ludowa w Europie. – Warszawa: Arkady, 1978. – 345 p.
45. Haberlandt M. Österreichische Volkskunst aus den sammlungen des muzeums für österreichische Volkskunde in Wien. – Wien: Verlag der K.K.Hof Kunstanstalt J. Lowy in Wien, 1910. – 120 tab.
46. Migo J. O tradicii slovenskej keramiky // Umění a řemesla. – Praha, 1974. – №2. – S.51-61.
47. Scheufler V. Kachle středověku a novověku // Umění a řemesla. – Praha, 1974. – №2. – S.25-32.
48. Slătineanu B. Ceramica feudală românească. – București: Editura de star pentru literatură și artă, 1958.
49. Ślawcy G., Ślawcy T. Garncarstwo i kaflarstwo w Bieczu od późnego średniowiecza do czasów współczesnych // Garncarstwo i kaflarstwo na ziemiach polskich od późnego średniowiecza do czasów współczesnych. – Rzeszów: Muzeum okręgowe w Rzeszowie, 1994. – S.211-232.

Умовні скорочення:

МЕХП Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України
 ПМА польові матеріали автора статті, зібрані 1995 року під час експедиції в село Потік Козівського району Тернопільської області



ANCIENT AND CHRISTIAN MOTIFS ON THE TILES FROM THE COLLECTION OF PETRO LINYNSKY

Galyna Ivashkiv (Lviv)

The author analyzes some ancient and Christian motifs on the old tiles from the collection of a famous Lviv collector Petro Linytsky. She draws attention to old solar motifs as well as the motifs, connected with Christian themes; the semantics and symbolism of swastika motifs, different crosses and moons, some realities of space, Mother of God, popular saints, angels and so on are elucidated

[Received September 10, 2003]

Key words: the Ukraine, Petro Linytsky, tiles, solar signs, cross, swastika, rosette, clay icons

НІЖИНСЬКІ ТА ІЧНЯНСЬКІ КАХЛІ XIX–ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ ТА ЇХ АВТОРИ



© Ірина Штанкіна, музеєзнавець

(Чернігівський історичний музей імені Василя Тарновського)

Аналізуються кахлі XIX–початку XX століття, виготовлені гончарями провідних осередків народного кахлярства Чернігівщини – Ніжина та Ічні, зі збірок Російського етнографічного музею (Санкт-Петербург, Росія), Чернігівського історичного музею імені Василя Тарновського, Музею українського народного декоративного мистецтва (Київ), Ічнянського і Ніжинського краєзнавчих музеїв. У контексті загальної характеристики творчості ічнянських і ніжинських кахлярів проаналізовано окремі вироби. Виявлено групи кахель або поодинокі вироби, які, за особливостями художньої манери виконання, пов'язуються з творчістю таких відомих представників гончарських династій, як Лаврентій і Анастасія Дроб'язки, Іван і Петро Білики, Ведеда і Брінчук у Ніжині; Йосип, Дмитро і Лаврентій Панасенки, Яків і Михайло Погорілки, Юхим Огієнко та Іван Івашенко в Ічні

[Одержано 8 жовтня 2004]

Ключові слова: Ніжин, Ічня, кахля, декор, мотив

Ніжин та Ічня в минулому були провідними осередками кахлярства на Чернігівщині. Від кінця XVIII і до початку XX століття там набули поширення мальовані кахлі, які виготовляли місцеві гончарі-кустарі. На відміну від заводських, ці кахлі малювали не пензлем, а за допомогою різьки і вкривали не глухою емалевою поливою, а спершу ангобували білою глиною – «побілом», а далі покривали прозорою свинцевою поливою, яку місцеві гончарі називали «олово» [11, с.48]. Від свинцевої поливи тло кахель набувало жовтуватого відтінку. Мальовку виконували ангобами синього, зеленого та різних відтінків коричневого кольорів. Кустарні вироби задовольняли художні смаки міщан та заможних селян, чий побут, незважаючи на деякі елементи міської культури, мав за основу традиції народної естетики, тому в декоративному оздобленні кахель відбилися найхарактерніші ознаки народних мистецьких традицій.

За термінологією ніжинських гончарів, ці кахлі називалися «селянськими», в той час як заводські вироби отримали назву «панські» [9, с.10]. Вироби ніжинських та ічнянських гончарів набули широкої знаності. Вони не раз привертати увагу таких дослідників українського гончарства, як Марія Фріде [12], Євгенія Спаська [8, 9, 10, 11], Пантелеймон Мусієнко [6], Андрій Бокотей [1, 2], Лідія Орел [7], Юрій Лашук [3]. У працях цих учених досліджено технічні засоби виконання кахель, детально проаналізовано їх художньо-стилістичні особливості, виявлено джерела походження деяких сюжетів, а також містяться відомості про місцевих гончарів. Але

Мал. 1.

Євгенія Спаська. Калька з кахлі роботи Лаврентія Дроб'язки (?). Ніжин. Перша половина XIX століття. Папір, олівець, калькування. Ніжин, Круча, хата Н.Ф.Шмаровоз. 18.08.1921. РЕМ, кол.4072-53. Фото Ірини Штанкіної. Публікується вперше

всі ці дослідження, як правило, обмежуються загальним аналізом творчості ічнянських та ніжинських майстрів, у них майже відсутні характеристики робіт окремих авторів, не виділено особливості їх творчості. Деяку увагу цим питанням намагалась приділити Євгенія Спаська, але обставини життя не дали змоги дослідниці продовжити її плідну діяльність з вивчення питань історії та особливостей розвитку чернігівського кахлярства. Проте накопичений на сьогодні матеріал дозволяє дати не тільки загальну характеристику творів ічнянських та ніжинських майстрів, а й виявити групи кахель або поодинокі вироби, які, за особливостями художньої манери виконання, можна пов'язати з творчістю того чи іншого майстра. Суттєву допомогу в цьому надають матеріали архіву Євгенії Спаської, що зберігаються у відділі рукописних фондів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Рильського НАН України [11] (деякі з них опубліковано на сторінках Національного культурологічного щорічника «Українське гончарство» [10]), а також зроблені дослідницею кальки ніжинських та ічнянських кахель зі стислими відомостями про їх місцезнаходження та авторство з фондів Російського етнографічного музею* (далі – РЕМ) (Санкт-Петербург, Росія). Не менш важливе значення мають опубліковані вироби з автографами майстрів. Аналіз цих матеріалів та їх зіставлення з даними інших наукових досліджень дає можливість виявити найбільш характерні художні особливості окремих груп кахель, а в деяких випадках і встановити їх авторів.

У Ніжині виробництво мальованих кахель набуло розвитку вже в першій чверті XIX століття, про що свідчить опублікована Євгенією Спаською кахля, виготовлена, як повідомляє напис на ній, у 1820 році на заводі Івана Снітка [8, табл.V]. На думку дослідниці, це робота ніжинського майстра [8, с.28]. Малюнок кахлі являє собою букет у вигляді трьох стилізованих 5-пелюсткових квіток у вазоні серцеподібної форми з вузькою, розширеною догори шиєю, заштрихованому всередині клітчастою сіткою. Крім зображень «вазона», на ніжинських кахлях першої половини XIX століття зустрічаються композиції із зображеннями людей, тварин та птахів. Вироби з подібними сюжетами Євгенія Спаська виявила в 1921 році на печі в хаті Василя Литвина. Піч, за його словами, було перенесено із с.Липовий Ріг разом з хатою [10, с.337]. За описом Євгенії Спаської, кахлі мали характерне жовтувате тло, малюнки, зроблені трьома кольорами: контури – коричневим, заповнення – жовтим та зеленим. Сюжети здебільшого зображали птахів, що літають або

сидять на гілках дерев. Дві-три кахлі містили побутові сцени – жінку-прялку та солдатів, два вироби – зображеннями тварин – лева та кози. Дві кахлі (із зображеннями прями та лева) Євгенія Спаська опублікувала в 1928 році [8, с.17, 21, 31]. Обом малюнкам притаманні максимална узагальненість та діагональна спрямованість ліній, що підвищує динамізм композиції. Властиві зображенню лева тонкі пташині лапки та розробка поверхні тулуба у вигляді луски, що імітує вовну, роблять його більш схожим на птаха, ніж на хижку тварину. Як гадала дослідниця, кахлі для печі в хаті Василя Литвина зробив ніжинський майстер Лаврентій Дроб'язко, який дуже полюбляв малювати птахів, що деяким чином позначалося й на зображенні лева. Цей самий майстер міг бути автором двох кахель з хати Наталії Шмарової, описаних Євгенією Спаською [10, с.339], кальки яких зберігаються в РЕМ. На одній із них міститься постать вершника на коні (кол. 4072-52), на іншій відтворено півня (кол. 4072-53) (мал.1; тут і далі в тексті статті якість малюнків зумовлена станом любительських фотографій. Головний редактор). Властивий їм простий лінійний малюнок, а також такі деталі, як низки крапок, розміщені паралельно контурним лініям, та розетки у вигляді невеликого кола, оточеного крапками, є характерними для підписаних робіт Лаврентія Дроб'язка, що дає підстави пов'язувати обидва вироби з творчістю цього майстра.

У другій половині XIX століття ніжинські майстри майже не виготовляли сюжетні кахлі. В цей час, під впливом заводської продукції, значного поширення набували вироби з мотивами «вазона» та «букета». Особливою популярністю користувалися кахлі із зображенням невеликого букетика або гілочки з двома листочками та трьома п'ятипелюстковими квітками в невеликій вигадливій вазочці або перев'язані внизу стрічкою, які в місцевих гончарів отримали назву «фіалка» [8, с.20]. Залежно від смаків та досвіду майстра квітка могла бути зображена більш стилізовано або навпаки – більш реалістично. Значного поширення набули композиції з букетиком квітів, уписаним усередину ромба. Створені за принципом взаємовідношення між білим тлом та невеликою кольоровою плямою всередині, малюнки з квітками в ромбі робили загальний вигляд печі свіжим та чепурним. Євгенія Спаська, якій довелося бачити печі, складені з таких кахель, зазначала, що їх «...наче вкрито мережею: між хвилястих ліній, що утворює сполучення ромбів, чергуються блакитні букетики квітів і скісні хрести, в які складаються ті гілочки та прутики, що ними заповнено кути кахоль цього типу» [8, с.11]. Їх походження, так само, як і кахель з букетом без ромбу, безумовно було пов'язане з впливом заводських зразків не тільки місцевого виробництва, а й привізних, з-поміж яких найбільш поширеними були калузькі вироби. Не виключено, що деякі з калузьких майстрів

* Складаю щирю подяку співробітникам РЕМ за надану можливість фотофіксації та опублікування окремих матеріалів із фондової колекції української кераміки РЕМ



Мал.2.
Євгенія Спаська.
Калька з кахлі роботи Бедеди.
Ніжин. 1850-1860-і роки.
Папір, олівець, калькування.
Ніжин, вул.Об'їзна, 57, хата
М.Пархоменка. 25.08.1921.
РЕМ, кол.4072-48. Фото Ірини
Штанкіної. Публікується вперше

Мал.3.
Євгенія Спаська.
Калька з кахлі роботи Петра
Білика. Ніжин. 1870-ті–1880-ті
роки.
Папір, олівець, калькування.
Ніжин, вул.Об'їзна, 51, хата
Дворнінова. 18.08.1921.
РЕМ, кол. 4072-36. Фото Ірини
Штанкіної. Публікується вперше

працювали в Ніжині. На цю думку наводить кахля з колекції Ніжинського краєзнавчого музею (ВП-260). Її декор, що являє собою тонкий пензлевий малюнок у вигляді букетика квітів з бантом унизу, виконаний синьою фарбою на білому емалевому тлі, вказує на заводське виробництво і є ідентичним до малюнків на калузьких виробках. Водночас червона глина та заокруглена невисока (4,5 см) румпа без отворів для протягування дроту є характерними для ніжинського кустарного виробництва. Отже, слушною здається думка, що кахлю було сформовано місцевим гончарем, а її декор виконував досвідчений калузький майстер.

До ранніх виробів цього типу можна віднести кахлі, виготовлені майстром Бедедою в 1860-х–1870-х роках. Як зазначала Євгенія Спаська, їхньою характерною особ-

ливістю є виконана сірувато-блакитною фарбою гілка з трьома квітками та рамочка у вигляді хвилястої лінії із зеленими безозовими листочками по кутах [10, с.340]. Зроблена дослідницею калька з кахлі з печі в хаті мешканця Ніжина Матвія Пархоменка, що зараз зберігається у фондах РЕМ (кол. 4072-48), повністю збігається з цим описом і може слугувати прикладом роботи одного з найстаріших ніжинських майстрів (мал.2).

Відомими в Ніжині кахлярами були Петро та Іван Білики, творчість яких припала на 1860-1890 роки [11, арк.32]. Типовим для них був малюнок у вигляді синьої квітки «фіалки». Кахлі роботи Петра Білика, які прикрашали піч, замовлену в 1870-х роках, були виявлені Євгенією Спаською в будинку Дворнінова [10, с.340]. Калька з однієї з них, що зараз зберігається



Мал.4.
Брінчук (?). Кахля.
Ніжин. 1870-ті–1880-ті роки.
Глина, формування, ангоби,
мальовка, полива, 21,5x16,5 см.
Ніжинський краєзнавчий музей,
інв.№ІБ-615. Фото Ірини
Штанкіної. Публікується вперше

Мал.5.
Євгенія Спаська.
Калька з кахлі роботи Анастасії
Дроб'язко. Ніжин. Кінець XIX–
початок XX століття.
Папір, олівець, калькування.
Ніжин. 1923. РЕМ, кол.4072-32.
Фото Ірини Штанкіної. Публікується
вперше

у фондах РЕМ (кол. 4072-36) вказує, що для Петра Білика був характерний малюнок у вигляді букетика з трьох п'ятипелюсткових квіток, оздобленого внизу двома листочками, по кутах лицьової пластини – невеличкі гілочки (мал.3). На відміну від Петра, у Івана Білика низ квітки оформлено у вигляді паростків, що нагадують пальмову гілку [10, с.340]. За припущенням Євгенії Спаської, роботою цього майстра є кахля з ніжинського будинку Бориса Андрія за адресою 1-ша Нежатинська, 85 [10, с.340]. Стильова та іконографічна схожість дає підстави вважати Івана Білика автором ще однієї кахлі із зібрання РЕМ (кол.4032-40). Подібні до них вироби з блакитною квіткою робив майстер Брінчук: від біликових вони відрізнялись формою листа та основою, яка нагадувала вазон [10, с.340]. До щойно описаного подібна кахля із зображенням «фіалки» в ромбі з колекції Ніжинського краєзнавчого музею (ИБ-615), що дозволяє пов'язати її з творчістю Брінчука (мал.4). Букетик усередині ромба з трьома гілочками або прутиками по кутах кахлі є типовим і для Анастасії Дроб'язко – доньки ніжинського гончаря Лаврентія Дроб'язка [12, с.56, илл.8]. Деяке уявлення про особливості художньої манери виконання цієї майстрині може дати калька з кахлі її роботи, зроблена у 1923 році Євгенією Спаською (РЕМ, кол.4072-32). Виробам цієї майстрині притаманний легкий малюнок, виконаний тонкими лініями, які імітують листя, більшою вибагливістю вирізняються фігурні гілочки з листям по кутах лицьової пластини (мал.5). Низки дрібних крапок, що начебто окантовують лінії малюнка, були, як зазначалося вище, найхарактернішою деталлю виробів Лаврентія Дроб'язка, і в роботах майстрині з'явилися під безумовним впливом творчості її батька.

Не меншою популярністю користувалися малюнки із зображенням античної амфори, розташованої на прямокутному постаменті, з двома перехрещеними, як на конверті, лініями. Їхніми безумовними прототипами були «вазонні» композиції поширених на Чернігівщині заводських кахель, що виготовляли в Шатрищах та Глухові [9, с.20]. При цьому під впливом народних смаків вони набули більш узагальненої форми, а окремі деталі отримали суто народне трактування. Так, ламбре-

кен, що на заводських кахлях прикрашає вазу, у малюнках ніжинських майстрів замінюється більш зрозумілим для народного побуту довгим рушником зі спадаючими донизу кінцями.

Крім типових, поширених композицій, місцеві майстри створювали більш складні малюнки. Серед них зустрічаються вибагливі, схожі на китайські, квіти, які робив Іван Білик [10, с.339]. Зображення подібної квітки міститься на кальці, зробленій Євгенією Спаською в будинку Дмитра Якимовича Крутька (РЕМ, кол. 4072-56) (мал.6). Роботі Івана Білика, на думку Євгенії Спаської, належить і кахля із сюжетною мальовкою, на якій зображено будинок зі сходами, що в загальних рисах нагадує грецьку кам'яницю [10, с.340] (РЕМ, 4072-42). Подібний сюжет знайшов відображення у вишивках другої половини ХІХ–початку ХХ століття. Зокрема, схожу композицію відтворено на рушнику з колекції Чернігівського історичного музею імені Василя Тарновського (далі – ЧІМ) (ИТ-2721). Аналогії серед поліхромних панських вишивок шовком та гарусом мають і малюнки пишних багатоколірних квітів у декорі кахель, що прикрашали піч у будинку Поліводи в провулку Гербея (РЕМ, кол. 4072-57, 4072-58), а також у заможному будинку на Гончарівці (РЕМ, кол.4072-60) [10, с.341]. Дуже цікавими є кахлі з утвореним хвилястими лініями ґратчастим малюнком, який нагадує візерунок прожилок на поверхні мармурової плити (РЕМ, кол.4072-55).

Незважаючи на те, що селянські печі мали простішу конструкцію, ніж панські, їм також була властива ярусна побудова і завершення у вигляді карниза. Кожна частина печі мала свою назву: основа називалась «хундамент», поясок усередині печі – «крива», верхня частина карниза – «щаблон», нижня – «архитрал», поясок між ними – «валок» [12, с.55]. Відповідно до призначення в структурі печі видозмінювалася й форма кахель. Тому сільські майстри виготовляли як плиткові кахлі, серед яких були лицьові та кутові, так і валикоподібні кахлі середнього поясу, що розділяли яруси печі, а також карнизні, які, відповідно до конструкції карниза, мали вигнуту складну форму. Карнизні кахлі оздоблювали орнаментальними композиціями стрічкового типу. Одну з таких компози-



Мал.6.
Євгенія Спаська.
Калька з кахлі роботи Івана Білика.
Ніжин. 1870-ті роки.
Папір, олівець, калькування.
Ніжин, вул.Бабичівка, 13, хата Д.Я.Крутька.
13.08.1921. РЕМ, кол. 4072-56.
Фото Ірини Штанкіної. Публікується вперше



Мал.7.
Євгенія Спаська.
Кальця з кахлі роботи Лаврентія
Дроб'язка. Ніжин. 1894.
Папір, олівець, калькування.
Ніжин, вул.Василіївська, 101,
хата М.Гомолуки. РЕМ, кол. 4072-36.
Фото Ірини Штанкіної. Публікується
вперше

цій, складену з трьох горизонтальних стрічок геометричного орнаменту у вигляді подвійних скісних ліній, «іоніків» та зигзагоподібних подвійних ліній з рядами крапок між ними, представлено на кальці з кахлі 1883 року роботи Івана Білика [10, с.339] (РЕМ, кол. 4072-37). Цей карниз, напевно, був дещо складнішим, ніж звичайні вироби цього типу на ніжинських печах, оскільки Євгенія Спаська у своїх записках означила його як «красивий карниз» [10, с.339].

Композиційним центром опалювальної груби було дзеркало, оздоблене великим, розташованим на кількох кахлях малюнком, гарно закомпонованим у темному колі над челюстями печі, що чітко виділявся і панував на легкому, ясному, викладеному однотипними кахлями тлі. Як зазначала Євгенія Спаська, «...на селянських грубах з їх простим планом, великими площинами, кахлі всіх типів і малюнків якось більше до речі; завжди вони утворюють суцільну продуману композицію. Архітектурно складнішу піч з припічком, пічурками, дзеркалом, підпичку майстру тяжко так викласти кахлями, щоб дати композиційно закінчений малюнок, щоб не порізати їх там, де вони цілком не вміщуються... Через це загальне враження від чернігівських... печей з централізованою композицією, і з дрібно-складною – залишається ясне, приємне, жовтувате тло, вкрите композиційно і кольорово ритмічними врівноваженими малюнками, наче світяться під ними й надає легкий, веселий вигляд цим творам скупих і чулих митців» [8, с.11-12, 19]. Типовим для ніжинських майстрів мотивом, що оздоблював дзеркало печі, було розміщене на шести кахлях коло з уписаними в нього бровами, носом і лагідними з посмішкою вустами, від якого на всі боки розходилися променями довгі три-

кутники з квіткою на кінцях. Такий малюнок зберігся на кальці з печі роботи Анастасії Дроб'язка (РЕМ, кол. 4072-35). У ніжинських майстрів цей мотив мав назву «звізда» [8, с.25]. Його походження пов'язане з поширеною від кінця XVII століття лубочною гравюрою «Сонце із зодіаками» [5, с.81, илл.103], яка залишалася популярною в XIX столітті – на ній ворожили на ярмарках дівчатам відуди [8, с.25]. Рідше в декорі дзеркала печі ніжинські майстри застосовували мотив двоголового орла: відтворене на шести кахлях зображення одного з них збереглося на кальці з кахель із колекції РЕМ (кол. 4072-36). Воно являє собою простий лінійний малюнок, вкритий усередині численними крапками, що імітують пір'я, на грудях орла – медальйон з уписаним роком виготовлення кахлі (1894) та ініціалами її автора – ніжинського майстра Лаврентія Дроб'язка (Л.А.Д) (мал.7). Порівнюючи обидва малюнки, неважко помітити деякі спільні риси в їх художньому вирішенні: як «звізду», так і «орла» виконано однією синьою фарбою на білому тлі тонкими лініями, що привносило враження додаткової легкості й добре сполучалося з декоративним оздобленням печі, але при цьому надавало йому й деякої спрощеності та сухуватості; в обох малюнках зустрічаються однакові деталі (роzetки, що являють собою невелике коло, оточене крапками, характерне оздоблення у вигляді низок крапок або напівовалів, що прикрашають центральні зображення або складають декоративне обрамлення кіл, у яких їх розміщено), які, як зазначалося вище, були характерними для робіт Лаврентія Дроб'язка. Їх перейняла від батька його донька, що й зумовило подібність манери виконання та засобів художньої виразності у творах Анастасії та Лаврентія Дроб'язків.

При цьому не можна виключати можливої участі у виготовленні «звізди» заодно з Анастасією її батька, який славився своєю майстерністю у створенні не тільки «...орликів», а ще й «звізд» [8, с.30], а тому міг допомагати доньці в роботі над оформленням дзеркала печі.

Ніжинські вироби мають багато спільного з кахлями, виготовленими гончарями з містечка Ічня, де вже в третій чверті XVIII століття виробляли кахлі, які набули знаності по всій Україні. «Ічня, – писав Опанас Шафонський, – по Малой России особливо славится печеными изразцами, которые во многие места покупаются» [13, с.396]. За своїми художніми якостями ічнянські кахлі є продовженням високих традицій народного мистецтва Чернігівщини. Стиль місцевих майстрів своїм образно-тематичним корінням тісно пов'язаний з барвистою мальовкою гончарних виробів XVII–XVIII століть, з народним іконописом, лубочними гравюрами, а також з малюнками на скринях, сволоках та інших домашніх витворах. «Та найціннішим, неперевершеним вкладом, – зазначав Юрій Лашук, – досі залишається неповторність образів, котрі викликали до життя не тільки нове трактування відомих сюжетів, але й збагатили їх новими мотивами» [3, с.33].

Як і в Ніжині, до найбільш ранніх відносяться вироби із сюжетними малюнками, які набули розповсюдження в першій половині XIX століття. Одними з найбільш поширених поміж них були кахлі із зображеннями птахів.

Фантазія авторів зуміла відтворити в мальовках ціле пташине царство: птахи сидять на гілках дерев, біля гнізда чи квітки або летять чи стоять обабіч рослини, спираючись на неї передніми лапами, що нагадує геральдичні композиції рельєфних кахель XVII століття. Серед них зустрічаються як реальні птахи різних видів – хижак чи свійські, так і казкові сирині – пернаті істоти з людським обличчям. На ічнянських кахлях сирині зображені в характерних високих шапочках, що дуже нагадують ківери на головах військових. Надзвичайно лагідними виглядають у ічнянських мальовках леви – їхні розвернуті в анфас обличчя грайливо посміхаються глядачеві; дуже часто вони мають вусату котячу голівку, а на кінчику хвоста – квітку, що пов'язує їх із зображеннями левів на рельєфних кахлях XVI–XVII століть. Так само казково виглядають і коні з розкішними гривами та хвостами, на кінчику яких розцвітає квітка. Досить велику групу складають екіпажі. Численні візки та карети завжди подано в профіль, їх досить умовно трактований корпус із двома величезними колесами, які, створюючи яскраві квітчасті плями, перетворюються на головні композиційні елементи. Одними з найбільш поширених в ічнянських кахлях є побутові сюжети із зображенням людей – музик, п'яниць, комедіантів, військових, вершників, жінок, що тримають веретено та гребінку або підносять чарку.

Незважаючи на розмаїття образів та тем ічнянсь-

Мал.8.

1. Йосип Панасенко. Кахля. Глина, формування, ангоби, мальовка, полива, 19,5x15,5 см. Ічня. 1888.

Знайдено: с. Рожнівка Ічнянського району, хата П.П.Тищенка. 1975. ЧИМ, інв.№ФІК-204. Фото Ірини Штанкіної.

2. Йосип Панасенко. Кахля. Глина, формування, ангоби, мальовка, полива, 19,5x16,5 см. Ічня. XIX століття.

Ічнянський краєзнавчий музей. Фото Ірини Штанкіної. Публікується вперше



1



2

ких кахель, складені з них печі ніколи не виглядали як випадковий набір різних картинок, а завжди зберігали єдиний задум: на одних переважали малюнки з птахами, на інших – екіпажі та вершники, на третіх – музиканти та військові. Кожний з ічнянських майстрів спеціалізувався на створенні тих чи інших сюжетів. Так, за спогадами мешканців Ічні, гончар Юхим Огієнко робив кахлі із зображеннями возків, коней, кавалеристів та піхотинців. Ічнянський майстер Яків Пащенко вважав, що Юхим Огієнко зробив піч у хаті Мотрони Бойко [10, с.357]. Відомий майстер Йосип Панасенко разом зі своїм другом, гончарем Яковом Погорілкою, малював солдат та музикантів [10, с.357-358]. Йосип Панасенко також робив кахлі із зображеннями людей, тварин, возків [10, с.358]. У 1975 році етнограф Лідія Орел у с.Рожнівка Ічнянського району, в хаті П.П.Тищенка, виявила піч із сюжетними кахлями, зроблену в 1888 році. Напис на компози-



Мал.9.
Юхим Огієнко. Кахля.

Глина, формування, ангоби, мальовка, полива, 19,5х15,5 см. Ічня. Друга половина XIX століття.
Знайдено: с.Рожнівка Ічнянського району, хата П.П.Тищенка. 1975. ЧІМ, інв.№ІК-198.
Фото Ірини Штанкіної

ції з 12 кахель із зображенням орла на дзеркалі печі свідчить, що її зробив Дмитро Панасенко – син Йосипа Панасенка [7, с.440]. Але, враховуючи, що у третій чверті XIX століття сюжетні кахлі вийшли з моди, навряд чи їхнім виробництвом міг займатися представник молодшого покоління ічнянських майстрів. До того ж у спогадах ічнянських гончарів ніде не містяться свідчення про те, що Дмитро Панасенко виготовляв сюжетні кахлі, проте його батько Йосип Панасенко був відомий як один з найдосвідченіших майстрів з виготовлення саме таких виробів. Ймовірно, Дмитро Панасенко виконав композицію з орлом, а сюжетні ж кахлі, що оздоблюють комин печі, зробив його батько. Приклади спільної праці двох майстрів відомі в Ічні [10, с.358], адже це є природним для батька та сина – представників однієї гончарської династії.

Мальовка ічнянських майстрів різниться не тільки

Мал.10.

1. Автор невідомий. Кахля. Глина, формування, ангоби, мальовка, полива, 20,5х16 см. Ічня. Середина–друга половина XIX століття. Знайдено: с.Гужівка Ічнянського району, хата УІ.Канюки. 1975. ЧІМ, інв.№ІК-203. Фото Ірини Штанкіної. Публікується вперше.
2. Автор невідомий. Кахля. Глина, формування, ангоби, мальовка, полива, 21,5х16,5 см. Ічня. Середина–друга половина XIX століття. Ічнянський краєзнавчий музей. Публікується вперше



1



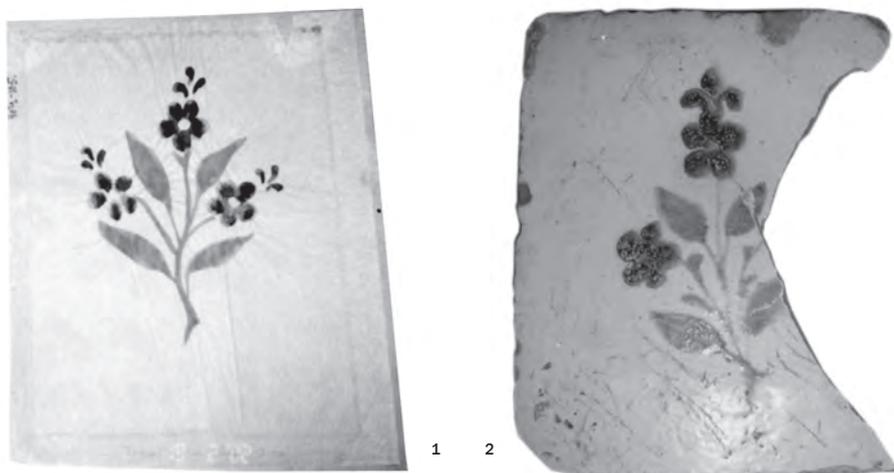
2

тематикою сюжетів, а й манерою виконання та художнім почерком авторів. Для робіт одних характерними є різкі, прямі лінії, товстий чіткий контур, густі, насичені фарби, що контрастують зі світлим кольором тла. Ці риси притаманні кахлям з коми́на печі в с.Рожнівка, і відповідно є характерними для художнього почерку їх можливого автора Йосипа Панасенка. Деякі з них зберігаються в колекції ЧІМ (Ик-201, Ик-204, Ик-208) (мал.8:1). Аналогічними до них за манерою виконання є кахлі з колекції РЕМ (кол. 4032-52, 4032-54) та кальки з печі у хаті Катерини Панасенко (РЕМ, кол.4072-81-94), а також кахлі з експозиції Ічнянського краєзнавчого музею (мал.8:2). Виробам інших властиві плавні лінії, тонкий контур малюнка, приглушені м'які кольори, що наближає їх до пензлевих розписів. У цій манері виконано кахлі з хати Мотрони Бойко, автором яких, як зазначалося вище, міг бути Юхим Огієнко (РЕМ, кол.4072-62-79). Подібною, за іконографією та засобами художнього виконання, є кахля з колекції ЧІМ, яка, до речі, походить із села Рожнівка, з тієї ж самої печі, що й кахлі Йосипа Панасенка (мал.9), але вона відрізняється манерою художнього виконання і, можливо, до цієї печі потрапила випадково. Схожість з виробами, що походять з хати Мотрони Бойко, дозволяє пов'язати її з творчістю не Йосипа Панасенка, а Юхима Огієнка. Особливо ж чітко відмінності у засобах художньої виразності та творчому почерку майстрів прослідковуються у зображеннях птахів, серед яких можна виділити два основні типи. До першого відносяться малюнки з печі Мотрони Бойко. Їм властиві статичність та спокій, які досягаються завдяки рівномірно розкладеним великим кольоровим локальним плямам та добре врівноваженим вертикальним елементам, підкресленим відповідними горизонтальними (РЕМ,

кол.4072-67, 4072-69). Приблизно в такій самій манері виконано зображення сирина на кахлі з хати Катерини Панасенко; від попередніх зразків воно відрізняється дрібнішою кольоровою розробкою крил та хвоста птаха у вигляді тонких кольорових смуг (РЕМ, кол. 4072-81) [8, табл.III.5]. Другий варіант представлено на кахлях, знайдених під час експедиції в с.Гужівка Ічнянського району в хаті У.І.Канюки [7, с.439-440]. Вони вражають чітко вираженим динамізмом, зумовленим, передовсім, стрімкою спрямованістю ліній вгору по діагоналі та наявністю додаткових декоративних елементів у вигляді фігурних соковитих паростків та квітів навкруги центрального зображення (ЧІМ, ИК-197, Ик-199, Ик-203) (мал.10:1). Подібними до них є малюнки деяких кахель зі збірки РЕМ (кол.4032-50, 4032-51, 4244-10, 1392-3, 1392-12). Принцип діагональної спрямованості є характерним і для вищеописаних малюнків ніжинських кахель з печі Василя Литвина. Аналогії з малюнками ічнянських кахель простежуються і в зображенні лева на одному з ніжинських виробів, зокрема тонкі пташині напівзігнуті лапи та розробка поверхні тулуба у вигляді луски дуже нагадує трактування ічнянськими майстрами зображень птахів та тварин. Ще більше експресії відчувається в малюнках птахів з широко розправленими крилами. Діагональна спрямованість, стрімкість та пружність ліній, одні з яких скручуються, а інші навпаки – розгортаються, дрібна кольорова розробка крил та хвоста у вигляді тонких смуг, що повторюють напрям ліній, створюють враження енергійного невпинного руху. Зразки подібних творів можна побачити в колекціях РЕМ (кол.1392-5) та Ічнянського краєзнавчого музею (мал.10:2). На жаль, відсутність необхідних матеріалів не дозволяє встановити ім'я хоча б одного з авторів цих по-справжньому

Мал.11.
Свгенія Спаська.
Калька з кахлі роботи Йосипа Панасенка.
Ічня. 1861. Папір, олівець, калькування.
Ічня, Дрофанівка, хата Г.Половка.
28.08.1923. РЕМ, кол. 4072-95.
Фото Ірини Штанкіної.
Публікується вперше





Мал. 12.

1. Євгенія Спаська. Калька з кахлі роботи Йосипа Панасенка. Ічня. 1861. Папір, олівець. калькування. Ічня, Дрофанівка, хата Г.Половка. 28.08.1923. РЕМ, кол. 4072-97. Фото Ірини Штанкіної. Публікується вперше.
2. Йосип Панасенко. Кахля. Глина, формування, ангоби, мальовка, полива, 20х16 см. Ічня. Середина–друга половина XIX століття. Музей українського народного декоративного мистецтва, інв.№К-2191. Фото Ірини Штанкіної. Публікується вперше

віртуозних творів. Невідомим залишився й автор кахлі, яка вирізняється з-поміж інших тим, що відтворене на ній зображення півня, що стоїть поруч з граблями та косою, виконано в суто реалістичній манері (РЕМ, кол.4072-55), в той час, як роботам інших ічнянських майстрів притаманні стилізація та максимальна узагальненість образів.

Як і в Ніжині, в Ічні необхідним елементом в оздобленні печі був великий орнаментальний мотив у вигляді двоголового орла на дзеркалі. Ічнянські орли містилися на десяти-дванадцяти кахлях, вони зображалися з широко розправленими крилами, прикрашеними довгими зеленими й брунатними смугами, що імітували пір'я; міцний темний тулуб вкривало широко округле пір'я, трактоване у вигляді луски. Орли мали великий розправлений, наче віяло, хвіст, а на їхніх міцних шиях трималися вишукані короновані пташині голівки, майже завжди з довгими чубуками, між якими містилася ще одна висока смугаста корона; в одній лапі вони тримали «державу», а скіпетр, який повинен тримати орел в іншій лапі, достатньо часто у творах ічнянських майстрів перетворювався на гілку з листям, що надавало зображенню фольклорного забарвлення. Ічнянські орли виглядали більш декоративними й масивними порівняно з ніжинськими, які розміщували не більш, як на 6 кахлях, і виконували контурним одноколірним малюнком. Один з кращих ічнянських орлів, як свідчить напис на кахлі «орел першого номера», було виконано майстром Іваном Іващенко у 1870 році; він прикрашав піч у хаті мешканця Ічні Антона Маринчика [8,табл.IV] (зараз зберігається в ЧІМ) (И-6075/1-10). Подібний до нього орел оздоблю-

вав піч у с.Рожнівка в хаті П.П.Тищенка, якого, як уже згадувалось, зробив у 1888 році Дмитро Панасенко, про що свідчить напис, залишений майстром на своєму творі [7, с.440, 442]. Більш раннє зображення орла 1861 року на 11 кахлях, було зафіксовано Євгенією Спаською в 1924 році в хаті Георгія Половка [10, с.357] (РЕМ, кол.4072-95) (мал.11). Характерною особливістю композиції є розташовані в нижніх кутах дві чоловічі постаті з рушницями, а у верхніх – стилізовані зображення котів, що, мабуть, було властиве більш раннім творам; у відомих «орлах» 1870–1880 років зображення людей та тварин зникали замість них з'явилися квіти або «вазони». З більш ранньою іконографічною традицією слід пов'язати і скіпетр у правій лапі орла, який у виробах 1870-1880 років було замінено на декоративну гілку. Іконографічно схожим є одноколірне, виконане брунатною фарбою зображення орла на кахлі з цієї ж самої печі (РЕМ, кол.4072-96). Автором обох малюнків міг бути відомий кахляр Йосип Панасенко, оскільки з типових для його роботи кахель було складено піч, де знаходився орел [10, с.357].

У другій половині XIX століття на зміну сюжетній мальовці прийшла орнаментальна. У творах ічнянських майстрів вони представлені виключно рослинними композиціями з мотивом «вазона» або «букета». Мотиви рослин з пишним листям та квітами, з уміщеною в них силою росту та буйного цвітіння, були співзвучні з народним поетичним світovidчуттям, його життєрадісністю та оптимізмом, що й зумовило особливу любов до них місцевих майстрів. До найбільш ранніх слід віднести твори старого ічнянського майстра Йосипа Пана-

сенка, для малюнків якого було характерним зображення невеликої гілочки з трьома синіми або коричневими квітками та зеленим листям [10, с.358]. Кахлі з подібними малюнками Євгенія Спаська виявила та перезняла в хаті Мотрони Богуш та Георгія Половка (РЕМ, кол.4072-97, 4072-105) (мал.12:1). Подібною до них є кахля з фондів Музею українського народного декоративного мистецтва (К-2191), що дозволяє вважати її виробом Йосипа Панасенка (мал.12:2). У процесі подальшого розвитку мотиви «вазон» та «букет» отримали безліч варіантів та форм, що знайшло відображення в розмаїтті конфігурацій квітів, зображених в «анфас» чи «профіль»: профільні зображення нагадують лілію, квіти в «анфас» у своїй основі мають п'ятипелюсткову квітку або восьми-

кутну зірку чи коло, облямоване тонкими лініями, що нагадують сонячні промені. Не меншою варіативністю вирізняються і форми основ, які набувають вигляду кашпо або рога достатку, невеличкої трикутної форми вазочки з петелькоподібними вушками або дуже схематизованого кошика. Деякі з цих варіантів з'явилися як результати наслідування орнаментальних мотивів заводських «панських» кахель. Так, мотив букетика з трьох квітів, унизу оздоблений бантом, має багато спільного із зображеннями на заводських кахлях як місцевого виробництва, так і привізних. Під впливом заводських виробів створювалися й композиції у вигляді ромбічної сітки з букетиками квітів усередині і з розміщеними в місцях перехрещення ліній стилізованих квіток. Такий тип композицій зустрічається серед калузьких виробів ХІХ століття [4, илл.298]. Чимало аналогів існує і в орнаментах лівобережних килимів з мотивами букетів квітів, перев'язаних стрічками, розміщених у вазах або кошиках чи рогах достатку, які також могли слугувати зразками для наслідування, оскільки в Чернігівській та сусідній з нею Полтавській губерніях у ХІХ столітті існувала значна кількість поміщицьких килимових майстерень [15, с.39-44]. Контури одних з них наведено тонкими лініями, а потім розфарбовано яскравими локальними кольоровими плямами. Іншим малюнкам притаманні



1

Мал.13.

1. Іван Іващенко. Кахля. Глина, формування, ангоби, мальовка, полива, 20х15,5 см. Ічня. 1870-ті роки. Ічнянський краєзнавчий музей. Фото Ірини Штанкіної. Публікується вперше.
2. Євгенія Спаська. Калька з кахлі роботи Івана Іващенко. Ічня. 1870. Папір, олівець, калькування. Ічня, Богушівка, хата А.В.Маринчика. 27.09.1923. РЕМ, кол.4072-101.
3. Євгенія Спаська. Калька з кахлі роботи Івана Іващенко. Ічня. 1870. Папір, олівець, калькування. Ічня, Богушівка, хата А.В.Маринчика. 27.09.1923. РЕМ, кол.4072-102. Фото Ірини Штанкіної. Публікується вперше



2



3

товсті лінії і виконані локальним кольором без попереднього контурного наведення квіти та листя; дуже легкими й витонченими виглядають квіти, виконані тонкими контурними лініями темно-коричневого кольору з коротенькими рисочками-голками, що вкривають стеблину, та хвилястими лініями – пелюстками, які, наче промені, розходяться від центру квітки; розміщені на їх кінцях невеликі крапочки начебто окутують квітку в тонку прозору оболонку, створюючи ефект мережаної поверхні.

Найбільшого поширення на виробих ічнянських майстрів набув мотив «вазону» у вигляді букета з трьох квіток у ампірній вазі, які, як і ніжинські вироби такого ж типу, були, безперечно, запозичені з панських будинків і мали своїми прототипами заводські кахлі, виготовлені в Шатрищах та в Глухові. Для них характерні й два найбільш типові для чернігівських заводських виробів варіанти.

Перший – це зображення розміщеної на прямокутному постаменті, прикрашеної гірляндю античної амфори з П-подібними вушками та трьома квітками. Для нього є характерним коричневий колір контурних ліній вази та постаменту; квіти ж виконано синьою, а інколи зеленою фарбами. Достатньо чіткий, точний малюнок, рівні, наведені впевненою рукою, лінії вказують на високий рівень майстерності. Можливо, деякі з гончарів працювали на одному з чернігівських кахляних заводів, де отримували необхідні досвід та навички, а потім на своєму матеріалі доступними засобами намагалися відтворити малюнки заводських виробів. Такий тип мальовки є характерним для кахель роботи майстра Івана Іващенка, якими було викладено піч у хаті Антона Маринчика [10, с.356]. Калька однієї з цих кахель з поміткою Євгенії Спаської, що вона є роботою Івана Іващенка, зберігається у фондах РЕМ (кол.4072-101). Її повна аналогія з малюнком кахель зі збірки Ічнянського краєзнавчого музею дозволяє з достатньою вірогідністю атрибутувати останні як вироби Івана Іващенка (мал.13:1,2). До речі, високий карниз печі, що знаходиться в експозиції Ічнянського музею, з двоколірним зелено-синім малюнком у вигляді хвилястої лінії з відростками-голочками є дуже подібним до того, що замальований на кальці з кахлі Івана Іващенка (РЕМ, кол. 4072-103) і також може бути віднесений до роботи цього майстра. Івана Іващенка можна вважати й автором карнизних кахель з фондів ЧІМ (И-6076/1-2), які мало чим відрізняються від двох вищеописаних. Для Івана Іващенка характерний ще один тип малюнка у вигляді рослини на високому стеблі з трьома видовженими зубчастими листками: один – увінчує стебло, два інші розміщені нижче, симетрично обабіч стебла. Вазон тут набуває форми трапецеоподібного постаменту з двома перехрещеними лініями (РЕМ, кол.4072-102). Серед робіт майстра зустрічається і малюнок із зображенням

багатопелюсткової квітки на довгому стеблі з вузьким листям (РЕМ, кол. 4072-102) (мал.13:3).

Другий варіант «вазона» зберігає ідентичну композиційну схему та схожість у трактуванні окремих деталей – прямокутного постаменту з двома перехрещеними, як на конверті, лініями та букета у вигляді трьох п'ятипелюсткових квітів. Від першого варіанта композиція відрізняється лише іншим кольоровим вирішенням (малюнок виконано однією синьою або, значно рідше, зеленою фарбою) та дещо відмінним декоративним оформленням вази, у якій замість П-подібних з'являються круглі вушка, а гірлянда замінюється довгим рушником зі звисаючими донизу кінцями. Кахлі з подібним малюнком були характерними для творчості Дмитра Панасенка – сина відомого гончаря Йосипа Панасенка – та його онука Лаврентія Панасенка [10, с.358]. Підписану кахлю роботи Дмитра Панасенка з ініціалами автора «Д.П» та датою виготовлення («1902 года 4 сен.») було опубліковано Євгенією Спаською в 1928 році [8, с.18]. Ідентичний малюнок прикрашає поверхню кахлі з хати Георгія Половка (РЕМ, кол.4072-99). Як вже зазначалося, піч у хаті цього володаря було складено переважно з кахель роботи Йосипа Панасенка. Наявність у ній виробів більш характерних для Дмитра Панасенка ще раз підтверджує думку про те, що батько та син часто працювали спільно над виготовленням однієї печі. Ще одним свідченням того є кахлі з колекції ЧІМ, знайдені в хаті Єлизавети Панасенко, серед яких зустрічаються як роботи Йосипа Панасенка [14, с.215], так і його сина Дмитра та внука Лаврентія. Цей тип вазонної композиції ічнянських кахель є подібним до зображень «вазонів» на ніжинських виробих; різниця між ними лише в дещо інших пропорціях головних композиційних елементів (постаменту, вази, букета), а також наявність у композиції ніжинських виробів обрамлення у вигляді хвилястої лінії вздовж краю лицевої пластини.

Подібність ічнянських та ніжинських кахель була зумовлена тісними зв'язками, що здавна існували між гончарями Ічні та Ніжина. Так, відомо, що деякі ічнянські гончарі (Хома Піщенко, Дейнеко, Дмитро Пархоменко) починали опановувати ремесло в старих ніжинських цехових майстрів, а згодом продовжували навчання в ічнянських гончарів [10, с.357-358]. Звичайно, таким чином переймалися не тільки характерні технічні засоби виконання, а й іконографія та трактування окремих мотивів (птахи, «орли», тварини, «вазони»). Серед відомих датованих композицій із зображенням «вазона» найбільш рання представлена на ніжинській кахлі 1864 року з експозиції Ніжинського краєзнавчого музею (ИБ-613). Найбільш пізнім є опублікований Євгенією Спаською малюнок ічнянської кахлі, зробленої Дмитром Панасенком у 1902 році [8, с.18]. Відсутність будь-яких суттєвих змін у розробці одного мотиву впродовж майже

сорока років свідчить про стійку місцеву мистецьку традицію, збережену кількома поколіннями ніжинських та ічнянських майстрів, з-поміж яких виділяються автори, творам яких притаманні характерні засоби та оригінальна манера художнього виконання.

Таким чином, аналіз та зіставлення матеріалів наукових досліджень, що стосуються питань розвитку ніжинського та ічнянського кахлярства XIX–першої половини XX століття, дозволив визначити найбільш характерні особливості робіт окремих ічнянських та ніжинських майстрів та визначити групи виробів, пов'язаних з твор-

чістю таких відомих представників гончарських династій, як Леонтій і Анастасія Дроб'язки, Іван і Петро Білики, Бебеда і Брінчук у Ніжині, Йосип, Дмитро і Лаврентій Панасенки, Яків і Михайло Погорілкі, Юхим Огієнко та Іван Іващенко в Ічні. На закінчення зауважу, що зроблені висновки не є вичерпними та остаточними. Отримані результати дозволяють окреслити основні аспекти в розробці великої теми, пов'язаної з дослідженням походження кахельних виробів, їх належності до певної майстерні або мистецького осередку, і можуть стати в нагоді майбутнім дослідникам українського кахлярства.

1. Бокотей А. Художня мова ічнянських кахлів // Народна творчість та етнографія. – 1968. – №5. – С.47-48.
2. Бокотей А. Черниговские изразцы // Декоративное искусство СССР. – 1974. – №7. – С.55-56.
3. Лашук Ю. Українські кахлі IX-XIX ст. – Ужгород: Госпроз. ред.-вид. відділ Закарпатського облуправління по пресі, 1993. – 76 с.
4. Маслих С.А. Русское изразцовое искусство XV–XIX веков. – М.: Изобразительное искусство, 1983. – 30 с., 308 илл.
5. Мишина Е.А. Русская гравюра на дереве XVII–XVIII вв. – М.: АРС, 2003. – 183 с.
6. Мусієнко П. Українська кахля // Народна творчість та етнографія. – 1968. – №3. – С.80-88.
7. Орел Лідія. Ічнянські кахлі // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник: Науковий збірник за минулі літа. – Київ–Опішне: Молодь–Українське Народознавство, 1993. – Кн.1. – С.437-443.
8. Спаська Є. Ганчарські кахлі Чернігівщини. – К.: видавництво Київського краєвого сіль-госп. музею та П.П.П. виставки, 1928. – 31 с., 5 табл.
9. Спаська Є. Кахлі Чернігівщини. – К.: Держтрест «Київ-Друк», 1927. – 24 с.
10. Спаська Євгенія. Подорожі по Чернігівщині: уривки з щоденників рр. 1921-1926; головним чином про ганчарство чернігівське // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. За рік 1994. – Опішне: Українське Народознавство, 1995. – Кн.2. – С.337-358.
11. Спаська Є. Список ганчарів Чернігівщини, Сумщини (колишня Чернігівська губернія); Випуски з друкованих джерел й інш. 1732-1918 // Відділ рукописних фондів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Рильського НАН України. – Ф.48-4/30.
12. Фриде М. Гончарство на юге Черниговщины // Материалы по этнографии. – Ленинград: издание Государственного Русского музея, 1926. – Т.3. – Вып.1. – С.45-58.
13. Шафонский А. Черниговское наместничества топографическое описание с кратким географическим и историческим описанием Малья России. – К.: Университетская типография, 1851. – Ч.1-2. – 697, XII с.
14. Штанкіна Ірина. Кахлі XVII– початку XX століть у колекції Чернігівського історичного музею імені Василя Тарновського // Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2001. – Опішне: Українське Народознавство, 2001. – Кн.1. – С.204-217.
15. Щербаківський Д.М. Український килим // Народне мистецтво. – 1998. – №1-2. – С.39-44.

Умовні скорочення:

кол..... колекція

РЕМ..... Російський етнографічний музей (Санкт-Петербург, Росія)

ЧІМ..... Чернігівський історичний музей імені Василя Тарновського



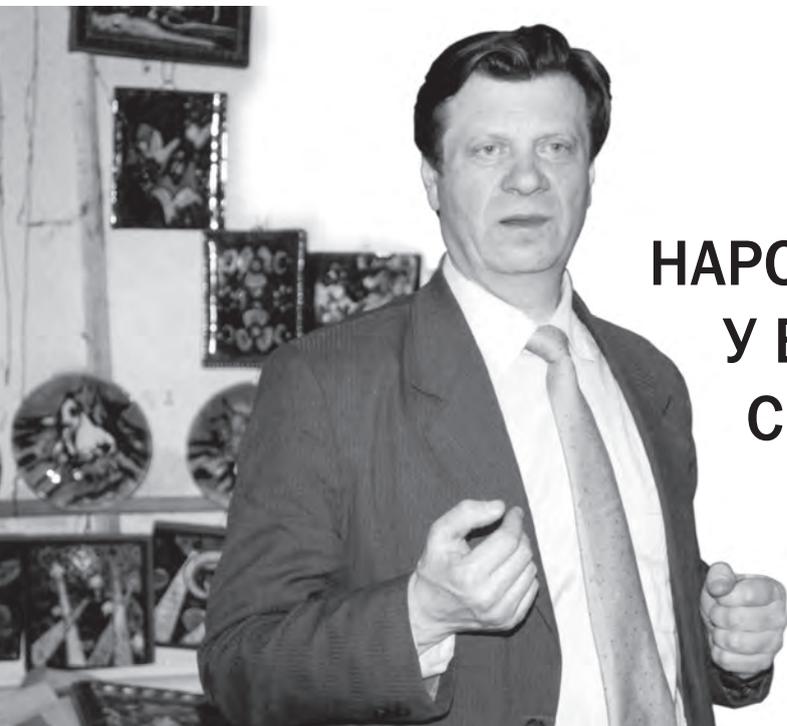
NIZHYN AND ICHNYA TILES OF THE NINETEENTH – THE EARLY TWENTIETH CENTURIES AND THEIR AUTHORS

Iryna Shtankina (Chernigiv)

The author analyzes the tiles, made by the potters of Nizhyn and Ichnya – two leading folk tile manufacture centers of the Chernigov region – in the nineteenth – the early twentieth centuries. They are kept in the collections of the Russian Ethnographic Museum (Saint-Peterburg, Russia), the Chernigov Historical Vasyl Tarnovsky Museum, the Kyiv Museum of Ukrainian Folk Decorative Art, Ichnya and Nizhyn Museums of Local Lore. Some wares are analyzed in the context of the common description of the creative work of the Nizhyn and Ichnya tile producers. The author has revealed the groups of tiles or individual tiles, which could be attributed on account of the artistic style of their making to such famous representatives of pottery dynasties as Lavrenty and Anastasiya Drobnyazko, Ivan and Petro Bilyk, Bededa and Binchuk in Nizhyn; Yosyp, Dmytro and Lavrenty Panasenka, Yakiv and Mykhaylo Pogorilko, Yukhym Ogiyenko and Ivan Ivashchenko in Ichnya

[Received 8, October 2004]

Key words: Nizhyn, Ichnya, tile, décor, motif



НАРОДНІ ТРАДИЦІЇ У ВІДРОДЖЕННІ СВІТОГЛЯДНИХ ПОЗИЦІЙ МИСТЦЯ, НАРОДУ

© **Василь Гудак**, кандидат мистецтвознавства, доцент
(Львівська національна академія мистецтв)

Про традиції як джерело натхнення сучасних мистців. Проаналізовано причини занепаду української культури (репресії 1930-х–1950-х років, двомовність, творення «колективного» мистецтва тощо). Запропоновано шляхи виходу з кризи
[Одержано 30 квітня 2003]

Ключові слова: духовне відродження, традиція, народне мистецтво, народні майстри

Питання духовного відродження й збагачення сьогодення історичними джерелами, культурними надбаннями минулих часів мусить у наш час стати одним із першочергових державних завдань. Спадкоємність, взаємозв'язок і взаємозумовленість минулого із сучасністю були й залишаються непроминальною визначальною дослідницькою проблемою.

Теперішня необхідність збереження та якнайповнішого прояву нашої спадщини у виховному процесі населення, нації зумовлюють потребу виявити їх стан, зокрема народної творчості, культури та мистецтва різних часів, що красномовно свідчить про витоки первинного сприйняття народним, а може, навіть, і первісним мистцем, оточуючого світу. Таке «сприймання», як еста-

фета, передавалося з покоління в покоління талановитими народними мистцями і в художніх формах збереглося в народному мистецтві. Лише воно на сьогодні є літописною філософією народу. Це — історія і пам'ять, традиції і творчість. Це – взаємини часів і поколінь, непохитний критерій виміру культурних досягнень минулого, що завжди виявляє непроминальні вартості, традиції для всіх часів на вимогливих терезах актуальності.

Кандидат мистецтвознавства, доцент, художник-кераміст Василь Гудак у своїй майстерні. Львів. Травень 1995. Фото Олеса Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Олішному, Національний архів українського гончарства. Публікується вперше

Тому до нього, його традиції така всебічна увага була і залишається.

Сучасне «вчене» мистецтво вжитку та оздоби предметів побуту та господарювання, чи, як ще називають десь у Європі, «мистецтво предмета» [4, с.37], за свою вихідну основу брало, бере і буде брати народне мистецтво. Бо де ще проблематика вжитку та оздоби так високопрофесійно вирішена, як не в народному мистецтві, віковичних традиціях?! Воно було і залишається основою і перспективою найрізноманітніших культурних процесів, не кажучи вже, що само собою зрозуміло, про розвиток побуту, господарства і навіть економіки держави.

Народ український із втратою своєї державності спрямував усі свої сили на розвиток інтелектуального потенціалу. Проте його всесвітньо відомі здобутки, головним чином, присвоювалися завойовниками або ж заборонялися. Навіть у минулому столітті, маємо на увазі 1920–1930-ті роки (а таке упродовж тривалої історії стало майже традиційним), після, здавалось би, остаточного, революційним шляхом відновлення волі, свободи народів розпочалося небувале піднесення науки, культури, мистецтва й особливо народних традицій. Цьому сприяла формальна підтримка радянської влади, що донедавна так широко пропагувалася, та й післявоєнні нестатки побутово-господарських предметів і речей. Цю прогалину традиційно завжди вміли заповнювати народні майстри. Тому в той самий час розвиток, зокрема, українського вжиткового мистецтва досяг високого рівня. Проте досить швидко звичними стали заперечення, навіть боротьба з багатьма визначними традиціями минулого.

Сьогодні бачимо, що народне мистецтво цілком і повністю в силі вирішувати глобально мистецькі проблеми, пов'язані із сучасною потребою формування естетичного середовища, яке в минулому повністю зумовлювалось органічним взаємозв'язком побутуючих у даній місцевості видів народного мистецтва. Звідси й відомі дотепер чіткі і ясні за історико-етнографічною ознакою райони, зокрема в Україні. Кожен такий район України має свою історію, особливості, відмінності вияву української душі, таланту.

Поділля, яке знаходиться найближче до Центральної України, належить виняткова роль. Особливо сприяють цьому надзвичайно благодатні природно-географічні умови, значні історико-патріотичні, фольклорно-етнографічні традиції і багатства. Недаремно славетна Леся Українка називала Поділля окрасою України. Взяти хоча б значний пісенний фольклор, зокрема репертуар відомої народної співачки Явдохи Зуїхи, а також їй подібних безіменних, на жаль, талантів (а було їх багато!), проте не всіх їх зафіксовано. Народ взагалі був співучий. Як стверджує відомий збирач подільського народного фольк-

лору Гнат Танцюра, людину, яка не співала, називали ганджовитою [20, с.12, 13]. Таких було дуже мало. Очевидно, співучість, талан до мистецтв зумовили й те, що українській народній творчості, та й «вченим» мистцям, властива загалом поетичність. Вона, за однозначними твердженнями видатних знавців кіно, як дійова особа присутня у відомих фільмах світової слави українського кінорежисера Олександра Довженка. Напевно, Олександр Довженко всім своїм мистецьким еством свідомо й підсвідомо відчув і увібрив у своє творче кредо сутність мистця, поетичність народної творчості, культури, мистецтва. Зрештою, поетичність традиційна і дотепер властива народним і «вченим» мистецьким витворам українського народу.

Доречно згадати, що українці як історико-традиційні землероби втілили у своїй творчості поетичне сприйняття природи, навколишнього світу, надавши їй верховенства як максимально досягнутий вираз глибоко духовних цінностей. Цьому впродовж досить таки довгого часу сприяли народні традиції, що передавалися, шліфуючись і вдосконалюючись, з покоління в покоління, утвердившись у всій своїй довершеності як історичний процес становлення національного світогляду народу.

Народні традиції — явище історичне. Вони у своїй основі беруть відлік з доісторичних часів. У них закладено витоки, основа, підґрунтя, що вимірюються тисячоліттями. Вони виникали як відгомін, віддзеркалення найрізноманітніших потреб народу, задля задоволення яких розвивались, удосконалювалися послідовно, цілеспрямовано як спадкоємне нагромадження історичного досвіду, необхідності, навичок, методів, прийомів, знань тощо, поповнюючи загалом духовну й матеріальну скарбницю, що таким чином витворена впродовж тисячоліть талановитими народними самородками, у тій чи іншій сфері людської діяльності.

Чи не найстарішим і найважливішим з народних традицій є усний (словесний) фольклор. Слово, мова українська, яка часто заборонялася ворожими наїзниками, були первинними етнонаціональними факторами у формуванні мистця: «Ів. 1:1. Споконвіку було Слово, а слово в Бога було, і Бог було слово» [2, с.112]. Мова народу від Бога — дар Божий. Адже від рідного слова, очевидно, йдуть і традиції. Бо слово мовлене — це космічні і сила, і дія, і енергія, і заклик, і виховання, і творення, і передання досвіду, і спадкоємність, що стають стабільною незмінною традицією.

Слово рідне, мова рідна, дані Богом, були і залишаються найважливішими чинниками спілкування і взаєморозуміння між людьми, етносами. Саме в мові закладено і великий творчий заряд, джерелотворчі витоки. Бо «без національної мови не буде національного мистецтва» [5, с.73]. Тому з гіркотою мусимо визнати, що внаслідок вимушеної маловживаності мови українська мистец-

твознавча (та хіба лише мистецтвознавча!) термінологія вкрай не розроблена.

Мова — це спілкування, передача даних, обмін чи запозичення досвіду, комунікативний, психологічно-емоційний зв'язок людей, поколінь. Вона була і залишається найважливішим історико-етнічним чинником вияву національної належності будь-якої людини, зокрема мистця.

На долю України, її народних традицій випали надзвичайно важкі випробування, жорстокі лихоліття, коли народ перебував на межі, здавалося б, повного знищення. Народ український знаходився у винятково несприятливих умовах упродовж століть щодо не лише розвитку, а й існування, насамперед, своєї мови, а звідси і своїх віковичних традицій духовного та матеріального життя. Проте українські народні мистці пережили жахливі, вкрай важкі умови щодо свого мистецького вияву. Тоталітарна система нівелювала або ж знищувала таланти, які їй не були потрібні. Про свою долю з болем згадує відома українська художниця Катерина Білокур: «Ой рученьки мої золоті, дорогі, та яку б ви красу створили, та скільки б ви чарівних картин створили, а ви кублитесь у попелі та бовтаєтесь у брудній воді. Та так напекло, та так жаль часу дорогого, що ще б я могла що-небудь створити» [3, с.48].

Чи не до ремісників і мистців відносяться слова св.Павла про те, що: «Дії 20:33. Ні срібла, ані золота, ні одежі чієїсь я не побажав... 34. Самі знаєте, що ці руки мої послужили потребам моїм та отих, хто був зо мною. 35. Я вам усе показав, що, працюючи так, треба потім давати слабим та пам'ятати слова Господа Ісуса, бо він сам проказав: «Блаженніше давати, ніж брати» [2, с.169-170].

Усний фольклор, що, завдяки мові, віками передавався з покоління в покоління, є непохитною непромінальною і етностверджуючою базою національної свідомості, пам'яті, естетики й культури, зрештою, патріотизму народу, нації. У цьому плані показовими є багатюща скарбниця легенд, казок, переказів, пісень, прислів'їв, звичаїв, проведення різноманітних свят тощо, які з юних літ благотворно впливали на формування історико-етнічного, а звідси — патріотичного й творчого світогляду народних майстрів. А від усної передачі знань, тобто спілкування народу між собою як його окремих індивідуальностей, так і між етносами, народжується досвід, навички, вміння, комунікативність, спостережливість, розмірковування, що живуть у пам'яті, а тому в діях передаються з покоління в покоління, себто все те, що з плином часу повторюється, вдосконалюється, у результаті чого звершуються ті чи інші досягнення. А витоком було, є і буде спілкування, мова.

Протягом уже останніх років інформативні джерела все частіше наголошували на вкрай небезпечних яви-

щах, які сприяли нівелюванню української мови, адже «втрата будь-якої мови — це не лише трагедія народу — її носія, але й непоправна втрата для всього людства». А як могли повнокровно розвиватися різні ділянки духовного й матеріального життя народу, суспільства, особливо наука, коли загрожувало загальновідоме: «мова, яка не засвоює і не виробляє наукової термінології, приречена» [11, с.6].

А ми знаємо, як сміхотворно, навіть трагедійно була і ще є маловживана мова українська у найбільш життєво необхідних і важливих ділянках функціонування суспільства. А звідси це був і є нечуваної сили удар по глибинних народних традиціях найрізноманітніших сфер життя народу, в тому числі й по педагогічно-виховних процесах.

«Жоден режим не оберігав так своєї монополії на слово, як комуністичний. І жодному не вдалося до такої міри заволодіти мовою і пристосувати до своєї мети. А мета — підкорення людини не тільки фізичне, а й психічне за допомогою страху і мови: її уніфікації, обмеження лексичного запасу, усунування «зайвих», «шкідливих» слів (не буде протесту, вибуху, якщо не буде слів, якими вони оформлюються-мисляться, бо не можна мислити про щось, що не має назви» [1, с.148, 149].

Пам'ять народу — традиційна передача з роду в рід, з покоління в покоління кращих надбань скарбниці народу. А творчість окремих його особистостей була і залишається значним джерелом осмислення та розвитку все того ж матеріального й духовного життя, зокрема, стабільним гарантом збереження розмаїтої спадщини народу, нації. Згадаймо нашого Пророка української нації — Тараса Шевченка:

Батько діда просить, щоб той розказав
Про Коліївщину, як колись бувало.

.....

Спасибі, дідусю, що ти заховав
В голові столітній ту славу козачу:
Я її онукам тепер розказав.

Вибачайте, люде добрі,
Що козацьку славу
Так навмання розказую,
Без книжної справи.

Так дід колись розказував,
Нехай здоров буде!

А я за ним. Не знав старий,
Що письменні люде
Тії речі прочитають.

Вибачай, дідусю... [21, с.136]

Однак розмаїття мовних витворів, пам'ять про них колись та й тепер були чи не найпершою передумовою формування мовно-інтелектуального середовища народу, що сприяло становленню творчої мистецької

особистості. Тому з плином часу в народі сформувалися традиції з найрізноманітнішим використанням слова, мови, зокрема промовляння як виховного дійства, огляд і благословення своєї праці та її плодів, радість і щастя від зробленого. У людині це закладено Богом. Згадаймо в Біблії: «Буття 1:31. І побачив Бог усе, що вчинив. І ото, – вельми добре воно!» [2, с.2].

Оскільки мова, а звідси словесна або усна творчість, є першим найнеобхіднішим і найважливішим чинником спілкування, взаєморозуміння як між людьми взагалі, так і людьми одного етносу, а тому й носієм матеріально-духовних традицій народу, фундаментом його виховного процесу, то вороги завжди намагалися збудувати з мови, зокрема нашої, української, не лише вавилонську вежу, а й, у кінцевому результаті, знищити взагалі й пам'ять про неї.

Вже у XX столітті всесвітньо відомий український кінорежисер Олександр Довженко з гіркотою і болем зазначав, що ми, українці, — єдиний народ в Європі, який не знав, хто він [6, с.94].

«Національні культури, мови, їх розмаїття, розквіт – це сутності природні, одвічні, як і круговерть сонця, плин рік, нехтування ними падає на людство карами» [8, с.1], – стверджував Юрій Мушкетик.

Народні традиції в Україні, починаючи з доісторичних часів, по суті сформували побут, господарський досвід, звичаї, ремесла, культуру та мистецтво, у тому числі вплинули і взаємопов'язалися з християнськими обрядами, релігією. Усе це загалом сприяло утворенню в наших пращів високого рівня розвитку в усіх сферах.

Відомий знавець, збирач і дослідник української духовності Іван Гончар зазначав: «Колись Україна задавала тон Європі — на високому рівні була її духовна культура, а наше образотворче мистецтво було найвпливовіше» [17, с.1].

Наша народна, себто національна творчість, традиції головним чином пов'язані з релігійним (християнським) світоглядом, що якраз підносило й формувало морально-етичний і громадсько-патріотичний світогляд народу, нації, особистості.

«Історія нашої культури склалася так, що переважна більшість пам'яток у минулому була створена на основі або під впливом християнського віровчення» [19, с.12]. Адже «в українських землях найбагатшу історико-культурну та духовну спадщину залишило православ'я. Воно стало для українців «синонімом культури» (Орест Субтельний) [23, с.18]. Тому ще донедавна з особливою послідовністю знищувалися релігійно-культурні, а значить і національні пам'ятки архітектури і мистецтва. Релігія як світогляд була поза законом, а тому безбаченки сприяли втраті права на існування релігійної літератури, сакрального мистецтва та й взагалі глибокодуховної спадщини віків у

всіх сферах культурного, навіть побутово-господарського життя народу. Проте і релігія головним чином сприяла розвиткові писемності, літератури, мистецтва, що загалом окрилювало, підносило й формувало як релігійний, так і патріотичний, а водночас морально-етичний, громадянський світогляд народу, нації, особистості, а значить і мистця, чого так боялися й бояться тепер і старі, й новітні загарбники.

Релігія мала і має пряме відношення до мистецтва, була й залишається його глибинно-духовним джерелом. Недаремно у свій час Тарас Шевченко погоджувався з Лібельтом, який зазначав, що релігія древніх і нових народів була джерелом і двигуном витончених мистецтв [22, с.54].

Оскільки релігія дана кожному народові, то це якнайавторитетніше засвідчує, що кожен народ, його культура, його мистецтво формуються, розвиваються і мають своє майбутнє з ласки Божої: «А в вишиванім рушнику, на який кладуть хліб-сіль, закодовані всі символи, які супроводжують українців одвіку. І вони обов'язково «підключають» нас до серця кожного українця, де б він не жив» [12, с.3].

Наш український народ постійно виявляв себе у мистецтві, а окремі особистості зуміли дуже яскраво себе проявити завдяки перебуванню вдома, тут на Україні, чи за межами батьківщини.

То як жили і формували свою національно-патріотичну свідомість та творчість українці, які мусили жити, навчатись мистецтва далеко від Батьківщини?

Молоді мистці, навчаючись поза Україною, формували свій професійний мистецький етносвітогляд на основі вивчення першоджерел, що зберігалися в бібліотеках та музеях, зокрема Москви, Санкт-Петербурга, Варшави, Відня, Бухареста, Будапешта та інших міст і столиць тих чи інших країн, куди доля закидала нашу талановиту молодь. Це були українські скарби. Було чим наснажитися. А в Україні видавали козацькі літописи призабутих письменників і поетів. А ще були гастролі артистів, платівки – українська пісня, українська музика. «Так будувалася платформа, – каже Феодосій Гуменюк. – Через пісню, музику, слово, історію почали пошуки пластичні. Заготовок не мали, базувались на почутті національного..., мистецтво великокнязівської доби, українське народне мистецтво, ікона і парсуна епохи українського бароко, відкриття творчості бойчукістів, – дали зрозуміти, що відштовхнутися є від чого» [16, с.44-45].

Кращі й більш свідомі інтелектуальні сили під проводом народних традицій могли іноді видрукувати ті чи інші матеріали, що не узгоджувалися або могли глибоко заховано суперечити офіційній думці.

Завжди і не одному поколінню допомагали традиції,

які заховані глибоко в нашому етнокорінні, етнопсихології, етнобажаннях, етноспрямуваннях, етнонавичках тощо. І чи не найважливішою ланкою традицій є творча індивідуальність, себто народний майстер, мистець. Бо свідомо людська активність виявляє мислення, яке через спостереження веде до узагальнення (ідеї, теми) – згустка суті думання, а ті, у свою чергу, внаслідок нагромадження створюють концепцію, а це вже вартість духовна і, завдяки індивідуальним проявам можливостей та стану душі, призводить до теоретичного чи практичного, у тому числі мистецького, результату.

Мистець творить і зростає у своїх мистецьких уподобаннях. Одних мистців зразу «знаходять», визнають, інших, на жаль, аж після смерті. Очевидно, тут, у творчості мистців виявляються риси, проблеми, які випереджають час, тому потрібно дочекатися такого періоду, в який вони стають актуальними, себто традиції їхньої творчості зливаються з культурними проблемами часу.

Народні традиції як один із суттєвих чинників становлення професійної свідомості й світогляду мистця були й залишаються кореневим стержнем вияву його індивідуальності, особистості. Адже кожен мистець, по-своєму сприймає і використовує народні традиції, виявляючи насамперед себе в них і їх у собі. Такий складний взаємозв'язок мистця і народних традицій завжди був і залишається проблематичним, оскільки майже кожен мистець повинен реалізувати себе, своє «я» як в індивідуальній творчості, індивідуальному самовияві, так і у способі залучення, використанні народних традицій у творчості взагалі.

У різних народів будь-який мистець будує свою творчість на фундаменті минулих досягнень, народних традицій, трагічної чи героїчної історії. Це яскраво засвідчує творчість багатьох поетів, письменників, художників, музикантів, які гармонійно поєднали зі своїм особистим кредо народні традиції, ставши яскравими творчими особистостями, з чітко виявленим історичним етнокорінням.

Традиції зовсім не нівелюють авторство, більше того, якщо уважно придивитися, то кожен зі знаних майстрів, здавалося б, традиційний твір виконував по-своєму, що проявилось не лише у формі твору, але і в окремих елементах оздоблення. Таким чином, можна віднайти в музеях речі того чи іншого майстра, а тим більше — осередку народного мистецтва.

Народні традиції в особі яскраво виявлених своєю творчістю народних майстрів здатні глибокозакодовано промовити про те, що було, що є і що буде. Чи не поєднані Почуття, Розум, Талант Людини, створені за образом і подобою Божою, які в Людині протягом століть-тисячоліть виявляють крупинку Божої здатності до провидіння?! Бо ж мистці у своїх творах інтуїтивно

передавали як минуле, так і майбутнє. Тому, мабуть, народне мистецтво ніколи не втрачає актуальності. У ньому завжди є щось таке, що відповідає своєму часові, скільки б не розвивалося суспільство разом зі своїми скороминучими віяннями, напрямками, стилями, методами тощо. Все це подано поетично, у вишуканих високомистецьких формах. А тому мистець здатний «побачити історію» в минулому і подати її в художніх образах, що пізніше вчені стверджують завдяки проведеним науковим дослідженням. «...Шевченко, як поет, і не міг сказати цілком ясно те, що мусять сказати політики, хоч у дійсності в його поезіях ясніше вказані політичні дороговкази нації, аніж у писаннях многих народололюбних політиків» [7, с.63].

А згадаймо скільки талантів загинуло. На думку приходять слова Тараса Шевченка про бідного кріпака-музиканта, якого, порівнюючи за здібностями з відомим Паганіні, жалів поет через його невольничу долю. Скільки інтелектів, духовних всесвітів не змогло, а може, і тепер не має умов себе реалізувати?!...

Важливими факторами є сімейні традиції, династії: дід, батько, син і т.д., які можна прослідкувати «вверх»-«униз».

Традиції, передаючись з покоління в покоління, повинні в кожному поколінні виявляти свої риси в межах історичної доби: «...Син, пройшовши етапи учнівства та наслідувань, має створити свою систему традиційних форм, яка в завершеному вигляді вже чимось відрізняється від батьківської, або помітно відрізняється, не втрачаючи основ традиційності» [13, с.53].

Становлення й розвиток самостійної мистецької особистості, а також майстрів народної творчості та «вченого» мистецтва відбувається не лише під час конкретного виду професійних чи громадських занять, але й у різноманітних процесах суспільно-культурного, релігійного й повсякденного життя, про що повинна дбати держава з усією відповідальністю.

Усе це зумовлює необхідність розширення суспільно-громадських виховних процесів, які в сукупності будуть здатні сформувати загальну емоційно-естетичну природу середовища, національно-патріотичні почуття як особистості, індивідуальності, так і народу, нації. Такий «механізм» якнайкраще сприяє виявленню, якнайповнішому прояву талантів майстрів, які будуть здатні створити українське новітнє народне мистецтво. А це і проблема нового історичного відродження держави, поповнення її новою історично-відновлюючою духовністю. Тому все це має відчувати широкомасштабну увагу, відповідальність і всебічну підтримку з боку тієї ж держави.

Сьогодні слід відзначити й те, що іменоване в минулому «колективне мистецтво» – сумнівний термін, чи не

придуманий на догоду панівній верхівці минулого, ніяк не виявляє суті народного мистецтва, яке має завжди автора, творчість якого органічно вписується в локальні особливості того чи іншого виду мистецтва в тому чи іншому осередку. Індивідуальні особливості народного майстра можна прослідкувати й виявити. Звичайно, майстри спілкувалися між собою, ділилися досвідом, проте, і це закономірно, кожен мав свої секрети. Кожен по-своєму працював у руслі загальновироблених сформованих норм і, скажемо, народних канонів. Навіть коли батько передає синові творчий доробок, навички, досвід, методи роботи, згодом виявляється, що їхня творчість різна, але в межах даної традиції. Колективний твір? Що, його зразу кілька авторів робили? Хіба це може бути в творчості, хіба співавторство чітко виявлене? Інакше ж не може існувати колективного мистецтва, як скажімо, вибачте, ... «колективної дитини».

Народні традиції, що склалися історично і передаються з покоління в покоління, зароджуються, розвиваються й живуть, видозмінюючись разом із самим їх творцем, народом, як визначальні ознаки його найрізноманітнішого у всіх сферах діяльності буття й свідомості. Традиції як предмет становлення, збереження й послідовної спадкоємності у своєму розвитку певних, усталених протягом тривалого часу звичаїв, обрядів, свят, вірувань, ознак, особливостей, порядків, норм поведінки, поглядів, смаків, явищ, подій, виховання, сімейно-родинного укладу, а також предметів чи творів, пов'язаних з побутово-господарською чи культурно-естетичною діяльністю людини у своїй основі властиві повсякчасним досягненням матеріального і духовного життя народу.

Народні традиції, як і народне мистецтво, своєю специфікою стабільно проявляє невичерпні можливості історичної багатомовності, що розкривається хронологічно-послідовними, а то і спадкоємними проблемами, які є актуальними в кожному часовому відрізьку суспільно-культурного розвитку. Вони, продовжуючи спадщину, мають яскраві історичні корені розвитку, проте є завжди сучасними.

Це тим більш цікаво, що в народному мистецтві завжди проявляється історизм і сучасність. У народній культурі і мистецтві неподільно панує теперішній час. Твір народний — завжди багатозначний. Очевидно тому визначний зодчий ХХ століття Ле Корбюзьє вказував, що в народному мистецтві слід, насамперед, шукати філософію. Тому традиція виступає як історична суспільно-культурна (інтелектуальна і творча) цінність. Саме вона донесла до наших часів віковичний досвід мистців-династій. Цьому сприяв і сприяє суспільно-родинний код господарсько-побутового (професійного) мислення, передача якого з покоління в

покоління відбувається стабільно і по-новому проявляється, але в рамках традицій. Тут традиція показує себе і як еволюційний процес.

На одній із міжнародних виставок абстрактного мистецтва, яка відбулася в 1950-х роках, французький художник і мистецтвознавець Жан Базен, завдяки історичним і народним традиціям, майже безпомилково визначив континенти і держави, звідки було надіслано ці твори на виставку.

Від 18 серпня до 13 вересня 1971 року у Вільнюсі відбувся I Міжнародний симпозіум кераміки. Експонувався виставка «Кераміка СРСР-І». Симпозіум мав тему: «Національні традиції в сучасній кераміці». Більшість учасників, у тому числі й зарубіжних, незважаючи на різницю шкіл, традицій, сучасних тенденцій та індивідуальних даних, зуміли віднайти те поєднання сучасності і глибокого розуміння народних традицій, яке проявилось в духовному та емоційному тонусі, змісті більшості творів.

Серед важливих проблем сучасності в скарбниці народних традицій і мистецтва є проблеми послідовності, безперервності, спадкоємності, нерівномірності, еволюції, розвитку (регресу чи прогресу) традицій. Проблемною є традиція як творчий процес і як перспектива чи будучність становлення й стабільна часова видозміна певного явища.

«Традиції формують основні пласти народної художньої культури — школи, і одночасно визначають особливу життєвість народного мистецтва, життєвість його образів» [14, с.21]. І цілком вірно, бо згадуваний колективний «доробок» нівелює особистісний внесок, розмаїття традицій, яким властивий широкий діапазон прояву як «по-вертикалі» (історико-хронологічно), так і «по-горизонталі» (вияв конкретних особливостей у певному часовому пласті). Тому традиції життєдайні, наповнені життєвою силою як в матеріальному, так і в духовному планах. Важливо «не дати згаснути традиціям, не дати їм розтектися, розчинитися в плінні сучасності», — зауважував Василь Томашевський (архітектор з Канади) — зокрема українським традиціям на далекій канадській землі. Канадці вбачають в обрисах привабливої будівлі Католицької семінарії в Монреалі близьку їхньому світосприйманню архітектуру божественної готики. Українці пов'язують їх з глибинним корінням народної творчості. Василь Томашевський зазначав, що «мова художня і мова духовна — два крила, на яких тримається мистецтво» [9, с.38-40].

«Всі дорогоцінні зерна, що дала мені в торбу наша улюблена альма-матер — УАМ, я посіяв на далекій заокеанській землі. Все посіяв — нічого не пропало. Майже все зійшло на «нашій на своїй землі» [9, с.35, 38, 40, 42].

У творчості народних майстрів останніх десятиріч так само стійко зберігаються традиції давнини. Новинки живаються досить таки повільно. Проте саме вони себе проявляють у традиційній творчості як свідки певних умов, що спонукали до їх виникнення. Це можуть бути нові матеріали, а звідси – технологія і відмінні композиційні рішення творів, речей чи предметів як побутового, так і оздоблювального призначення.

Щодо мистецьких традицій необхідно зазначити, що краса, достойність, витонченість і подібне їм — такі властивості, що, коли від них що-небудь забрати або змінити, то вони відразу ж руйнуються і гинуть. Це свідчить про послідовний, спадкоємний і високопрофесійний рівень традицій.

У народному мистецтві споконвіку живе традиція. Тому твір, його автор-мистець як індивідуальність, центр, осередок, регіон розвиваються в межах своїх історично-етнографічних традицій. Тому народне мистецтво завжди традиційне. А традиційність «вченого» мистця внаслідок творчих знахідок полягає в тому, щоб бути, на відміну від народного майстра, завжди нетрадиційним, тобто індивідуальним, новаторським, бути в руслі вимог культури й естетики свого часу, епохи, але в руслі історико-етнічних досягнень, здобутків і все-таки певних традицій. Тут включається живий творчий механізм розвою світобачення індивідуальності з метою вияву нових можливостей прекрасного.

Важливо відзначити, що «вчені» мистці досить часто, якщо не завжди, черпали натхнення в першоджерелах народного мистецтва. Результатом були їхні твори, в яких по-новому оригінально проявилися народні традиції. Це стосується не лише українських, але й мистців інших країн, і не лише декоративно-ужиткового мистецтва, але й образотворчого та й всього життєвого процесу суспільства. Усе це є дуже показовим, сам творчий принцип гідний наслідування, а для молодоті зміни мистців, які ще перебувають на студентській лаві, вагомим і дієвим виховним чинником у формуванні професійного світогляду.

У продовження традицій вливаються з часом нові молоді сили, які не вміють і не хочуть уписуватися в історичні чи існуючі традиції. Не хочеться їх гудити, але зазначимо, що колись народний майстер важкою працею ставав індивідуальністю в руслі традицій народного мистецтва.

На професійних заходах (виставки, симпозіуми, конференції тощо) дану проблематику можна завжди зустріти як одну із найактуальніших під час вирішення тих чи інших питань.

На багатому історичному досвіді існування традиційного народного мистецтва (традиційне, яке не могло не існувати і не розвиватися у всій своїй яскравій непов-

торній самобутності на тій чи іншій етнічній територіально-географічній місцевості і в тому чи іншому виді ремісничо-мистецької творчості народу) простежується те, що смислово-мистецька багатозначність народного мистецтва на кожному часовому витку-розвитку культури і мистецтва як суспільного явища чітко виявляє свою актуальність.

Багато мистецьких проблем щодо народної творчості та мистецтва пов'язані або ж виникають у зв'язку з розумінням, виявом чи знаходженням місця й ролі народного мистецтва в сучасному світі, мистецтві, творчості «вчених» мистців.

Народні майстри постійно відчують, що йдуть вірним шляхом. Їм не потрібно офіційних указівок, порад, а що найгірше, силового тиску, як це було в зловісні 30-50-ті роки ХХ століття. Їм потрібна свобода і підтримка їхньої творчості з боку держави. Хіба держава мало заробила коштів на безкорисливій праці народних мистців та й на мистецтві взагалі? А що їм за це віддала? А в народі живе багато яскравих творчих самородків, які над усе хочуть творити. Тож держава мусить закладати у свій бюджет кошти на розвиток народної культури та мистецтва, бо витворене народними мистцями принесе їй у стократ більше матеріальних і духовних благ, цінностей.

Витоки традицій, очевидно, закладені в генофонді етносу, який, створюючи певні явища, умови, обставини, речі, предмети, твори, споруди тощо виявляє особливості стійкого, послідовного й цілеспрямованого розвитку, що стабільно триває, еволюціонує до наших днів.

Традиція властива всьому і всюди. Це щось таке, чого не позбудешся в процесі розвою, еволюції, і якби його не стало, то втратився б характер явища, що розвивається. Очевидно, легше сказати, де вона є чи проявляється, аніж де її немає.

Сьогодні ми не можемо лише ратувати за народні традиції, культуру, мистецтво, які знає наша історія. Наш час є іншим. Тепер відсутня та основа, що зумовлювала виникнення тих чи інших побутово-господарських витворів чи навіть винаходів, у тому числі і народного мистецтва для безпосереднього вжитку і краси приміщення, середовища. Змінився час, потреби, умови, вимоги, проблеми. І з цим не можна не рахуватися. Однак нові витвори мусять мати ознаки сучасності й національних традицій!

Народні традиції, у т.ч. ремесло і мистецтво — це історичний чинник передачі досвіду, знання, навичок і т.ін., що може матеріалізуватися, наприклад, у ремісничо-мистецькі речі і, безумовно, перебуває в стабільному й безперервному розвої. Тому виступає, завдяки розвитку цих речей, як спадкоємна особливість професійності, зрілості, досконалості в царині духовності і навіть світогляду.

«Місцеві традиції... в художніх творах... є втіленням усього комплексу умов життя, праці, обміну, спілкування, а також географічних природно-кліматичних умов певного середовища», які «визначають характер смаків та уподобань місцевих жителів, що позначається на якісних аспектах колективно-фольклорного мистецтва, зокрема і на промислах» [13, с.52].

З позиції сучасності народні традиції, зокрема мистецтво, що потужно переросло в безперервну історико-традиційну і ремісничо-мистецьку творчість, усе більше уявляється одним із високих проявів побутової господарсько-вжиткової винахідливості, що протягом віків переросло в глибокозмістовну культуру.

Народні традиції (як і мистецтво) є частиною духовності, яка виявляє зафіксований і розвинутий протягом віків етнічний характер народу, своєрідність нації.

Треба віддати належне тому, що є дуже актуальним сьогодні, що у свій час відомий дослідник народного мистецтва Юрій Лашук указував на необхідність підготовки фахівців зі спеціальності «народні художні промисли» [10, с.122].

Але в старі часи це було майже неможливим, оскільки етнокультурі неросійських народів не приділялася належна увага з боку держави. А тепер наш святий обов'язок переглянути програми мистецьких навчальних закладів, оскільки вони на стадії формування, з тим, щоб народній спадщині через її специфіку було приділено належну увагу у тому чи іншому навчальному закладі, відділі, факультеті тощо. У царині сучасних проблем народних традицій однією із першочергових є їх вивчення, особливо в професійних навчальних закладах. Бо «...джерело нашого буття та нашої історії в нашій етнографії та народнім мистецтві» [15, с.52].

Очевидно, минув час «говоріння» про розвиток народного мистецтва, традицій, творчості. Автору цих рядків і колись було зрозуміло, що для нового сучасного витка їхнього розвитку необхідні суспільно-економічні (побутово-господарські) передумови їх всебічної потреби не лише сьогодні, але й завтра. Народні майстри це відчувають і розуміють. Дали б лише державні структури волю без заборон, переслідувань, податків тощо проявитися народній підприємливості. Навпаки, зараз потрібно активно підтримати, розвинути тактовно й делікатно всі ті починання, які зростають у селі. Начебто з'являється своя земля, інвентар, у тому числі сільсько-господарський для її обробітки, коні, інші тварини. Для нормального й повноцінного їх функціонування цілком можливе вже теперішнє виникнення і застосування речей, предметів, творів, які можуть лише вигадати й створити майстри з народу. Впевнений, що ці витвори будуть сучасними, новими, раніше незаниманими (будуть і знані), але втілюватимуть у собі хай незнач-

ний елемент, але історико-етнічних традицій. Адже змінився час, умови, матеріали, технологія. У село ще з 30-х років ХХ століття прийшла в багатьох моментах жорстокою ходою колективізація. Тепер є вже приватні господарства і держава повинна задля розвитку України подбати про село, промисловість, які, як два взаємопов'язані органічно національні крила, піднесуть державу до справжнього розвитку.

Сучасний етногенез української нації неможливий без глибинного використання правічних традицій народної культури, яка збереглася й дійшла до нас у багатьох видах і жанрах. Саме скарбниця народного світогляду у формі творів народного мистецтва була і залишається наріжним каменем розвитку «вченого» мистецтва. На жаль, час невблаганно не пошкодував культурних скарбів, що йдуть від українського генетичного первовіку. Вже немає старожилів, чия пам'ять закарбувала цілі пласти культурно-господарського життя давнини. Однак те, що маємо, мало або зовсім не вивчається, не фіксується. Відходить у минуле цілий історико-етнічний пласт культури, а ми не виконали перед ним свого синівського обов'язку: не вивчили його як слід, не зафіксували його спадкоємності для людської пам'яті як фактичного багатства для наступних поколінь. Уже необхідно ставити на державний рівень перед урядовими структурами необхідність вивчення, збору і фіксації всього того, що ще з пам'яток старовинних ремесел і мистецтва можна віднайти по селах України, особливо її гірських закутках. Колись планувався до друку «Свод памятників старини». Тепер для України задля її сучасної і майбутньої духовності ця проблема, як ніколи, є дуже й дуже на часі. Для цього необхідно вимагати від влади на місцях усіляко сприяти роботі народних майстрів, які ще можуть працювати в різних ділянках народних художніх промислів. У школах, СПТУ необхідно подумати при цьому про специфіку залучення учнів до розвитку місцевих видів народного мистецтва як невід'ємного історико-етнографічного джерела формування сучасної національної культури, безумовно, що на традиціях давнини.

Кожному народові дані Богом свої історія, відокремленість, самодостатність, етнокод, етнорозуміння, етнопсихологія, етнотворчість, «Дії 14:16. За минулих родів попустив Він усім народам, щоб ходили стежками своїми» [2, с.161], «Дії 17:26. ...І призначив окреслені доби й границі замешкання їх» [2, с.165].

Як свідчить історія, держави, імперії, блоки, табори тощо виникали, утворювалися, формувалися начебто назавжди. А приходив Богом визначений час для них, і вони зникали, розвалювалися. Бо має все бути за заповідями Божими, а що поза тим, те від лихого, стверджується в Євангелії, і воно рано чи пізно прийде до занепаду чи самознищення. Життєдайні незнищенні традиції

впливають з Божого слова із серцевини високоморального життя народу, які живуть з потребами і проблемами народу, розвиваються, видозмінюються і живуть для майбуття. Тобто традиції — це те відібране, просіяне, що повсякчас здає іспит на свою потребу в побуті, господарстві. А найважливіше, коли традиції торкаються духовності народу, нації. Такі традиції непроминальні, бо вони виявляють суть, серцевину ества, душі, духовності, філософії, мистецьких світоглядних позицій нації.

Традиції у всій повноті охоплюють чи, принаймні, торкаються етноприроди, етносередовища, національної душі. І, на жаль, найбільш болюча й актуальна сьогодні проблема екології природи, душі людської у складному взаємозв'язку бере початок з глибокої давнини, очевидно, коли людина не послухалася Бога, тобто коли зла демонічна сила добилася порушення космічної гармонії.

Мистецтво, за допомогою якого людина сіє Розумне, Добре, Вічне, дано Богом людині для того, щоб вона могла свідчити і прославляти Бога-Творця, успішно боротися зі злом демонічною силою. Все це засвідчує, що мусимо жити за Законом Божим, наукою Ісуса Христа: «Мат. 5:48. Отож будьте досконалі, як досконалий Отець ваш Небесний» [2, с.8]. Це єдиновірний шлях у морі сучасних напрямків людського існування. Лише з Богом у душі, в серці, в бажаннях, прагненнях мусимо жити, діяти, виявляючи людському духу, себто собі, Богом укладені високозгармонізовані творива світу, природи, пречудесні і предивні, що від віків призначені Ним (Богом) для людської Радості, Щастя, Благополуччя. Все це разом призводить до єдиновірної мети і надії людей: відновлення і стабілізації гармонійних взаємовідносин Природи—Людини—Суспільства, які йдуть паралельно, гармонійно і повсякчас як єдине ціле від першовіку і в майбутнє, воскресаючи усі життєдайні сили цього довгого шляху.

У народному мистецтві яскраво виражені багаті історико-мистецькі й смислово-значущі узагальнення: символи, гіперболи, алегорії тощо. Все це у складному калейдоскопі історико-етнічних переплетень дійшло до нас від палеоліту, неоліту та інших спадкоємних історичних епох аж до наших днів.

Життєвість, необхідність, невичерпні джерела естетико-мистецької актуальності у всі часи — ось далеко неповне визначення особливостей народного мистецтва, яке було й залишається духовним дороговказом сучасності в майбутнє...

Традиції виникають унаслідок певного оточення, середовища, загалом етнофактору, багатств надр, умов, способу існування, побуту й господарювання. Вони можуть вбирати в себе нові ознаки, особливості, змінюватися чи зникати через свою нежиттєздатність у певних

умовах. Хоча з цього приводу висловимо впевненість, що, якщо традиції виходять із народного середовища, то вони безсмертні й мають перспективу для розвитку.

У сучасних умовах традиції часто виступають як суспільно-культурні (інтелектуальні й творчі) цінності. Проблемою є традиція передачі з покоління в покоління досвіду в плані професійної освіти, а тут визначаються і професійні зацікавлення поколінь, в яких закладено суспільно-сімейний спосіб фахового мислення. Все це є важливим у тому плані, що предметом традицій, їх всебічним вивченням наука поширює свої зацікавлення і проблеми на сучасне пробудження національної свідомості, що налічує тисячоліття...

Загалом, традиції також сприяють в історичному плані упорядкуванню народного життя впродовж століть, усвідомленню своєї причетності до загальнонаціонального потоку розвитку цивілізації, у тому числі виокремленню самодостатньої реалізації цінностей особистості, народу, нації, що призводить до усвідомлення патріотизму, гідності, потреби знайомитися з іншими націями, усвідомлювати себе, свою роль серед них, взаємодіяти з ними для пізнання необхідності й утвердження загального Добра, Щастя, Справедливості, але з ласки Бога небесного.

Вивчення традицій у найширших масштабах з позицій вимог сьогodнішньої науки зумовлює і передбачення майбутнього як традицій культурного й мистецького поступу, як духовну злагодженість і комфорт душевного і фізичного, взаємозв'язок непередбачених реалій сьогodнішнього дня з приближеними аналогіями в історичному хронологічному аспекті, вивчення й розвиток космічних глибин у кожній особистості тут, серед нас.

Свідома людська активність проявляє себе в мисленні, яке через спостереження, відбір та узагальнення призводить до тематики, ідеї (згустка суті мислення), а ті, внаслідок нагромадження, створюють концепцію. Такий варіант творчого зростання індивідуума властивий і в мистецькій діяльності. Адже людське суспільство — це природна організація життя людей зі своїми помірно досконалими винаходами заради його поліпшення, проте не позбавлена багатьох вад, які послідовно й стабільно усуваються, навіть за рахунок уторгнення в Природу. Адже Природа — це гармонія, і її люди повинні «приручити», вірніше пізнавати й освоювати лише із шляхетних високогуманних духовних і благородних позицій, користуючись по-християнськи Розумом, Почуттям.

У наш неоднозначний час, коли до небезпечних меж похитнулися відвічні гармонійні й соціоекологічні принципи життя й діяльності народу, актуальним є видобуток і залучення традицій для надійного порятунку нашої української духовності, що сягає витоків

історичних культурно-мистецьких цінностей, що є саме на часі і, як свідчить історія, є єдиним правильним шляхом, що веде до відновлення і стабілізації гармонійних взаємовідносин, раніше згаданих: Природа–Людина–Суспільство. Адже, на жаль, сучасне порушення традиційної віковичної гармонії Людина–Природа–Суспільство призвело до духовно-матеріальної екологічної кризи, яка не властива українському менталітету. В цьому позначилася раніше згадана жажлива історія України. Проте сьогодні вимальовуються обрії всебічного розквіту українського етносу, оскільки він не буде обмежений заборонами, експлуатацією, геноцидом чи етноцидом тощо.

Сьогодні особливо актуальним є те, що, зародившись у доісторичні часи, народне мистецтво, завдяки послідовно-спадкоємному (династійному) досвіду народних майстрів, цілком і повністю втілило у своїх творах багатозначне органічне єднання з довкіллям, природою, світом узагалі. Воно й сьогодні виражає глибокогуманістичні своєрідні мистецькі особливості свого часу, естетичний світогляд його творців і всього населення як живого середовища, залишаючись сучасним. Тому народне мистецтво варте всебічної підтримки (наголосимо вкотре – на державному рівні), найрізноманітнішого запозичення всебічних цінностей, закладених у нього етноісторичним поступом суспільства, держави, нового розвитку в сучасних умовах.

Народні традиції засвідчують, що в народі живе незнищенна творча енергія (за словами Лесі Українки: «Я маю в серці те, що не вирає»). Мистці (народні і «вчені») завжди черпали і черпатимуть натхнення в історико-традиційних джерелах народного (національного) мистецтва. Бо тут увесь час по-новому оригінально проявлявся народний світогляд, що є властивим будь-якому народові, де б він і коли проживав.

Народні традиції і кожен наступний часовий виток їх розвитку, зокрема в творчості мистців, складають наче однорідний, єдиний і нерозривний у своєму ключі, сувій, що, продовжуючи спадщину, традиції від «Вчора» до кожного «Сьогодні», має яскраві історико-сучасні корені видозмін їхнього розвитку, проте є завжди гармонійним мостом поєднання минулого через сучасне задля майбутнього. Адже народні майстри чудово відчують цей традиційно-спадкоємний етнокод і втілюють його у своїй творчості, яка завжди співзвучна своєму часові: народне мистецтво, колись витворене, у кожний час є завжди актуальним, завдяки чому є джерелом творчості «вчених» мистців. Саме тому спадщина і сучасна творча практика складають стабільну й послідовну цілісність народної творчості в суспільстві взагалі.

Наукова і творча діяльність учених останніх десятиліть засвідчила, що до тисячоліть, зокрема середньовічної культури, ми звертаємося постійно, оскільки в них таїться величезна привабливість, властива народному мистецтву, що зберегли їх норми практично до наших днів. У мистецтві середньовіччя, що повинно мати і сучасну етноперспективу розвитку, мовою метафор виражені проблеми, що хвилюють сучасну людину [18, с.37-39].

Наше завдання сьогодні, у плані наслідування добрих традицій, полягає в тому, щоб цілком і повністю воскресити минулу традиційну духовність у свідомості і психології сучасного українського народу. Витоками і джерелами була і залишається невичерпна і ніколи не старіюча народна спадщина. Адже ще геніальний Тарас Шевченко вбачав майбутнє України у воскресінні минулого [7, с.63].

Сучасним народним майстрам за державної підтримки та сприяння цілком під силу є створення новітнього народного мистецтва. І оскільки це проблема нового історико-сучасного відродження народної духовності, то вона повинна бути під ретельним державним контролем і отримувати всебічну підтримку: пропаганду, матеріальне забезпечення тощо.

Традиції, мистецтво кожного народу дають благодіючу ауру своєму народу, духовно працюють на своїй батьківщині, в полоні мовчать чи страждають. Чуже середовище не для них, бо вони створені завдяки патріотичним та естетичним уподобанням, рушіям, побудженням вихідців із свого народу, для якого ці цінності працюють, є бажаними, улюбленими, шанованими. Адже творці ці горіли творчим полум'ям любові до свого народу, батьківщини, і ці імпульси випромінюються з їхніх творів хоча б у формі естетичного впливу, насолоди, задоволення від своєї краси, краси творів, адресованих у рідне середовище. Тому будь-які пам'ятки повинні бути повернені на свою батьківщину, тобто туди, де вони народилися.

На завершення цих рядків висловлю тезу про те, що традиції, традиційність випливають зі стабільно послідовного розвитку етнонаціоналізму в історико-хронологічному аспекті кожного народу, нації зокрема, і в них закладена генами, природою та всебічна своєрідність, життєстверджуюча послідовність, спадкоємність, перманентність, що так властиві кожному народу, нації. Бо це невід'ємна сутність, особливість, характер народу, нації – від їхнього народження й становлення. Тому вони розвиватимуться разом з нацією вічно, бо вони незнищенні! Без національних традицій немає поступу (розвитку), а поступ неможливий без таких традицій!

1. Андрусів Стефанія. Страх перед мовою як психоконфлікт сучасного українця // Сучасність. – 1995. – №7-8. – С.147-152.
2. Біблія або книги Святого Письма Старого і Нового заповіту. – Б.м.: Об'єднання біблійних товариств, б.р. – 960, 296 с.
3. Білокур К. Так жаль часу дорогого // Україна. – 1990. – №51-52. – Грудень. – С.46-48.
4. Голубець О. Феномен львівської кераміки // Вісник Львівської академії мистецтв: Збірник наукових праць. – Львів: Львівська академія мистецтв, 1996. – Вип.7. – С.34-38.
5. Данилейко В.Г. До питання про критерії українського народного мистецтва // Народна творчість та етнографія. – 1990. – №3. – С.72-73.
6. Довженко О.П. Твори: У 5-ти томах / Упоряд. О.Солнцевої, приміт. К.Волинського. – К.: Дніпро, 1983. – Т.5. – 359 с.
7. Донцов Д. Шевченко і прогресисти // Артанія. – 1995. – Кн.І. – С.61-63.
8. Доповідь Юрія Мушкетика на Спільному пленумі Правління Спілки письменників України і Товариства української мови імені Тараса Шевченка // Літературна Україна. – 1989. – 5 жовтня. – С.1.
9. Катерного М. Творчість вихованців академії за рубежом. Василь Григорович Томашевський // Українська Академія мистецтв. Дослідницькі та науково-методичні праці. – К.: Факт, 1997. – Вип.4. – С.35-42.
10. Лашук Ю.Ф. Вопросы подготовки кадров для народных художественных промыслов // Проблемы народного искусства: Сб.статей. – М.: Изобразительное искусство, 1982. – С.113-123.
11. Літературна Україна. – 1989. – 21 грудня. – С.6.
12. Миронович М. Не ростуть Кайдашеві груші над Збручем: Відкритий лист козятиській газеті «Жовтневій зорі» // Галицька зоря. – 1991. – 12 березня. – С.3.
13. Найден О. Деякі закономірності виникнення та тенденції розвитку народних художніх промислів // Народна творчість та етнографія. – 1991. – №4. – С.49-59.
14. Некрасова М.А. Народное искусство как проблема коллективного и индивидуального // Проблемы народного искусства. Сб. статей. – М.: Изобразительное искусство, 1982. – С.17-33.
15. Пащак-Трач О. Народне мистецтво як виховний засіб // Народна творчість та етнографія. – 1992. – №4. – С.51-54.
16. Підгора В. Грані творчості Феодосія Гуменюка // Народна творчість та етнографія. – 1991. – №5. – С.44-48.
17. РАУ і мистецтво. Круглий стіл редакції // Образотворче мистецтво. – 1990. – №3. – С.1.
18. Степанян Н. Заметки о наследии и традиции // Декоративное искусство СССР. – 1983. – №2. – С.35-39.
19. Степовик Д.В. Церква і культура в Україні та в українській діаспорі: історія і сучасність // Україна в сучасному світі: Матеріали наук. конф. Республ. асоціації українознавців; Київ, 15-16 червня 1990. – К.: Республіканська асоціація українознавців, 1990. – С.12-22.
20. Танцюра Г. Записки збирача фольклору. – К.: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літ-ри, 1958.
21. Шевченко Т.Г. Кобзар / Вступ. ст. О.Гончара. Приміт. Л.Кодацької. – К.: Дніпро, 1985. – С.136.
22. Шевченко Т.Г. Про мистецтво. – К.: Мистецтво, 1971.
23. Шуба О. Церква і проблеми збереження та розвитку традиційної української культури // Народна творчість та етнографія. – 2001. – №1-2. – С.18-27.



FOLK TRADITIONS IN THE REVIVAL OF WORLD-OUTLOOK POSITIONS OF AN ARTIST AND A NATION

Vasyl Gudak (Lviv)

These are the reflections of the author about traditions as the source of the inspiration of modern artists. He has analyzed the causes of the decline of the Ukrainian culture (repressions in the 1930s – 1950s, the bilingualism, the creation of «collective» art and so forth). The ways out of this crisis are proposed

[Received April 30, 2003]

Key words: spiritual revival, tradition, folk art, folk craftsmen

ЗЕЛЕНИЙ ПОЛИВ'ЯНИЙ ПОСУД В УКРАЇНСЬКІЙ І БАЛКАНО-СЛОВ'ЯНСЬКІЙ МІФО-РИТУАЛЬНІЙ ТРАДИЦІЇ*

© Костянтин Рахно, керамолог

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

Про символізм глиняного посуду, покритого зеленою поливою, в традиційній обрядовості українців, болгар, македонців і сербів. Такі гончарні вироби використовували в обрядах викликання дощу, цілительній і любовній магії. Аналізується колір як елемент міфологічної моделі світу в народних уявленнях [Одержано 10 серпня 2005]

Ключові слова: зелена полива, символіка кольору, гончарні вироби



У традиційній народній культурі колір – один із найбільш значущих елементів, за допомогою яких створюється модель світу. У ній колір набуває постійних символічних характеристик, зазвичай доповнюваних символічним значенням реалій – носіїв кольору, причому відокремити одне від іншого можна лише за допомогою абстрагування. Фізично-спектральне значення кольору в сприйнятті носія традиції взагалі починає зникати. Це характерно лише для тих кольорів, які були осмислені людською культурою раніше за інші: червоного, чорного, білого, зеленого. Колір перестає бути кольором і стає символом некольорових відносин, втрачаючи свою первісну, денотативну функцію або зводячи її до факультативної. Він не стільки «описує» об'єкт, скільки наділяє його тим чи іншим значенням, виступаючи в міфопоетичній та релігійній традиціях одночасно як позначення особливого виду прикрашеності, яскравості, властивої частіше за все відзначеним, нерідко сакральним об'єктам. Так формується кольоровий код, точніше, підкод атрибутивного коду традиційної культури.

В українській етнології та фольклористиці нині спостерігається виразне зацікавлення проблемами символіки, семантики й семіотики кольорів, хроматизму вербальних фольклорних текстів, передовсім замовлянь, колядок, голосінь, казок, міфологічних легенд [17, с.263-273; 2, с.31, 72, 109, 215, 229-233; 3, с.30, 120-123, 155; 8, с.24, 30, 71, 103, 108; 9, с.73-85]. Віддають належне цій темі і вчені інших слов'янських країн. Проте поза

їхньою увагою часто залишається символізм предметів матеріальної культури. Зокрема, важливим об'єктом вивчення є семантика кольору гончарних виробів [13, с.46-47, 206, 287-288, 326-327].

Дану студію присвячено символізму зеленого кольору полив'яного посуду в традиційній обрядовості слов'ян. Етнологи, етнолінгвісти та керамологи давно звернули увагу на українські дитячі пісеньки-заклички про дощ та їх зв'язок із магичними практиками жертвоприношення для впливу на погоду [16, с.104-105; 13, с.287-288]. У деяких із цих заклінальних формул для викликання і припинення дощу спеціально підкреслювалося, що призначений останньому борщик – «у поливанні горщику» [4, с.597], «в поливанні горщику» [16, с.104]. В окремих випадках актуалізувався колір поливи – борщ неодмінно мав бути зварений у зеленому горщику:

*Іди, іди, дощику,
зварю тобі борщику
в зеленому горщику:
сікни, рубни дійницею,
холодною водицею!*

(Козелецький повіт Чернігівської губернії) [10, с.7].

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

Саме зелений горщик фігурував і в заклинаннях, покликаних припинити зatoryжні дощі:

*Дощику, дощику,
зварю тобі борщику
в зеленому горщику,
тільки не йди!*

(Козелецький повіт Чернігівської губернії) [10, с.7].

На думку дослідників, магічний зв'язок кольору поливи з рослинністю мусив підсилити ритуальну дію жертвовної страви [13, с.287-288]. Колір як «мова» – вербальної, також акціонально-реального обрядового тексту – дублював основний сенс ритуалу [9, с.74].

Магія зеленої поливи поширювалася й на інші посуд, що виразно простежується в культурі балканських слов'ян. У північно-західній Болгарії гостя пригощали вином з глиняної посудини, вкритої зеленою поливою, яка звалася «зеленка». Гість і всі присутні обмінювалися привітаннями «*На здраве!*» [19, с.143]. У болгар, македонців і сербів наявність зеленої глиняної миски з водою була першою і необхідною умовою під час замовляння хвороб. Так, у Кратові (Македонія), хворий на ангіну йшов увечері до знахарки, а та брала зелену миску, наповнювала її свіжою водою, ставила перед собою і, дивлячись на зірки, проказувала заклинання [14, с.137]. У сербів, коли дитина постійно плакала, то вдавалися до магічного лікування. Коли увечері бачили якийсь вогонь «*преко воде*», то набирали води в зелену миску і, тримаючи дитя на руках, умочали головешку («*ога-рак*») у цю воду, приказуючи: «*Вила сина жени и мога Марка зове на свадбу. Ја неишдѣм Марка, него његов плач*». Цією водою поїли дитину, а решту виливали на собаку чи кішку, миску ж ставили догори дном на всю ніч [12, с.158]. Болгарські знахарки користувалися зеленим глиняним посудом у лікувальних обрядах для приготування наговореної води, для парної лазні, для ворожіння. У такій місці залишали на ніч перед дверима дарунки для самодів, від яких чекали повернення здоров'я хворому. У зеленій посудині готували цілющі трав'яні відвари [19, с.145]. Серби зелену миску використовували і в любовній магії [14, с.137].

Зелена полива до XVI століття була найбільш поширеною і в черкеських гончарів Північного Кавказу [15, с.56], багато звичаїв яких нагадували українські. Цей факт становить цікавість з огляду на численні балкано-україно-кавказькі етнографічні паралелі, які вже не раз відзначали дослідники. Варто також згадати, що у XVIII–XIX століттях цехові знамена польських і українських гончарів, наприклад, корогви ремісників міста Ярослав Жешувського повіту в Польщі та міста Глинськ Роменського повіту Полтавської губернії, були саме зелені [22, с.14; 12, с.76]. Темно-зеленого кольору у XVIII столітті було й цехове сукно гончарів міста Ніжин Чернігівської губернії [21, с.303].

Зелений («*грянний*») колір асоціювався в традицій-

ній картині світу з родючістю, рослинністю, а відтак – і з мінливістю, оскільки рослинність періодично зникає і знову з'являється. Як мовить приказка, «*після дощу росте всіяке зілля, а Перун святкує весілля*» [6, с.76-77]. Пробудження, ріст, період активної вегетації рослин співвідносився із життєвим циклом людини. Основна кольорова ознака рослинного світу, перш за все зелені, у народній культурі асоціювалася з такими концептами, як життя, здоров'я, щастя, удача, добробут. Зелену барву наділяли магічними властивостями, охоронною, відгонною, продукуючою символікою. Вона слугувала знаком життя й плодючості в обрядах календарного і родинного циклів. Зелені предмети, у тому числі й полив'яний посуд, вважали причетними до вегетативної сили зела, а тому використовували в ритуально-магічній практиці для наділення здоров'ям, бадьорістю, силою, для зняття зурочення, відганяння хвороби і захисту від усякого зла, для викликання життєдайного дощу або ж припинення злив.

Кольори в народних уявленнях, як правило, співвідносилися з певними зонами світобудови. Зелений колір стійко пов'язували з потойбіччям і його мешканцями. В українській казці «*Ох*» – маленький зморщений дідок із зеленою бородою аж по коліна – свого учня «*повів аж на той світ, під землю, та й привів до зеленої хатки, очеретом обтуканої. А в тій хатці усе зелене: і стіни зелені, і лавки зелені, і Охова жінка зелена, і діти, сказано – все, все. А за наймичок у Оха мавки – такі зелені, як рута!*... *Мавки подають йому траву – і трава зелена*» [18, с.189]. У болгарських традиціях зелений глек був атрибутом хтонічних демонів, потенційно небезпечних для людей [19, с.149]. Зелену барву також асоціювали зі смертю і з духами предків, владними над стихіями природи. Східні слов'яни й болгари в жовтий і зелений колір фарбували крашанки, призначені для поминання померлих у великодніх, семицьких, троїцьких обрядах. Поліщуки на Великдень забарвлювали яйця в зелений колір, якщо впродовж року в хаті був покійник [9, с.75; 19, с.147].

У вузькому ж розумінні, зелену барву полив'яного горщика чи миски співвідносили з тією частиною природного чи надприродного простору, куди виганяється нечиста сила, хвороба, або відбуваються певні міфічні події, що викликають зміну стану речей (початок чи закінчення дощу, відокремлення нечистої сили від людини) [14, с.137; 19, с.149]. Міфологічні коннотації кольору обумовили використання посуду, вкритого зеленою поливою, у традиційній обрядовості й магії слов'ян. У зв'язку із заміною Перуна святим Юрієм слід згадати й «*Зеленого Юрія*» – головного персонажа однойменного молодіжного обряду в українців, поляків, хорватів, словенців, каринтіців, трансильванських і румунських циган, німців, австрійців, англійців [11, с.53; 19, с.148-151; 1, т.1, с.706; 1, т.2, с.710; 7, с.182, 197-198; 23, с.101;

19, с.142; 5, с.186-187], покликаноого своїм похороном вплинути на родючість і викликати дощ. Це підкреслює не випадковість вибору саме зеленого горщика для жертвопринесень богу дощу.

Вкривати посуд поливою в Україні, Болгарії, Македонії й Сербії почали в XVI–XVII століттях. Масове ж застосування кольорових полив припало на другу половину XIX–початок XX століття. Полив'яні гончарні вироби не лише стали органічною частиною традиційного побуту, але й увійшли до обрядової практики й стали елементом народного світогляду. Символічне

навантаження, яке на них покладалося, було вибудоване на основі традиційних міфологічних уявлень, і вік цієї традиції – цілісної й консервативної – нараховував не одну тисячу років. Слов'янська символіка кольорів нерозривно була пов'язана з прадавніми космологічними поглядами. Завдяки гончарним виробам вдається простежити її реалізацію в матеріальній культурі і реконструювати коло відповідних архаїчних вірувань, спільних для українців і балканських слов'ян.

 [Кольорові малюнки до статті дивіться на стор. 307-308]

1. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований, в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. – М.: Индрик, 1994. – Т.1. – 800 с.; Т.2. – 787 с.; Т.3. – 840 с.
2. Давидюк Віктор. Первісна міфологія українського фольклору. – Луцьк: Вежа, 1997. – 296 с.
3. Давидюк Віктор. Кроковее колесо: Нариси з історичної семантики українського фольклору. – К.: Наукова думка, 2002. – 188 с.
4. [Доленга-Ходаковський Зоріан]. Українські народні пісні в записах Зоріана Доленги-Ходаковського (з Галичини, Волині, Поділля, Придніпрянщини і Полісся). – К.: Наукова думка, 1974. – 781 с.
5. Дудко Дмитрій. Матеръ Лада: Божественное родословие славян. Языческий пантеон. – М.: ЭКСМО, 2003. – 432 с.
6. Знойко Олександр. Міфи Київської землі та події стародавні. – К.: Молодь, 1989. – 304 с.
7. Иванов В.В., Топоров В.Н. Исследования в области славянских древностей: Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текста. – М.: Наука, 1974. – 341 с.
8. Микитенко Оксана. Сербські голосіння: Поетичний та історико-географічний аналіз. – К.: Наукова думка, 1992. – 152 с.
9. Микитенко Оксана. Хроматизм народне тужбалице у балкано-словенскої у україноскої традиції // Научні састанак слависта у Вукове дане. Београд–Нови Сад, 11-15.09.2002. – Српска књижевност и балканске књижевности. Историја и историчари српске књижевности. – Београд: б.м., 2004. – 32/2. – С.73-85.
10. [Номис Матвій]. Українські приказки, прислів'я і таке інше. Збірники О.В.Марковича і других /Спор. М.Номис. – СПб.: Друк. Тиблена і К°, Куліша, 1864. – 304+XVII с.
11. Плачинда Сергій. Словник давньоукраїнської міфології. – К.: Український письменник, 1993. – 63 с.
12. Потебня Афанасій. Объяснение малорусских и средных народных песен. – Варшава: типография М.Земковича и В.Нолковского, 1887. – Т.2. – 268, VIII, II с.
13. Пошивайло Олень. Етнографія українського гончарства: Лівобережна Україна. – К.: Молодь, 1993. – 408 с.
14. Раденкович Л. Символика цвета в славянских заговорах // Славянский и балканский фольклор. Реконструкция древней славянской духовной культуры: источники и методы. – М.: Наука, 1989. – С.122-148.
15. Тарабанов В.А. На перекрестке истории // Глина в руках человека. – Краснодар: Книжное издательство, 1989. – С.42-56.
16. Толстой Н.И., Толстая С.М. Заметки по славянскому язычеству. 2. Вызывание дождя в Полесье // Славянский и балканский фольклор: Генезис. Архаика. Традиции. – М.: Наука, 1978. – С.95-130.
17. Українські замовляння / Упорядник М.Н.Москаленко, передмова та коментар М.О.Новикової. – К.: Дніпро, 1993. – 309 с.
18. Українські народні казки / Упорядкування та передмова Л.Ф.Дунаєвської. – К.: Веселка, 1990. – 271 с.
19. Усачева Валерия. Семиотика зеленого цвета в народной культуре славян // Кодови словенских култура. Боје – Брос 6, годишник 6. – Београд: б.м., 2001. – С.141-149.
20. Фрэзер Джеймс Джордж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. – М.: Политиздат, 1980. – 831 с.
21. Шафонский Афанасий. Черниговского наместничества топографическое описание с кратким географическим и историческим описанием Малья России. – К: Университетская типография, 1851. – 697+XXII с.
22. Kotula Franciszek. Materiały do dziejów garncarstwa z terenu województwa rzeszowskiego. – Rzeszów: Muzeum w Rzeszowie, 1956. – 120 s.
23. Kuret Niko. K fenomenologiji maske: (Nekaj vidikov) // Судьбы традиционной культуры: Сб. ст. и мат. памяти Ларисы Иевлевой. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. – С.82-105.



GREEN GLAZED EARTHENWARE IN THE UKRAINIAN AND BALKAN SLAVONIC MYTHIC AND RITUAL TRADITION Kostyantyn Rakhno (Opishne)

The article deals with the symbolism of green glazed earthenware in the traditional ceremonial of the Ukrainians, the Bulgarians, the Macedonians and the Serbs. Such ceramics were used in the rain, healing and love magic. Colours as the element of the mythological model of the world are analyzed

[Received August 10, 2005]

Key words: green glaze, the symbolism of colours, earthenware

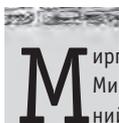
МИРГОРОДСЬКА ХУДОЖНЬО-ПРОМИСЛОВА ШКОЛА ІМЕНІ МИКОЛИ ГОГОЛЯ: ПЕРШІ РОКИ ДІЯЛЬНОСТІ (1896-1902)*

© Людмила Овчаренко, керамолог

(Інститут керамології – відділення Інституту народознавства НАН України,
Державна спеціалізована художня школа-інтернат I-III ступенів
«Колегіум мистецтв у Олішному»)

Про передумови відкриття Миргородської художньо-промислової школи імені Миколи Гоголя, основні аспекти функціонування закладу впродовж 1896-1902 років та причини перших невдач. Проаналізовано діяльність керівництва школи та заходи земства, спрямовані на налагодження її ефективної роботи. Простежено вплив фабричної продукції на асортимент виробів учнів та майстрів; з'ясовано специфіку діяльності гончарних майстерень; подано відомості про перші випуски учнів художньо-промислової школи та її участь у Всеросійській кустарно-промисловій виставці 1902 року в Санкт-Петербурзі [Одержано 5 вересня 2004]

Ключові слова: Миргород, Полтавське губернське земство, Миргородська художньо-промислова школа імені Миколи Гоголя, гончарство, Семен Масленников, кустарі, майстри-практиканти, навчальний процес



Миргородську художньо-промислову школу імені Миколи Гоголя (нині – Миргородський державний керамологічний технікум імені Миколи Гоголя) було відкрито 1896 року. Саме відтоді цей навчальний заклад розпочав свій понад сторічний поступ. Розгортання його діяльності тісно пов'язано зі становленням художньої промисловості, з творчістю знаних далеко за межами України художників, скульпторів, майстрів декоративно-ужиткового мистецтва, таких, як Опанас Сластьон, Іван Падалка, Іван Українець, Василь Кричевський, Федір Балавенський, Юхим Михайлів, Микола та Йосип Білоскурські, Станіслав Патковський, Микола Касперович та інші.

Досі історію Миргородської художньо-промислової школи імені Миколи Гоголя (далі – МХПШ) найповніше було висвітлено в публікаціях дослідника мистецької спадщини Полтавщини Віталія Ханка, який охарактеризу-

вав основні етапи її становлення [31; 32], зібрав біографічні дані багатьох випускників та викладачів цього закладу [33; 34]. До окремих проблем становлення миргородського гончарного закладу, діяльності його викладачів і вихованців звертався в дисертаційному дослідженні львівський мистецтвознавець Ростислав Шмагало [36]. У публікаціях Наталі Беркути, Ростислава Шмагала, Романа Яціва, Володимира Ковгана, Галини Бабич, Тамари Гамиріної, Сергія Білоконого та інших дослідників, які взяли участь у роботі ювілейної наукової конференції, присвяченої 100-річчю Миргородського керамічного технікуму, теж порушено певні локальні питання діяльності МХПШ [12]. До питань діяльності школи впродовж 1896-1915 років, з'ясування мети і завдань закладу, специфіки лабораторних експериментів та працевлаштування випускників звернувся у своїй статті здобувач Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України, історик Олег Белько [1]. Проте поза увагою науковців залишилися численні проблеми в діяльності МХПШ, які виникали в перше десятиліття її розбудови, і які потребують додаткового вивчення. Саме тому я поставила за мету проаналізувати основні

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

напрямки діяльності школи впродовж 1896-1902 років, з'ясувати причини перших невдач МХПШ та дати оцінку функціонування школи в означений період.

Криза кустарних промислів на межі ХІХ–ХХ століть примусила земства активізувати діяльність, спрямовану на з'ясування умов існування різних ремесел та промислів, на вироблення програми надання допомоги тим з них, які мали економічні й соціальні перспективи розвитку. У багатьох губерніях таким промислом було гончарство. На загальному фоні діяльності земств Російської імперії в цьому напрямку помітно виділялося Полтавське губернське земство, яке зосередило свої зусилля на відкритті кустарних складів, гончарних навчальних майстерень та шкіл, на організації збуту готової глиняної продукції та забезпеченні кустарів необхідними засобами й матеріалами, на популяризації удосконалених прийомів і знарядь гончарства [10]. Одним із повітів, де заодно з ковальством та різьбленням значного поширення набув гончарний промисел, був Миргородський повіт. У 1884 році в ньому зафіксовано 562 гончарі, із яких 257 жили виключно за рахунок свого промислу [27, с.200-201]. Також багаті поклади гончарних глин на території Полтавської губернії спонукали земців до втілення ідеї відкриття в цьому регіоні гончарної школи.

Питання про заснування училища імені Миколи Гоголя еволюціонувало впродовж 1879-1896 років: спочатку планували відкрити його на батьківщині письменника у с.Василівка [21, с.93-95], згодом запропонували обрати для його місцезнаходження Миргород [18, с.330-334]. Для потреб будівництва через всеросійську передплату оголосили збір добровільних пожертвувань [21, с.93-95; 26, с.81-82]. Земські збори 1887 року прийняли постанову: «Заснувати художньо-кустарно-ремісничу школу імені М.В.Гоголя, і заснувати її в Миргороді, і клопотатися через п. міністра народ-

ної освіти перед Государем Імператором про Височайший дозвіл на найменування створюваного училища художньо-кустарно-ремісничою школою імені Миколи Васильовича Гоголя» [28, с.17]. Було підготовлено «Проект статуту художньо-ремісничої земської школи імені Миколи Васильовича Гоголя, в м.Миргороді, Полтавської губернії» [25, с.235-240], у якому декларувалося викладання технічних дисциплін, формування в учнів «художнього інстинкту» й «розуміння прекрасного», виховання майбутніх керівників кустарно-ремісничих шкіл, нестачу яких постійно відчувало земство. При школі планували відкрити власний музей. Загальна сума витрат, передбачених на будівництво й облаштування школи, сягнула 53 тис. крб., а щорічні капіталовкладення – 10 тис. крб. [6, с.174-187]. Через всеросійську передплату було зібрано 29,017 тис. крб. і 5 тис. крб. виділило Миргородське повітове земство.

Підготовчі роботи розпочалися в 1887 році [23, с.47], але тільки в 1892 році будівництво завершили. Його детальний опис міститься у одному зі звітів губернської земської управи [4]. Причина затримки будівництва полягала в неузгодженості повноважень губернського земства й ради школи [15, с.342-348; 14, с.25-31]. У 1894 році було затверджено остаточний варіант Статуту, який орієнтував заклад на підготовку тільки майстрів гончарної справи [8, с.100], які б виготовляли гончарні, фаянсові й порцелянові вироби, поширювали серед кустарів Полтавської губернії художні та технічні знання з гончарного виробництва [17, с.3; 16, с.3].

Школа перебувала в підпорядкуванні департаменту мануфактур та торгівлі Міністерства фінансів. Було встановлено п'ятирічний курс навчання, останній рік відводився виключно на практичні роботи в гончарних та художніх майстернях. Основу мистецької освіти учнів складало малювання, а в коло загальноосвітніх предметів уводилися курси початкової нарисної геометрії, теорії перспективи й тіней. До школи зараховували дітей обох



Мал.1.

Петро Шумейко (малювка),
Коваленко (форма). Ваза.
Глина, гончарний круг, ліплення,
ангоби, мальовка, полива. Початок ХХ століття.
Інв.№63 д. Музей Миргородського керамічного
технікуму імені Миколи Гоголя.
Миргород, Полтавщина; Миргородська
художньо-промислова школа
імені Миколи Гоголя.
Фото Людмили Овчаренко.
Національний музей-заповідник українського
гончарства в Опішному, Національний архів
українського гончарства. Публікується вперше

статей віком від 12 років [8, с.101; 16, с.4].

МХПШ імені Миколи Гоголя урочисто відкрито 1 листопада 1896 року [3, арк.104]. Михайло Коцюбинський назвав цю подію «світлим явищем загальноросійського життя». У 1898 році він писав: «Прекрасне двоповерхове приміщення, у ніші якого красується чудово виконане погруддя Гоголя, служить найкращою прикрасою, не сором сказати, брудного і невпорядкованого міста. Майстерні світлі, високі, з великим додатковим повітрям...» [11, с.5].

На території Лівобережної України МХПШ була одним із перших гончарних навчальних закладів, що спрямовував свою діяльність на підготовку майстрів гончарства, які б володіли удосконаленими прийомами та технологіями гончарного виробництва. В умовах, коли гончарство все більше відчувало конкуренцію з боку фабричного виробництва, земські діячі пов'язували з діяльністю гончарної школи «оновлення» кустарного промислу й сподівання на ефективну підготовку гончарів, здатних конкурувати на ринку глиняної продукції. Ідеї були прогресивними і своєчасними, проте важлива з'ясувати, чи виправдали вони себе і чи дали очікувані результати.

Із числа 119 бажаючих навчатися до художньо-промислової школи в 1897 році було зараховано 56 осіб (47 хлопчиків і 9 дівчаток), серед яких не було жодного спадкового кустаря [3, арк.39]. Очевидно, таке явище пов'язувалося з небажанням сім'ї втрачати робочу силу або ж сприйняттям школи як конкуруючої сторони. Географічно учні представляли Полтавську (53 особи), Чернігівську (1), Бессарабську (1) і Тамбовську (1) губернії [3, арк.63, 86].

Від початку існування в діяльності МХПШ було допущено суттєві прорахунки: школу зорієнтували переважно на виконання замовлень. Її директор, Семен Іванович Масленников, залучав до цього учнів та місцевих кустарів. В асортименті продукції школи були різноманітні теракотові, майолікові й емальовані вироби, у тому числі комини, тарелі, вази, чайні та столові сервізи [3, арк.104], які свідчили про ігнорування традиційних форм і запровадження виготовлення виробів, які більше задовольняли попит міських жителів.

Замовлення, які виконувала школа, нерідко оцінювали в кілька тисяч рублів. Так, зовнішнє оздоблення церкви в Новій Охті в Петербурзі коштувало 15 тис. руб., іконостас у візантійському стилі для церкви в Буенос-Айресі (Аргентина) на замовлення Є.І.Кожевнікової – 9 тис. руб., теракотово-емалеве оздоблення фасаду Братського будинку в Петербурзі та кахлі – (9,5 тис. руб., 4,575 тис. руб. Щоправда, незважаючи на дорогі замовлення, борги школи на 1899 рік становили 7962 крб. [19, с.93; 13, с.68]. Фактично, школа перетворилася на фабрику, яка використовувала працю учнів для виконання робіт, знання яких не знадобилося б їм у кустарній справі.

Влітку 1900 року МХПШ відвідав професор Технологічного інституту Імператора Миколи І О.М.Соколов. У підготовленому ним звіті про відрядження зазначалося, що завдання школи зводилися до вивчення художніх предметів: рисунку, живопису, ліплення тощо у застосуванні до різних заводських та кустарних виробництв, з-поміж яких гончарному було надано перевагу; викладання спеціальних предметів відбувалося виключно через практичне виконання робіт, скажімо учні старших класів набували кваліфікації формувальника чи декоратора художніх творів через малювання посуду, виготовлення моделей та гіпсових форм [29, с.63-64]. По суті, учні МХПШ вивчали окремі прийоми застосування знарядь та інструментів, опановували технікою певних маніпуляцій, пов'язаних із точним та швидким виготовленням різноманітної глиняної продукції за власною ініціативою або заданою темою [16, с.3-4]: учні не брали участі у приготуванні глиняної маси, ангобів чи поливи, вони були пасивними у процесі сушіння чи випалювання глиняних виробів [29, с.64].

За 4 роки існування школа зайняла помітне місце на гончарному ринку. Її вироби розкуповувалися, надходили чисельні замовлення на майоліку та архітектурну теракоту [5, с.175]. З-поміж інших гончарних навчальних закладів МХПШ вирізнялася тим, що її річний прибуток (близько 10 тис. руб.) становили надходження від продажу виробів. Ця обставина визначила комерційний характер діяльності школи й поставила в пряму залежність від нього навчального процесу. Діяльність закладу було зорієнтовано переважно на пошуки та виконання нових замовлень. Усе це потребувало впровадження заводських технологій виробництва, що відсувало на задній план навчально-виховну діяльність закладу. Наприклад, для роботи в майстернях учням видавали готові формувальну масу, ангоби та поливи; ні в підготовці матеріалів, ні в процесі сушіння чи випалювання вихованці школи участі не брали. У програмі викладання не було жодного предмету, який би знайомив їх із властивостями сировинних матеріалів, що застосовувалися в гончарному виробництві. Технічне завідування майстернями школи здійснювали майстри-практиканти, запрошені із фарфоро-фаянсових заводів Кузнецова, які тримали рецепти своїх, навіть найпростіших, полив та ангобів у суворій таємниці [29, с.64], хоча насправді такі секрети вже давно було з'ясовано й опубліковано в спеціальній літературі [24, с.255]. Таким чином, програму діяльності художньо-керамічної школи зовсім не було зорієнтовано на потреби кустарів. Так само не приділяли належної уваги технологічному просвітництву учнів.

Порівнюючи загальний рівень підготовки учнів міської школи із відомими в Російській імперії промислово-художніми закладами, які теж мали гончарні майстерні, О.М.Соколов зазначав, що випускники інших шкіл мали значно кращі знання, ніж у МХПШ [29, с.65].



Фрагмент майолікового іконостасу Успенського собору м.Миргород (проект М.М.Ніконова).

Глина, відливання у формах, ліплення, ангоби, мальовка, полива. Миргород, Полтавщина; Миргородська художньо-промислова школа імені Миколи Гоголя. 1902. Музей Миргородського керамічного технікуму імені Миколи Гоголя. Фото Людмили Овчаренко. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

На думку О.М.Соколова, МХПШ було прекрасно оснащено необхідним навчальним і технологічним обладнанням, але заклад потребував у цілому реформування. Для цього необхідно було: 1) звільнити шкільний бюджет від залежності від торгових операцій майстерень; спрямувати на інші потреби кошти, отримані від продажу виробів; 2) не послаблюючи викладання художніх предметів, запровадити в доступній для учнів формі викладання основ знань із фізики, хімії, спеціальної гончарної технології; 3) організувати заняття в майстернях у такий спосіб, щоб відбувалося ґрунтовне ознайомлення учнів з технологією виробництва та якісно кращою стала їх підготовка до самостійної практичної діяльності [30, с.178].

Восени 1901 року Миргородську художньо-промислову школу імені Миколи Гоголя відвідали учасники обласного з'їзду діячів кустарної промисловості. На них школа справила враження впорядкованої майолікової фабрики, бо всі учні були зайняті виготовленням замовленого для Успенської церкви в Миргороді іконостаса [35, с.13]. Незнання випускниками школи складу ангобів та полив викликало обурення й запальні дебати учасників з'їзду, у результаті чого було створено комісію для

проведення ревізії й розроблено проект подальшого існування школи [2, с.71]. З'їзд пропонував організувати діяльність закладу таким чином, щоб вона готувала інструкторів гончарного виробництва для дрібних навчальних майстерень.

Ревізійна комісія виявила, що програми навчання в МХПШ фактично не існувало. Ніяких випускних іспитів не було й атестатів 33 випускники не отримали. Ритування не вивчалось. Розклад уроків був не більше, ніж прикрасою стіни. Найголовніший предмет – ліплення – упродовж трьох місяців взагалі не вивчався, а вчитель пояснив це тим, що приміщення, яке планувалося під майстерню, директор віддав так званій артілі. Зовсім не було занять з технології приготування формувальної маси, яку мусив викладати сам директор. За свідченнями учнів, було лише кілька занять, на яких Семен Масленников «пояснював дещо із географії, фізики й описував картини фабричного побуту, вказуючи при цьому, що вони, учні, ще не достатньо підготовлені, щоб їм викладати технологію глини» [7, с.55]. Не виконувалися рішення навчального комітету про відрядження учнів для збирання орнаментів, про проведення контрольних перевірок знань. Учительські книги, відповідники

сучасних класних журналів, було заведено в 1901 році і заповнено так, буцімто жодного уроку не було пропущено, хоча насправді були 2-3-місячні пропуски занять (скажімо, випадок із технологією глини, коли Семен Масленников виїхав на тривалий період у відрядження). Також комісія виявила ведення подвійної бухгалтерії [20, с.65]. Виникли проблеми зі звіркою наявного облікового майна. Негайну ревізію бібліотеки провести не вдалося через «раптову» хворобу бібліотекаря. Переві-

знань їм ніде немає місця; випалювання, складу фарб, розуміння оригіналу, складу глини вони абсолютно не знають, все це від них приховували і з усіх сил старалися, щоб вони як-небудь з ними не ознайомилися» [24, с.252]. Учні випуску 1901 року повідомили, що тільки перші два роки вони мали можливість навчатися, а решту три працювали формувальниками. Намагання декого з них вступити до іншого навчального закладу було безрезультатним. Невдачею скінчилися і спроби

Опанас Слясьон. Тареля (фрагмент). Глина, гончарний круг, ангоби, полива.
 Миргород, Полтавщина; Миргородська художньо-промислова школа імені Миколи Гоголя. Початок ХХ століття.
 Музей Миргородського керамічного технікуму імені Миколи Гоголя, інв.№226.
 Фото Людмили Овчаренко. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному,
 Національний архів українського гончарства. Публікується вперше



рити шкільний музей теж не вдалося. Зауважу, що обидві посади обіймав Володимир Масленников – син директора школи. Дивним видається його переконання, що читання книг для майбутніх художників є некорисною і, навіть, шкідливою справою [20, с.59].

Ряд фактів викривають марнотратницьку поведінку Семена Масленникова щодо виділених школі коштів. Так, на горищі шкільного приміщення було виявлено звалені в купу кахлі, виписані з-за кордону, зламані форми й капи, оцінені в 10 тис. руб. [20, с.64; 7, с.55]. Директор МХПШ організував артіль, на яку отримав субсидію в 3000 руб. До роботи в ній він залучав колишніх учнів і викладачів школи, які зарплатню отримували в школі, а насправді працювали тільки на артіль, що повністю витіснила навчальні предмети. У результаті діяльності артілі школі було завдано збитків на суму в 40 тис. руб. [20, с.64].

Не можна залишити поза увагою й той факт, що два останні випуски учнів (усього 31 чоловік) заявили членам ревізійної комісії, що школа їх нічому не навчила, окрім рисунка і креслення. «З таким мізерним запасом

земства працювати «найуспішніших» випускників школи [24, с.252], а тому всі вони звернулися з проханням залишити їх ще на один рік при школі з тим, щоб нарешті пізнати секрети й досконало опанувати технологією гончарного виробництва [20, с.56]. Така ж ситуація склалася і в п'ятому випускному класі, учні якого переконували комісію в тому, що вони нічого з програмового матеріалу не засвоїли [20, с.65]. Губернські земські збори вирішили доручити управі порушити перед відповідним міністерством клопотання щодо екзамнування колишніх учнів Миргородської школи і видачі їм свідоцтва про навчання; також дійшли думки про необхідність розміщення в школі чи на заводах тих колишніх учнів, які мали бажання продовжити ще на один рік навчання, а решті випускників сплатити допомогу в розмірі 50 руб. [24, с.261-264].

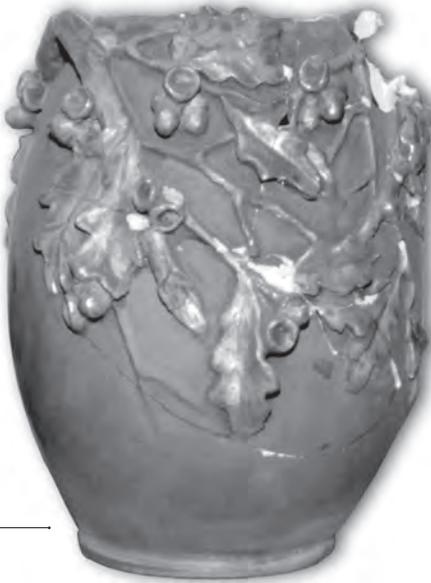
Вироби Миргородської художньо-промислової школи імені Миколи Гоголя на Всеросійській кустарно-промисловій виставці (Санкт-Петербург, 1902), хоча й були визначені бронзовою медаллю [11, с.5], за свідченням



Автор невідомий. Підставка для олівців.
Глина, відливання у формі, ангоби, полива.
1889-1890. Інв.№325



Автор невідомий. Ваза.
Глина, гончарний круг,
ангоби, полива.
Кінець XIX–початок
XX століття.
Інв.№113 д.

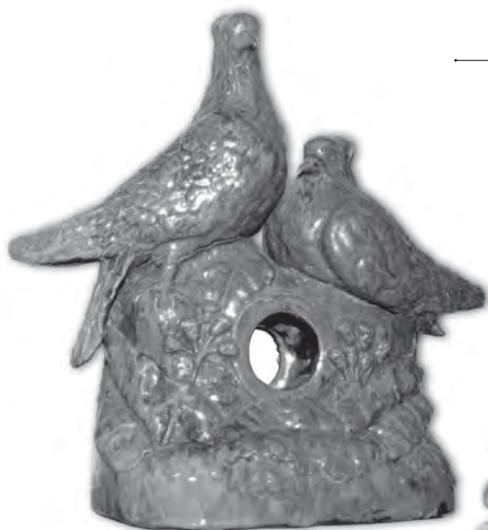


Корицький (учень IV класу). Ваза.
Глина, гончарний круг, ліплення, ангоби, полива.
Початок XX століття. Інв.№80 д.



Корицький (учень IV класу). Ваза.
Глина, гончарний круг, ліплення, димлення. Початок XX століття. Інв.№233.

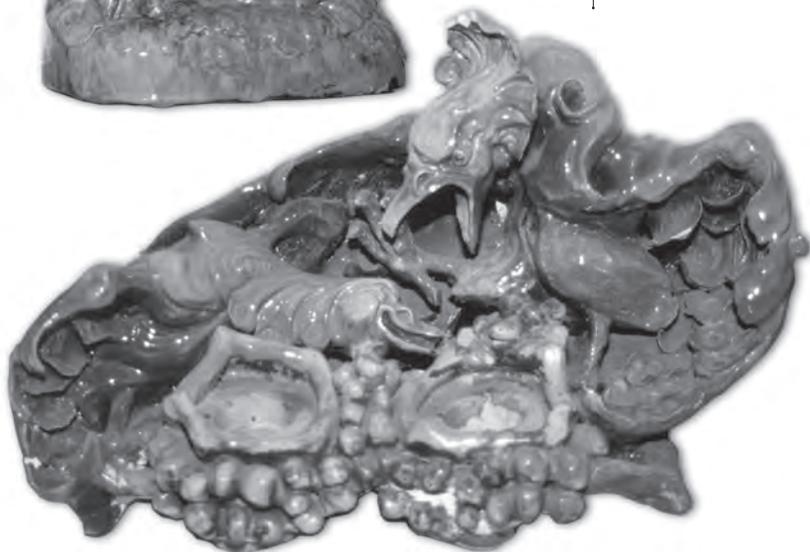
Миргород, Полтавщина; Миргородська художньо-промислова школа імені Миколи Гоголя.
Музей Миргородського керамічного технікуму імені Миколи Гоголя. Фото Людмили Овчаренко.
Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів
українського гончарства. Публікуються вперше



Автор невідомий. Скульптура для годинника. Глина, відливання у формах, ліплення, ангоби, полива. Початок XX століття. Інв.№43 д.

Автор невідомий. Чорнильний набір. Глина, відливання у формах, ліплення, ангоби, полива. Початок XX століття. Інв.№42.

Миргород, Полтавщина;
 Миргородська художньо-промислова школа імені Миколи Гоголя. Музей Миргородського керамічного технікуму імені Миколи Гоголя. Фото Людмили Овчаренко.
 Національний музей-заповідник українського гончарства в Олішному, Національний архів українського гончарства. Публікуються вперше



голови Полтавської губернської управи Федора Лизогуба, вирізнялися з-поміж інших відсутністю смаку, краси й оригінальності; «кахлі у псевдоруському стилі», вази, що були копіями німецьких і французьких зразків, були виставлені без будь-якого смаку [9, с.491]. Оскільки такі вироби були характерні для більшості тогочасних навчальних гончарних закладів, стає зрозумілим, що їх поява мала не локальні, а загальнодержавні причини. В умовах засилля фабричної продукції, гончарі змушені були шукати шляхи до виживання, а земства, через створену ними систему навчальних гончарних майстерень та шкіл, поширювали в середовищі кустарів нетрадиційні для народного гончарства форми і мальовку глиняних виробів, які, на їх думку, користувалися б попиту на ринку і давали прибутки майстрам. Однак більшість гончарів не сприймали нововведень і продовжували працювати по-старому, а новітні технології гончарного

виробництва застосовували лише в стінах навчальних закладів, у тому числі, й у МХПШ.

МХПШ є одним із найстаріших гончарних закладів України і яскравим прикладом втілення не завжди послідовних земських ідей, спрямованих на збереження і розвиток художньо-виробничих традицій гончарства. Перші роки її діяльності були спрямовані на становлення потужної матеріально-технічної бази, яку, на жаль, мало-ефективно застосовували в навчальному процесі. Захоплення керівництва закладу заробітчанством в перші роки його існування, виняткова орієнтація на ринковий попит призвели до перетворення школи на фабрику, до відходу МХПШ від реалізації її основних статутних завдань. Випускники школи були невідготовлені до запровадження власного виробництва, оскільки за 5 років навчання не засвоювали найбільш необхідних для цього знань. Вони могли бути виконавцями якихось окремих

операцій, але самі не мали практичного досвіду, необхідного для ведення власного виробництва. Прикро визнавати, але цей період в історії МХПШ найбільшу користь приніс не стільки закладу, скільки власне директору, діяльність якого губернська управа визнала шкідливою [20, с.62, 72]. Самого Семена Масленникова характеризували як чоловіка недобросовісного, який «псує прекрасні починання земства, який обходиться земству дорого, який випускає людей, непридатних ні до чого й приречених на голод, не дивлячись на те, що вони впроваджуть п'ять років витрачали на свою освіту й сили, й власні засоби» [20, с.63]. Лунали пропозиції передаати Семена Масленникова до суду [20, с.68]. Проте, переконаний у своїй безкарності, він навіть у такій критичній ситуації

виступив ініціатором створення нової артілі, з коштом понад 130 тис. руб. [22, с.265-266]. Безперечно, директор, який не мав спеціальної художньої освіти і був практиком, який прийшов у Миргородську школу із заводу Кузнєцова, помилявся, енергійно розвиваючи виробничу діяльність школи й нехтуючи її основною освітньою функцією. Щоправда, й земська управа закривала на це очі, хоча повинна була щорічно перевіряти діяльність МХПШ, але не робила цього кілька років після [20, с.68]. Лише в 1902 році наступив переломний момент у становленні МХПШ як художнього гончарного закладу, проте подальша її діяльність буде предметом наступної розвідки в майбутніх номерах «Українського керамологічного журналу».

1. Белько Олег. До історії Миргородської художньо-промислової школи імені Миколи Гоголя (1896-1915) // Український керамологічний журнал. – 2004. – №2-3. – С.119-123.
2. Василенко В. По поводу малороссийского народного орнамента // Киевская старина. – 1902. – Т.LXXIX. – Ноябрь. – С.67-73.
3. Державний архів Полтавської області. – Ф.837. – Оп.1. – Од.зб.1.
4. Доклады Губернской Земской Управы Полтавскому Губернскому Земскому Собранию XXXVI-го очередного созыва 1900 года. – Полтава: типо-литография Л.Фришберга, 1900. – 348 с.
5. Доклады Губернской Земской Управы Полтавскому Губернскому Земскому Собранию XXXVIII-го очередного созыва 1902 года. – Полтава: типо-литография Торгового Дома «Л.Фришберг», 1902. – 726 с.
6. Доклады Полтавской Губернской Земской Управы Полтавскому Губернскому Земскому Собранию XXIII-го очередного созыва. 1887. – Полтава: типография наследн. И.Пигуренко, 1887. – 431 с.
7. Доклад ревизионной комиссии о Миргородской художественно-промышленной школе // Полтавское Губернское Земское Собрание XXXVIII-го очередного созыва (2-11 декабря) 1902 года. – Полтава: электр.ч. типо-литография Торгового Дома «Л.Фришберг», 1902. – С.55-56.
8. Ежегодник Полтавского губернского земства на 1897 год. – Полтава: типо-литография И.А.Дохмана, 1897. – 176 с.
9. Издание альбома рисунков южно-русского орнамента // Полтавское Губернское Земское Собрание XXXVIII-го очередного созыва (2-11 декабря) 1902 года. – Полтава: электр.ч. типо-литография Торгового Дома «Л.Фришберг», 1902. – С.491-493.
10. Каталог изделий, вырабатываемых кустарями Полтавской губернии и в Земских учебных мастерских и продаваемых через земской склад. – СПб.: Типография А.С.Суворина, 1912. – 50 с.
11. Ковган Володимир. Миргородському керамічному технікуму – 100 років // Миргородський керамічний технікум: історія, діячі, навчальний процес / Матеріали ювілейної наукової конференції. За редакцією мистецтвознавця Віталія Ханка. – Миргород: Миргородська районна друкарня, 1996. – С.4-8.
12. Миргородський керамічний технікум: історія, діячі, навчальний процес / Матеріали ювілейної наукової конференції. За редакцією мистецтвознавця Віталія Ханка. – Миргород: Миргородська районна друкарня, 1996. – 104 с.
13. Миргородская художественно-промышленная школа имени Н.В.Гоголя // Отчёт о деятельности Полтавской Губернской Земской Управы за 1899 год. – Полтава: типо-литография Л.Фришберга, 1900. – 114 с.
14. О дополнительных постройках зданий Миргородской художественно-промышленной школы имени Н.В.Гоголя // Журнал Полтавского Чрезвычайного Губернского Земского Собрания 1901 года. – Полтава: типо-литография Л.Фришберга, 1901. – С.25-31.
15. О недоразумениях, возникших между Советом художественно-промышленной школы в м.Миргороде и губернской управой по поводу постройки нового здания // Доклады Губернской Земской Управы Полтавскому Губернскому Земскому Собранию XXVI-го очередного созыва 1900 года. – Полтава: типо-литография Л.Фришберга, 1900. – С.342-348.
16. Отчёт о состоянии Миргородской художественно-промышленной школы имени Н.В.Гоголя за 1900 год. – Полтава: типо-литография Л.Фришберга, 1901. – 68, 2 с.
17. Отчёт о состоянии Миргородской художественно-промышленной школы имени Н.В.Гоголя за 1904 год. – Полтава: электрическая типо-литография Торгового Дома И.Фришберг и С.Зорохович, 1905. – 62 с.
18. По вопросу об учреждении в с.Васильевке, Миргородского уездного земства, училища имени Н.В.Гоголя // Доклады Губернской Земской Управы Полтавскому Губернскому Земскому Собранию XVI-го очередного созыва 1880 года. – Полтава: типография Н.Пигуренко, 1880. – С.330-334.
19. Полтавское Губернское Земское Собрание XXXV-го очередного созыва (9-18 декабря) 1899 года. – Полтава: типо-литография Л.Фришберга, 1900. – 423 с.
20. Полтавское Губернское Земское Собрание XXXVIII-го очередного созыва (2-11 декабря) 1902 года. – Полтава: электр.ч. типо-литография Торгового Дома «Л.Фришберг», 1902. – 590 с.

21. По ходатайству Миргородского уездного земства о принятии со стороны губернского земства участия в пожертвовании на устройство в с. Васильевке, Миргородского уезда, училища имени Н.В. Гоголя // Доклады Губернской Земской Управы Полтавскому Губернскому Земскому Собранию XV-го очередного созыва 1879 года. – Полтава: типография Н. Пизуренко, 1879. – С. 93-95.
22. Предложение Масленникова об организации артели // Полтавское Губернское Земское Собрание XXXVIII-го очередного созыва (2-11 декабря) 1902 года. – Полтава: электр. тип-литография Торгового Дома «Л. Фришберг», 1902. – С. 265-266.
23. Приложение к отчёту Полтавской Губернской Земской Управы за 1888 год. – Полтава: типо-литография Л. Фришберга, 1889. – 121, XLIX, 48 с.
24. Просьба учеников, окончивших Миргородскую школу, о пособиях // Полтавское Губернское Земское Собрание XXXVIII-го очередного созыва (2-11 декабря) 1902 года. – Полтава: электр. тип-литография Торгового Дома «Л. Фришберг», 1902. – С. 252-264.
25. Проект устава художественно-ремесленной школы имени Николая Васильевича Гоголя, в г. Миргороде, Полтавской губернии // Доклады Полтавской Губернской Земской Управы Полтавскому Губернскому Земскому Собранию XXIII-го очередного созыва. 1887. – Полтава: типография наследн. И. Пизуренко, 1887. – С. 235-240.
26. Сбор пожертвованый на учреждение училища имени Н.В. Гоголя, на месте родины его в Миргородском уезде // Отчёт Полтавской Губернской Земской Управы за 1881 год. – Полтава: типография Н. Пизуренко, 1882. – С. 81-82.
27. Сборник по хозяйственной статистике Полтавской губернии. Миргородский уезд / Под ред. Н. Терешкевича. – Полтава: типография И.А. Дохмана, 1884. – Том III. – 212 с.
28. Свод журналов и стенографический отчёт Полтавского Губернского Земского Собрания XXIII-го очередного созыва 1887 года. – Полтава: типография наследн. И. Пизуренко, 1888. – 163, 269 с.
29. Соколов А.М. Гончарные кустарные учебные заведения. (Отчёт 1900-1901гг.) // Отчёты и исследования по кустарной промышленности в России. – СПб.: типография В. Киришаума, 1903. – Т. VII. – С. 51-68.
30. Сообщение адъюнкт-профессора Технологического Института Императора Николая I А. Соколова от 23 августа 1902 года в Полтавскую губернскую земскую управу. Приложение к журналу комиссии // Доклады Губернской Земской Управы Полтавскому Губернскому Земскому Собранию XXXVIII-го очередного созыва 1902 года. – Полтава: типо-литография Торгового Дома «Л. Фришберг», 1902. – С. 174-178.
31. Ханко Віталій. Осередок мистецької освіти на Полтавщині // Україна в минулому: Збірник статей. – Київ-Львів: видання Львівського відділення Інституту української археографії НАН України, 1994. – Вип. 6. – С. 123-142.
32. Ханко Віталій. Кустарні художні промисли та Полтавське земство // Народна творчість та етнографія. – 1990. – №1. – С. 61-66.
33. Ханко Віталій. Визначний художник порцеляни сучасної України // Миргородський керамічний технікум: історія, діячі, навчальний процес / Матеріали ювілейної наукової конференції. За редакцією мистецтвознавця Віталія Ханка. – Миргород: Миргородська районна друкарня, 1996. – С. 59-63.
34. Ханко В. Словник мистців Полтавщини. – Полтава: «Полтава», 2002. – 232 с.
35. Ханко Віталій, Беркута Наталія. Музейна збірка кераміки Миргородського державного керамічного технікуму ім. М.В. Гоголя // Миргородський керамічний технікум: історія, діячі, навчальний процес / Матеріали ювілейної наукової конференції. За редакцією мистецтвознавця Віталія Ханка. – Миргород: Миргородська районна друкарня, 1996. – С. 9-14.
36. Шмагалю Р.Т. Гончарные промыслы Украины конца XIX–начала XX веков: Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. – М., 1992. – 164 с. // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства.

Умовне скорочення:

МХПШ..... Миргородська художньо-промислова школа імені Миколи Гоголя

**THE MYKOLA GOGOL SCHOOL OF INDUSTRIAL ARTS IN MYRGOROD: THE FIRST YEARS OF ITS ACTIVITY (1896-1902)**

Lyudmyla Ovcharenko (Opishne)

The article deals with the pre-requisites of the opening of the Myrgorod Mykola Gogol School of Industrial Arts, the main aspects of the functioning of this institution during 1896-1902 and the causes of its first failures. The author analyzes the activity of the school leaders and the measures of the government council, which were pursued an object to make its work effective. She traces the influence of industrial products on the range of wares, manufactured by local pupils and craftsmen, as well as elucidates the specific character of the activity of pottery workshops. The information on the first graduated pupils of the School of Industrial Arts and its participation in the All-Russian Handicraft Industrial 1902 Exhibition in Sanct-Peterburg is given too

[Received September 5, 2004]

Key words: Myrgorod, the Poltava government council, the Myrgorod Mykola Gogol School of Industrial Arts, pottery craft, Semen Maslennykov, handicraftsmen, trainee craftsmen, educational process

ДОЛЯ УКРАЇНСЬКОЇ КЕРАМІКИ ОЧИМА ПЕДАГОГА

© **Любов Бичкова**, кандидат педагогічних наук, доцент

(Полтавський державний педагогічний університет імені Володимира Короленка)

Про суспільне значення новітньої наукової дисципліни – керамології, закономірності розвитку традиційного гончарства в XIX–XX століттях. Зроблено висновок про остаточне завершення тривалого процесу відмирання життєвої функції традиційної кераміки та про особливу роль учителів середніх шкіл у вихованні свідомих шанувальників українського мистецтва, у тому числі й кераміки [Одержано 10 вересня 2002]

Ключові слова: українська керамологія, художні промисли, гончарство, Інститут керамології

Сучасний цивілізований світ — це принципово нові матеріали, нові технології їх обробки і зовсім нові засоби художньої виразності. Але головне — це світ нових людей зі специфічними потягами й переконаннями, обумовленими іншим стилем життя й іншими потребами. Однак не вперше, як відомо, людство живе на межі зламу старих форм, їх заміни на нові, і не вперше це визначає зміни в культурі певного регіону чи всього світу. Тому ті зміни, що зараз відбуваються у світовій культурі, є природним наслідком саморозвитку людства. В Україні ж це відчувається більш гостро у зв'язку з її внутрішніми перебудовними процесами, що кардинально змінюють пріоритети й ціннісні орієнтири в суспільстві.

Народжена в цих умовах **українська керамологія природно збентежена споконвічними запитаннями — що, як робити і для чого?** Усім зрозуміло, що будь-які намагання зберегти існуючі й відродити забуті гончарські традиції можуть виявитися марними, якщо в суспільстві не сформується сталий і широкий попит на гончарну продукцію вітчизняного виробництва. Адже, як народне гончарне виробництво, так і порцелянова промисловість та взагалі керамічне мистецтво, набули розвитку саме тому, що існувала стала побутова потреба в їх продукції. Їхні корені лежать в утилітарності.

Особливо це стосується традиційних видів кераміки. Споконвіку побутові потреби у виробках з глини сприяли формуванню їх асортименту, виникненню нових технологій виготовлення. Сакрально-культурні вимоги породили ідею оздоблення, яке, зі зміною умов використання виробів, поступово трансформувалося в художній декор, що втілював колективні ідеали краси й гармонії, відображав ментальні якості народу, його світоглядні уявлення тощо.

Від покоління до покоління народна педагогіка передавала ці уявлення та ідеали, орієнтувала нову громадськість на наслідування побутових звичаїв і сприйняття ціннісних настанов. Завдяки досить повільному перебігу цивілізаційних процесів, певні технології виготовлення і риси декоративного оздоблення набули усталених форм і визначилися як ознаки національного стилю. Все це відбувалося спонтанно в результаті природного перебігу культуротворчих процесів.

Сучасний же етап, на нашу думку, принципово відрізняється тим, що **певна національно свідомі і творчо активна частина українського суспільства згуртувалася для створення концептуальних засад існування і розвитку галузі**, яка поступово втрачає свою побутову-утилітарну основу в умовах динамічного технократизму новітньої цивілізації.

Зараз на перше місце виходить нове запитання: **для кого робити?** Не у загально-теоретичному плані — для наступних поколінь українців, а у конкретно-практичному — **хто саме і як використовуватиме у сучасному повсякденному побуті макітри, глечики та свистунці?** Хто їх купуватиме, фінансово забезпечуючи існування галузі?

Погляд прагматично-песимістичний

Відомий французький мистецтвознавець Анрі де Моран у своїй «Історії декоративно-ужиткового мистецтва» зазначав, що, у зв'язку з розвитком промислового виробництва і залізних доріг, західноєвропейське народне мистецтво зникло ще в XIX столітті. На його думку, у Радянському Союзі, завдяки розумінню владою цінності народного мистецтва та її охоронним заходам — організації місцевих художніх промислів та державним замовленням на експорт, це мистецтво зберігалося і розвивалося в традиційному напрямі [2].

Очевидячки, з кон'юнктурних причин (книга вийшла у Росії в 1982 році) автор зігнував той факт, що в другій половині XIX століття в Російській імперії проблема зникнення народного мистецтва стояла так само гостро, як і на Заході. Тоді, як і зараз, культурна еліта ініціювала низку заходів для підтримки народних промислів, збирання пам'яток старовини та дослідження творчості народних майстрів.

Активну діяльність у цьому напрямі розгорнуло і Полтавське губернське земство. Зокрема, було виявлено і систематизовано характерні риси традиційних форм та декору популярних на той час гончарних виробів. Така увага з боку керівних органів до артефактів народної культури підвищувала її статус у суспільній свідомості і особливо впливала на ставлення до традицій та на розвиток національної свідомості молодого покоління, вже на той час ураженого космополітичними ідеями.

Радянська влада звернулася до підтримки народних промислів зовсім не з альтруїстичного потягу до відродження української чи будь-якої іншої національної культури, а в основному з двох причин: ідеологічної і економічної.

З ідеологічної точки зору керований державою розвиток спеціально відібраних видів традиційних художніх промислів забезпечував контрольованість розвитку національної художньої культури і можливість її цензурування. До того ж, збуджена революцією національна свідомість народів Союзу не могла бути повністю нівельована лише репресивними засобами. Ситуація вимагала формальних проявів лояльності держави щодо цих народів та хоча б умовного визнання відмінності їх культур. Принаймні і в 1930-ті, і в 1960-ті роки держава приховувала репресивні дії щодо національних рухів офіціозом із формально національними рисами.

Економічні важелі були ще більш вагомими: зруйнована революцією та війнами промисловість не здатна була забезпечити елементарні побутові потреби в речах повсякденного попиту навіть за умови максимального обмеження їх асортименту. Переважно збідніле населення в основній масі не спроможне було купувати дорогі вироби промисловості, а держава не могла компенсувати збитки на їх виробництво. Вивірені віками прості технології та невивагливі й ефективні засоби досягнення художньої виразності народного мистецтва сприяли порівнянній легкості налагодження виробництва та забезпечували належну художню якість продукції за її відносною дешевизни. Це частково вирішувало проблему забезпечення населення товарами повсякденного вжитку на час відбудови промисловості.

Значні темпи післявоєнного будівництва викликали необхідність запровадження конструктивістсько-функціоналістського підходу до організації середовища життєдіяльності. Його аскетичний характер вимагав декоративного доповнення. **Намагання винайти специфічно радянське вирішення цієї проблеми на противагу західному знову привернуло увагу до використання**

народних традицій. Люди похилого віку пам'ятають, як у 1960-1970-ті роки популяризувався стереотип житлового інтер'єру з обов'язковим оздобленням традиційними килимами з геометричним малюнком та глиняними баранцями і тарелами. Здавна знайомі й зрозумілі речі з легкістю сприймалися і гармонійно доповнювали непретензійне середовище хрущовських новобудов.

Так умови життєдіяльності народу диктували необхідність звернення до мистецьких традицій, у тому числі й до гончарних, без особливої вигадливості, відповідаючи на запитання «що?», «як?» і «для чого?».

Питання «для кого?» автоматично знімалося, оскільки на державному рівні не визнавалася доцільність майнової, соціальної, стильової чи будь-якої іншої відмінності у життєдіяльності і побутових потребах «радянського народу». Та, фактично, ніякої принципової відмінності і не було: адже більшість міських жителів в Україні складається з вихідців із села; майже всі були тоді однаково бідні; а концепція типізації та стандартизації реалізувалася так енергійно, що уніфікувала навіть приватне життя людей. Тому фактично мало значення тільки те, що **необхідність традиційних побутових виробів та творів народного мистецтва для життєдіяльності радянського громадянина була офіційно визнаною.**

Зараз з'явилася значна майнова та соціальна диференціація суспільства, яка урізноманітнила асортимент побутових потреб, змінила естетичні настанови і смаки різних соціальних груп. Але **життєдіяльність будь-якої з них не вимагає використання традиційних гончарних виробів.**

Розмаїття закордонної і вітчизняної дизайнерської продукції здатне забезпечити будь-який попит. Бідніші прошарки вживають копійчані пластикові вироби, багаті — дорогу імпорту порцеляну. Колекціонери і шанувальники мистецтва, залежно від смаку, для втіхи можуть придбати унікальні «професійні» твори або кітчеві самодіяльні речі. Звичайно, дехто купляє і традиційні вироби як сувеніри. Отже, **традиційні гончарні вироби тепер мають виготовлятися не для забезпечення побутових потреб, а для задоволення примх туристів, колекціонерів або випадкових купців. Це свідчить про остаточне завершення тривалого процесу відмирання утилітарної функції традиційної кераміки, що неодмінно призводить не лише до занепаду галузі, але й до зміни її художніх якостей.** Саме таке явище спостерігається й нині, що підтверджують, зокрема, і деякі публікації «Українського керамологічного журналу».

На мою думку, **багато в подальшому залежить від того, наскільки відповідально поставляться вчителі загальноосвітніх шкіл до завдання виховання свідомих шанувальників українського мистецтва, у тому числі й кераміки.** Учителі загальноосвітньої школи найбільш безпосередньо стикається із широким загалом потенційних користувачів глиняних виробів, він фахово підготовлений спеціально для спрямування свідомості підростаючого покоління громадян держави у суспільно значущому напрямі. Саме він може найбільш дієво впли-

вати на свідомість підростаючого покоління і тому має бути теоретично і методично забезпечений засобами ефективного впливу на майбутніх шанувальників і замовників мистецьких артефактів.

Радянська педагогіка загальної освіти розглядала мистецькі традиції як потужний фактор патріотичного й естетичного виховання дітей. Був напрацьований великий і цінний методичний досвід такого виховання. В основі цього досвіду лежала неперушна впевненість у безумовній правоті вчителя і підручника. Априорі вважалося, що учні обов'язково визнають цінність творів народного мистецтва, варто лише звернути на це їх увагу. Адже світосприйняття народних мистців здавалося особливо близьким до дитячого світосприйняття, у них вбачалися спільні основи образотворення, твори їх вважалися схожими із творами дітей тощо.

Але зараз саме ця аргументація втрачає відповідність дійсності. **Для сучасної дитини більш цікаве й зрозуміле створене японцями мультиплікаційне чудовисько та герої американських коміксів, аніж щирі й невибагливі місцеві свистунці.** Швидкозмінні й різноманітні побутові товари, нав'язливо рекламовані електронними засобами масової інформації, агресивні й динамічні фільми та комп'ютерні ігри змінюють психологію цілих поколінь, орієнтуючи її на постійний пошук нових вражень.

Значна внутрішня розкутість і зовнішня розкріпаченість відрізняє сучасну молодь від покірної радянської. Вона більше не боїться піддавати сумніву повчання вчителя. **Потрібна дуже переконлива аргументація на користь творів традиційного мистецтва, щоб привернути до них увагу дітей.**

Та фактично проблеми естетичного виховання дітей зараз відійшли на другий план. Актуалізувалися зовсім неприйнятні раніше вітчизняній педагогіці аспекти, психологічну підоснову яких добре висвітлено в книзі для батьків американських авторів Р.Кійосакі і Ш.Л.Лектер «Багатий тато, бідний тато. Чому навчають дітей багаті батьки — і не вчать бідні». Провідна ідея книги полягає в тому, що світ принципово змінився. Сучасних дітей уже не треба примушувати вивчати шкільні предмети, а треба навчати ефективно вкладати гроші [1].

То, можливо, дійсно більш перспективно було б з дитинства готувати майбутніх меценатів, які вкладають гроші в традиційні види мистецтва? Мова йде про зміну мети загальної освіти і виховання: формувати замість пасивно споглядального активно діяльне ставлення до мистецтва, і не тільки в майбутніх творців. Але як сформувати підприємницькі навички в майбутніх творців і замовників мистецьких творів? Чи можуть наші вчителі цьому навчити? Чи мають вони самі такі навички і досвід, щоб навчати цьому дітей? Поки що пересічний учитель мало підготовлений для розв'язання таких завдань.

Існують і проблеми змістовного плану. Раніше заглиблюватися в сутнісний аналіз традиційного мистецтва було небезпечно, адже довелося б розкривати дітям його сакральні основи, виявляти національні витоки тощо. Зараз

же це якраз дуже актуальна проблематика. Тому для сучасного вчителя вже недостатньо загальних сентенцій щодо необхідності підвищення рівня самосвідомості українців та цінності народних традицій. Його цікавить, **якою мірою постмодерна монументальна пластика із шамотної маси, навіть із ремінісценціями традиційних художніх образів, є правонаступницею українського народного гончарного мистецтва? Чи коректно піднімати проблему традиційності української порцеляни і в яких межах її доцільно розглядати?** Врешті, що таке традиційність у ракурсі української культури і які саме ознаки вважати специфічно українськими в контексті історії розвитку світової культури? Які критерії визначення художньої цінності творів народного мистецтва? **Що конкретно означає зараз поняття «народне мистецтво», у тому числі й щодо кераміки?**

На цілу низку подібних запитань педагога повинні отримати від керамологів конкретні теоретично обґрунтовані й чітко сформульовані, а не суб'єктивно-емоційні або описові відповіді, які ще треба вишукувати в спеціальній літературі і самостійно інтерпретувати. Незважаючи на наявність таких солідних періодичних видань, як «Образотворче мистецтво», «Народне мистецтво», «Український керамологічний журнал» та інших, **зараз особливо гостро відчувається недостатність новітніх розробок з теорії національного мистецтва, доступних для педагога і придатних для використання в педагогічній практиці як загальноосвітньої, так і професійної школи різних рівнів акредитації.** А особливо у практиці підготовки вчителів.

Погляд оптимістично-романтичний

Давня й славетна історія українського гончарства свідчить про його здатність мобільно адаптуватися до змінних умов існування. І найпершою причиною цього є наявність сировинної бази для розвитку гончарного виробництва.

Друга причина — психологічного характеру: **людина по-особливному ставиться до виробів із глини.** Недарма Біблія зафіксувала факт позаприродної спорідненості людини з глиною. Можна сподіватися, що **бажання мати у вжитку вироби з глини притаманне людині незалежно від утилітарної необхідності,** що завжди стимулюватиме функціонування відповідного виробництва в тій чи іншій формі.

Інша причина, вірогідно, криється в українській ментальності з її поміркованістю і певною інертністю, які, у даному випадку, відіграють позитивну роль у справі збереження мистецьких традицій. Неабияке значення має ліризм і талановитість народу, у свідомості якого постійно існує велика повага до проявів художньої обдарованості людини і визнається повноцінність художньо-творчої реалізації особистості заодно з іншими формами реалізації. Окрім того, завжди існує достатня кількість людей, для яких художня творчість є природною необхідністю. Завдяки цьому, **в українському суспільстві вважається престижним залучати дітей до мистецтва і ще не зовсім зник певний пістет перед мистецьким спад-**

ком. Тому фактично постійно існують потенційні можливості для адаптації мистецьких традицій до змінних умов життєдіяльності народу.

Важливо також, що **вітчизняна педагогіка завжди використовувала ліплення як засіб розумового та сенсо-моторного розвитку дітей з найменшого віку, поєднуючи це з естетичним вихованням на зразках традиційної кераміки.** І зараз всі програми з образотворчого мистецтва та художньої праці (як авторські, так і міністерські) включають відповідну тематику. Після здобуття Україною незалежності активізувалося також вивчення української художньої культури з обов'язковим розглядом певних аспектів історії розвитку гончарства. Зацікавлені та художньо обдаровані діти мають можливість опанувати навички професійної майстерності в гуртках, студіях, художніх школах тощо. **Один із номерів «Українського керамологічного журналу» (УКЖ. – 2002. – №2) дав ефектний огляд кращих вітчизняних осередків гончарної творчості дітей. Їх, звичайно, існує значно більше. Тож певна кількість представників молодого покоління вже визначилася у своєму позитивному ставленні до проблеми розвитку українського гончарства, що гарантує існування гончарного виробництва в майбутньому.**

В Україні давно існує усталена система спеціальних навчальних закладів різного рівня акредитації, які готують професійних технологів та художників-керамістів. Творчість багатьох із випускників цих закладів здобула визнання як на батьківщині, так і за її межами. Завдяки їм, розвиваються як елітарні, так і масові напрями виробництва художньої і технічної кераміки.

Полтавщина — один із давніх добре відомих осередків, в якому існує як виробнича, так і навчальна база для підготовки фахівців гончарної справи. Тут і корифей української гончарної освіти — Миргородський керамічний технікум імені Миколи Гоголя, і новостворений факультет дизайну в Полтавському національному технічному університеті імені Юрія Кондратюка, і гончарна майстерня Полтавського державного педагогічного універси-

тету імені Володимира Короленка. Колегіум мистецтв у Опішному, Полтавська дитяча художня школа, Полтавська школа мистецтв та інші дитячі заклади області виховують нові покоління шанувальників і продовжувачів традицій гончарної справи.

Потужним засобом вирішення концептуальних проблем розвитку гончарної галузі стало створення в структурі Національного музею-заповідника українського гончарства, а згодом і самостійне функціонування **Інституту керамології під егідою Інституту народознавства НАН України** та його плідна багатогранна діяльність у напрямі відстоювання гідного місця українського гончарства в життєдіяльності сучасного суспільства. Різноманітні акції Інституту згуртовують навколо нього наукову та мистецьку громадськість, що опікується долею не лише гончарства, але й національної культури взагалі.

Цьому, у першу чергу, сприяє існування друкованого органу — *«Українського керамологічного журналу»*, який ознайомлює широке коло читачів з гончарськими традиціями і популяризує провідні керамологічні ідеї, результати наукових розвідок та художні досягнення сучасних мистців. **Різноманітність проблематики, ґрунтовність наукових статей і провокаційна емоційність дискусійних матеріалів, об'єктивна відвертість критичних думок, прекрасний дизайн привертають симпатії до цього видання.**

Слід визнати визначну роль у цьому неординарної особистості Олеса Пошивайла, зусиллями якого славне своєю гончарською минувиною **Опішне** набуло нового значення в сучасній культурі України. Воно дійсно стало центром, у якому фокусуються основні українські інтелектуальні сили, причетні до гончарства. Про це свідчить, зокрема, і склад редакційної колегії журналу та його автори, і склад учасників щорічних творчих практикумів художників-керамістів, і створення Українського керамічного товариства. Очевидно, що **зараз в українській гончарній справі існує й активно діє елітарна громада однодумців, діяльність яких вселяє впевненість у майбутньому розквіті української кераміки.**

1. Кийосаки Р., Лектер Ш.Л. *Богатый папа, бедный папа.* — Минск: Попурі, 2002. — С.18-21.

2. Моран А. де. *История декоративно-прикладного искусства.* — М.: Искусство, 1982. — С.421-422.



THE DESTINY OF UKRAINIAN POTTERY THROUGH THE EYES OF A PEDAGOGUE

Lyubov Vyckova (Poltava)

The article deals with the social importance of ceramology – a new branch of scientific knowledge and the regularities of the development of traditional pottery craft in the nineteenth – the twentieth centuries. The author has made a conclusion on the complete consumption of the process of the disappearance of the applied function of traditional earthenware as well as the especial role of secondary school teachers in the education of the conscious admirers of the Ukrainian art, including the ceramics

[Received September 10, 2002]

Key words: *Ukrainian ceramology, artistic crafts, pottery craft, the Institute of ceramology*



НЕЗВИЧАЙНА ШКОЛА (ТРЕБА ПРИЇХАТИ, ПОБАЧИТИ, ПОЧУТИ І ВІДЧУТИ)

© Галина Редчук, педагог
(Колегіум мистецтв у Опішному)

Про Колегіум мистецтв у Опішному – унікальний навчальний заклад, де обдаровані діти, заодно з середньою освітою, опановують ази гончарства. Колектив досвідчених педагогів, використовуючи новітні здобутки вітчизняної педагогіки, створюють у стінах школи умови, які сприяють всебічному розвитку майбутніх мистців, становленню їх творчої особистості. Участь та перемоги вихованців Колегіуму численних фестивалів і конкурсах – гідна нагорода за наполегливу і копітку працю, яка з часом приведе їх до вершин майстерності [Одержано 8 листопада 2002]

Ключові слова: Опішне, Колегіум мистецтв, гончарство

Коли на урочистих лінійках звучить гімн Колегіуму, то можна виділити слова, які учні співають з особливим наголосом: «найкращий у світі», «незвичайна школа». Чим же вона така незвичайна? Треба приїхати і побачити. І їздити, і дивляться. Майже щотижня по дві-три екскурсії. Що вони тут бачать? Спробуймо поглянути їхніми очима!

Звичайна будівля, не дуже вдало спроектована, з дахом, що вічно протікає. Від цього на стінах поселилися мальовничі плями. В іншій школі їх називали б брудними чи ще якось буденно. А тут учні називають їх «мальовничими» та ще й вбачають у них різні цікаві речі, як влітку,

під час літньої практики, знаходять їх у хмарах. Але про це згодом. Спочатку впадає у вічі безліч квітів. Квіти тут опановують внутрішній простір саме взимку, коли до звичайних хатніх підселяються екзотичні родичі знадвору: різні декоративні капусти, хризантеми, калли. Між

Мал.1.

Учні гуртка «Сонячний круг» зі своїм керівником Галиною Редчук (друга праворуч) слухають розповіді про гончарство з вуст заслужених майстрів народної творчості України, гончарів Гаврила (другий ліворуч) та Миколи (у центрі) Пошивайлів у їхньому родинному музеї. Опішне, Полтавщина. 1980. Фото Володимира Редчука. Приватний архів Галини Редчук

ними гордовито займають свої «законні» місця в пузатеньких вазонах різноколірні чорнобривці, морозець. Довго ще зручненько мостяться вони вздовж коридорів попід стінами, побіля вікон, на вікнах, на стінах, уздовж сходів на поручнях. Як малих дітей, доглядає їх квітникарка Валентина Кульбака.

Якось на лінійці провели бліц-конкурс на спостережливість. Скільки, наприклад, у будівлі школи вікон, дверей тощо. Одним із питань було: «Скільки квітів у Колегіуму?» Число відразу ж сягнуло за п'ятсот. Менше учні не називали. А переміг той, хто назвав число за вісімсот. Лише видів квітів тут більше ста. Де ще таке можна побачити? Далі погляд падає на таку кількість гончарних виробів, що квіти відступають на другий план.

Кераміка! От що панує в цих приміщеннях! Навпроти входу, на красивій різьбленій полиці, – різноманітні куманці, барині, кухлі, мисочки. Під полицею, просто на підлозі, у спеціально відгородженому закутку, купую, як щойно вийняті з горна, дружно вклялися глечики, горщики, тикви, макітри. Очі розбігаються від розмаїття і різнобарв'я. Розбігаються в прямому значенні цього слова, бо і наліво, і направо звідси по коридору, попід стінами, між квітами також стоять, лежать, висять

на стінах глиняні вазы, глечики, декоративні скульптури, панно. Підписи ніколи читати, але варто, адже авторами цих робіт є майстри Опішного, які працюють у гончарній майстерні Колегіуму, а також учні різного віку. Ось вони проходять повз гостей із незалежним виглядом, ніби ненароком поглядають на їх захоплені обличчя, і спокійна горда посмішка ковзає по губах і довго ще теплиться в очах. То — наше! Робіться — нами, бережіться — нами! Дивіться, люди добрі, дивіться!

На стінах багато малюнків. Різних. Але всі вони варті уваги. Автори цих робіт — учні від першого до одинадцятого класу — скося ревно поглядають, чи дивляться на їхні творіння гості. А якщо ще скажуть добре слово — то надовго додадуть натхнення юним мистцям. Але малюнки — переважно робочі, навчальні. Діти вчать. Тим уже й незвичайна ця школа, що діти опановують основи мистецтва до 40% робочого часу, легко і невимушено з першого року навчання входять у світ мистецтва, здобуваючи знання, що дозволять їм у майбутньому вімі оцінювати й розуміти творчість інших, творити самим.

Творчі роботи ненадовго затримуються на стінах Колегіуму мистецтва. Лише на два Всеукраїнські гончарські фестивалі (2000-2001) їх було подано більше

Мал.2.

Роботи учнів Колегіуму мистецтва у Опішному. Опішне, Полтавщина. 2002. Фото Галини Редчук. Приватний архів Галини Редчук



ста. Не встигли автори цих робіт одержати дипломи, нагороди, з'їздити за отриманими путівками в «Артек», як нові всеукраїнські та міжнародні конкурси захопили їх уяву й додали ентузіазму. Роботи надсилалися у Францію і в Туреччину, на Всеукраїнські конкурси: «Ласкаво просимо до України, діти!» (Київ, грудень 2001), «Світ святих» (Івано-Франківськ, жовтень 2001), «Світ очима дітей» (Київ, 2001), «Об'єднаймо, брати мої!» (березень 2001) та багато інших. І знову були не лише учасники, а й переможці.

Але все це лише злеті. Щоб добре злетіти, треба набиратися сили. Треба вчитися. Діти вчаться охоче, завзято. Коли дившись в їх очі на уроках і опісля, соромно буває не додати їм ще знань, ще вмінь. Мусиш викладати всі свої учительські, методичні, людські якості. Часто ловиш себе на думці, що вже діти йдуть попереду, треба встигати за їх рухом уперед, щоб вчасно надати потрібну допомогу.

Мал.3.

Учениці Колегіуму мистецтв у Опішному: (зліва направо) Наталка Демченко, Тетяна Чех, Євгенія Петренко під час літньої практики. Опішне, Полтавщина. 2002. Фото Галини Редчук. Приватний архів Галини Редчук



Мал.4.

Учні Колегіуму — учасники Полтавського обласного конкурсу дитячої творчості «Світ навколо нас». Опішне, Полтавщина. 2002. Фото Галини Редчук. Приватний архів Галини Редчук



У народі кажуть: «Чого Петрусь не навчиться, того й Петро не знатиме!». У Колегіумі мистецтв добрі знання з усіх предметів дають учителі, що мають вищу освіту і високі звання. Учням треба вміти ці знання взяти. Наполегливості й завзяття вистачає і в дорослих, і в дітей. Новітні методи навчання швидко знаходять тут прихильників, надовго тут поселяються, застосовуються, перевіряються на практиці, дають певні результати.

У навчальному процесі використовуються програми з розвивального навчання, які спочатку опановуються учителями; не завжди легко, з бурхливими обговореннями, суперечками. П'ятий рік учителі молодших класів: Марія Ткаченко (учитель вищої категорії, старший учитель), Людмила Панченко (учитель вищої категорії, старший учитель), Марія Байрачна (учитель вищої категорії), Наталія Борисенко (учитель I категорії), Людмила Козир (учитель I категорії) вчать самі, щоб потім учити дітей.

Януш Корчак колись казав: «...Виховання дитини — це не втішна розвага, а завдання, яке вимагає капіталовкладень — важких переживань, зусиль, безсонних ночей і багато, багато думок» [1, с.77]. Робота вчителя не починається о восьмій ранку і не закінчується о сімнадцятій.

Найчастіше якраз головна робота виконується вечорами, а то й безсонними ночами, коли «перемелюються» події дня й формуються плани на майбутнє.

Колегіум мистецтв свою мистецьку частину навчання здійснює за авторськими програмами. Програми з гончарства, рисунка, живопису, композиції складено, опрацьовано, опробовано й удосконалено тут, у цих стінах.

Часто гості запитують: як у школу відбирають дітей? Є, звичайно, певні тести, малюнки, але не вони визначають долю претендентів на звання учня «Колегіуму мистецтв у Опішному». Щось невлотиме в дитячих очах, якась мрійливість, живість, хитринка, жвава реакція на спілкування, посмішка... Що найважливіше в дитині? На це запитання відповідали багато розумників, особистостей, які згодом просто згадували самі, якими ж вони були в дитинстві. А були просто дітьми.

«Педагогіка, розвиваючи в дитині майбутню людину, не повинна забувати, що дитинство — теж період життя, і часто найкращий його період» [1, с.94] — цей вислів Костянтина Ушинського не забувають у Колегіумі мистецтв. Тут життя дітей наповнене, активне, творче, цікаве. Навряд чи можна тут побачити учня, який не знає сам, куди прямує. Поспішають або в якийсь кабінет

Мал.5.

Учні Колегіуму — учасники однієї з полтавських обласних виставок разом з учителем — Галиною Редчук (перша ліворуч). Міська галерея мистецтв. Полтава. 2002. Фото Тетяни Редчук. Приватний архів Галини Редчук.



нет, до учителя, можливо, не просто на урок, а за якоюсь порадою, з новиною, відкриттям. З ким же ще поділитися, як не з учителем, радістю, що розпирає дитячу душу; боєм, що стискає голову й груди... Або — у бібліотеку. Такій бібліотеці позаздрить будь-який навчальний заклад. Прямо-таки паломництво до її полиць відбувається щодня. Приходять жителі селища, учні інших шкіл, студенти. Тут стільки періодичних видань, що не вистачить перерв, щоб переглянути! А ще ж треба встигнути у вестибюль! Якщо перестала звучати музика по шкільному радіо, значить зараз почнеться «Караоке у вестибюлі». Тут і «Ямаха», і баян. Учителі музики, акомпаніатори задають тон. Марина Мірошниченко та Оксана Шулик прямо таки «заводять» дітей. Збирається дружнє коло. І вже звучать дитячі голоси, через мікрофон розносяться по поверхах пісні – сучасні, дитячі, народні. Ось хлоп'ячий голосок невпевнено спочатку виводить: «Ти ж казала — у суботу...», відчуваючи доброзичливість і підтримку, вже сміливо-задеркикуватого: «Я прийшов тебе нема!»... Підспівують учителі, вихователі-куратори, техпрацівниці. Так у дружньому колі проходить обідня перерва. І знову — на уроки.

Називаючи дітей лінивими, дорослі намагаються виправдати свою зашкарублість. Діти не бувають лінивими, вони такими стають, наштовхуючись на лінощі та інертність дорослих.

«Діти набагато менше схильні до лінощів, ніж дорослі, і якщо якась частина цього діяльного настрою не спрямовується на корисні речі, то в усьому слід звизначувати дорослих» [1, с.66].

Щоб перемогти лінощі, необхідно подолати нудьгу, треба побачити мету й навчитися її домогтися.

Нудьгувати в Колегіумі дітям ніколи. Уроки змінюються один за одним у цікавому ритмі: хореографія, композиція, музика, рисунок, гончарство, живопис, скульптура до або після тих чи інших предметів є і доброю зміною розумовій діяльності, і відпочинком, і набуттям нових вражень і вмінь, відкриттям нових сторін свого «я», розкриттям здібностей і талантів кожного окремо й усіх разом.

Щодня й щороку учні поступово стають майстрами своєї справи. Невідібрані й неталановиті діти стають обраними й талановитими. Цьому сприяє сама атмосфера Колегіуму мистецтв. Саме лише природне обдарування, навіть якщо воно виявлене і всіляко підтримане, ще не гарантує реалізації творчої особистості. Необхідний ще комплекс розвинених загальнолюдських якостей: працелюбність, наполегливість, цілеспрямованість, самодисципліна.

Все це буде, якщо в дитини буде мета. Влучно сказав про мету Олександр Олесь у драмі «Подорож у казку»: «Заблисла нас мета в тумані. З метою жить не те, що без

мети. Мета знімає з плеч вагу велику і крила нам легкі дає. Сліпі з метою йдуть, як зрячі» [2, с.201]. Про радість досягнутої мети говорив і Януш Корчак: «Якщо ви вмієте відчувати радість дитини і її силу, то повинні знати, що найвища радість — переборених труднощів, досягнутої мети, розкритої таємниці, радість триумфу і щастя, самостійності, оволодіння і володіння» [1, с.139].

Виховання творчої особистості — одна з проблем, що їх поставив перед собою педагогічний колектив Колегіуму. В дітей розвивається активне сприйняття дійсності, її переосмислення та втілення в художні образи кераміки, живопису, різних видів декоративного мистецтва.

Творча особистість — це передусім активна особистість. Від звичайних учнів (якщо такі є взагалі) творча особистість відрізняється сильнішим виявом усіх рис, притаманних людям. Учні Колегіуму відрізняються своєю працелюбністю, наполегливістю, сміливістю думки, допитливістю. Але ще щось у них є...

Іде по коридору хлоп'я десь з першого-другого класу. Впевнена «робоча» хода, поважний вигляд, пере-

Мал.7.

Заслужений майстер народної творчості України, лауреат Всеукраїнської літературно-мистецької премії імені Івана Нечая-Левицького Микола Пошивайло проводить уроки гончарства в Колегіумі мистецтв. Опішне, Полтавщина. 2002. Фото Володимира Редчука. Приватний архів Галини Редчук



мазаний фартушок, руки, мало не обличчя. Хтось із техпрацівниць гукає: «Куди це ти грязюку несеш?» «Це не грязюка, а глина», — спокійно відповідає учень і йде мити руки до умивальника біля їдальні... Як вони не розуміють, що він міг би помити руки і в майстерні, але хто б тоді побачив, що він працював із глиною! Та ні ж таки розуміють, мабуть, бо з доброю посмішкою проводжають майбутнього гончарівника.

Звичайно, набагато важче прибирати і мити після таких «гончариків», але навіть у бурчанні техпрацівниць щодо бруду в майстернях відчувається якась теплота. (То не грязюка, то — глина!).

Колегіум мистецтв у Опішному. Що ж незвичайного в цьому навчальному закладі Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному?

Треба приїхати і почути.

До звичайних звуків шкільного приміщення, до тупотіння дитячих ніг, голосної і тихої мови, сміху, мелодій шкільного радіо додається якийсь незвичний і тим незвичайний для школи звук. Так, це гудіння мотора. В якійсь із кількох кімнат гончарної майстерні сидить, затамувавши подих, маленький гончар. Крутиться гончарний круг. Лежить на ньому, як шматочок Всесвіту, грудка глини. Хлопець виводить рученятами своє маленьке диво. Він навіть не розуміє, що то не лише його витвір, що те диво творить його руками сама Україна, намагаючись відродитися. Йому не до «високих» думок, він просто працює з глиною. По коридору, якось тихенько, низом, розноситься спокійний рівний звук — крутиться гончарний круг. Значить, школа живе!

За гудінням гончарного круга можна розпізнати деякі цікаві подробиці. Дзвінок — задержувати гуде — то вихваляється хтось перед екскурсантами («знай наших»), спокійно-діловито буркотить — то хтось із учнів намагається подолати черговий щабель у сходах до майстерності. Впевнено-урочисто гуде — то хтось із майстрів (напевне, Микола Пошивайло) навчає своїх учнів ремеслу, від якого до мистецтва невлонимий крок. Був просто гончар, а потім став майстром, тепер — мистець! І цей шлях лежить перед кожним учнем. Хочеш — їди. Буде нелегко, але ти можеш досягти певних результатів, яких, наприклад, досягли старші товариші, роботи яких були представлені на численних виставках, симпозіумах, фестивалях, конкурсах.

У шкільній майстерні працюють майстри гончарної справи. Є у кого вчитися учням, є на кого рівнятися. Біля глини немає нездібних учнів, вона сама відбирає і навчає сама. Можуть бути невдячні, але глина і виховує сама, виправляє «криві» душі, навчає доброму ставленню до речей, а, значить, і до світу.

Можливо, мудрість, закладену в простому формотворенні з глини, ще не до кінця розгадано людством. Чому, наприклад, слово «інформувати» складається з «ін» —

«в», «всередині», та «формувати» — творити форму. Виходить — «формувати зсередини». Саме так виготовляється гончарна форма — зсередини формується. Так і людина. Сформований зсередини духовний світ, культура, світогляд є надійною запорукою міцності людської особистості.

Одвічне завдання людства — формувати наступні покоління. Суспільство доручило цю відповідальну справу Вчителю. Східна мудрість говорить: «Людина, котра розраховує на рік, — саджає рис. Людина, котра розраховує на десять років, — саджає сад. Людина, котра розраховує на сто літ, — виховує дітей і працює вчителем».

А що ж у такому випадку можна сказати про гончаря, якщо його творіння живуть не одну сотню літ? Живучи, часом безвиїзно, в одному містечку, знаючи одну рідну землю-глину, віруючи в неї і молячись на неї, жили й живуть, щоб там не говорили, гончарі в Опішному.

«Ворона і за море літала, а дурна вертала», — говорили в народі й жили у своєму селі, творили зсередини свою країну, свою державу, свою культуру.

Жили...

Як лики святих, пропливають у пам'яті образи тих, кого пощастило знати: Іван Білик, Гаврило та Явдоха Пошивайли, Олександра Селюченко, Трохим Демченко. Назвати можна ще багато, писати про кожного треба окремо. Закохані в глину і в Опішне, віддали їй усе життя і труд. Залишили своє ім'я у вічному вінку, що їх плетуть Опішному віки.

Щось об'єднує в пам'яті їх усіх, таких різних, а що? Не лише ж самовідданість глині?! Об'єднує їх образи в пам'яті також величавий спокій їх облич, поведінки, ставлення до життя. З магнітофонної стрічки звучать голоси — це колись учні відвідували вдома відомих гончарів, слухали їхні розповіді, вбирали в себе дух гончарський.

Цим гончарським мистецьким земним вічним духом наповнена нині незвичайна школа — «Колегіум мистецтв у Опішному». Згадуються слова Олександра Блока: «В деревне Бог живет не по углам, как думают насмешники, а всюду». Попри все, у кожному куточку Опішного, у кожному куточку Колегіуму живе той гончарський бог, той гончарський дух, яким споконвіку повнилася Опішненська земля.

Кожна екскурсія в Національному музеї-заповіднику українського гончарства в Опішному, а згодом у Колегіум мистецтв закінчується дружнім хором коників-свистунців. На все подвір'я, на всю вулицю, на все Опішне свистять невмирущі маленькі іграшки-свистунці, всіма правдами й неправдами викуплені, випрохані, виміняні екскурсантами в учнів та майстрів, які, можливо, саме в такі моменти відчувають справжню безмежну цінність

тих маленьких голосистих провісників — живе Опішне і житиме! Адже зліпити свистунця — це вже справа честі навіть найменшого школярика. Сам Микола Пошивайло, славетний майстер-гончар, навчає цій справі! Кожен його урок завершується співом свистунців, різноголосся яких долітає з майстерні. Отже, хтось із дітей і сьогодні вперше вдихнув життя в шматочок глини.

Старші учні вже пишуть наукові роботи в Малій академії наук. Теми їх перших наукових студій пов'язані з Опішним, гончарством, мистецтвом, народною іграшкою, культурою і побутом гончарської столиці в давнину і в сучасні дні. Восьмикласниці Колегіуму мистецтв — Оксана Редчук, Віка Пошивайло, Женя Петренко, Віка Канівець, Наталія Корсун, дев'ятикласник Толя Редчук, уже запитують: «Чому є Мала академія наук, але немає Малої академії мистецтв? Якщо її нікому створити, давайте ми створимо її на базі нашого Колегіуму?»

Опішне. При цьому слові в одних мрійливо посміхаються очі, у других (ніде правди діти) крива посмішка спотворює губи. Чому? Відвідувачі теж по-різному дивляться на все: одні — з непідробленим захопленням, інші — з настороженою недовірою. Перепитують тихенько дітей: «А це справді ваші роботи?» «Наші, наші, — запевняють учні. — Ми ще й не так уміємо!»

Звісно, саме звання «учень Колегіуму мистецтв» та ще й у «Опішному» вимагає певної відповідальності. Жити й працювати тут і легко, і важко. Легко тому, що все тут сприяє творчості. Важко тому, що всі чекають від тебе дива. Отже, вихід один — повірити, що ти здален те диво творити.

Така вже незвичайна ця школа — Колегіум мистецтв у Опішному.

Треба лишень приїхати і відчутися...

1. Діалоги про виховання: Книга для батьків. — К.: Радянська школа, 1985. — 304 с.

2. Олесь О. Твори. — К.: Молодь, 1971. — 343 с.



AN UNUSUAL SCHOOL (YOU SHOULD COME, SEE, HEAR AND FEEL)

Galyna Redchuk (*Opishne*)

The article deals with the activity of the College of the Arts in Opishne, the participation of its pupils in artistic competitions and exhibitions. The author clears up the main problems of the education of pupils in art schools [Received November 8, 2002]

Key words: *Opishne, College of the Arts, pottery craft*





ЛЬВІВСЬКІ ЗБИРАЧІ КЕРАМІКИ КІНЦЯ ХХ–ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ: ДЕЯКІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ПРИВАТНИХ КОЛЕКЦІЙ*

© Оксана Ликова, керамолог

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

На основі керамологічних матеріалів, зібраних автором, аналізуються деякі аспекти формування приватних колекцій кераміки у Львові. З'ясовано способи поповнення колекцій, їх асортимент, стан атрибутування та реставрація творів у домашніх умовах, форми популяризації зібраних матеріалів [Одержано 11 травня 2005]

Ключові слова: Львів, колекціонер, гончарні вироби, миска, кахля, атрибуція та реставрація кераміки, виставка, музей приватних колекцій

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

Донині проблеми приватного колекціонування та зберігання збірок кераміки в домашніх умовах залишається маловивченою. З огляду на це, Інститут керамології – відділення Інституту народознавства НАН України 2003-го року започаткував ґрунтовне вивчення різних аспектів формування приватних колекцій гончарних виробів. Пропонована стаття є першою із серії публікацій, що висвітлюватимуть результати наукових студій у царині керамологічного музейництва. Її присвячено деяким аспектам діяльності львівських збирачів кераміки, котрі почали формувати свої колекції у 1980-х роках. Зокрема, з'ясовано способи поповнення збірок, їх асортимент, стан атрибутування та реставрації кераміки в домашніх умовах, форми популяризації зібраних матеріалів тощо.

Діяльність сучасних колекціонерів Львова останніми роками викликає все більше зацікавлення в науковців, що знаходить відображення в зростанні чисельності статей про неї в періодичних виданнях. Однією з прикметних з-поміж них є розвідка директора Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України, кандидата історичних наук Романа

Чмелика «Пам'ятки християнської культури у приватних колекціях Львова» [12], в якій автор порушив такі питання сучасного українського приватного колекціонування, як «історія виникнення і розвитку цього явища у Львові після Другої світової війни, мотиви й методи збирання сакральних пам'яток, їх коротка характеристика у львівських приватних збірках, співпраця приватних колекціонерів з державними музеями щодо збереження, вивчення і популяризації християнських творів мистецтва» [12, с.336].

Заслужують на увагу і статті молодшого наукового співробітника відділу фондів Музею етнографії та художнього промислу, кандидата мистецтвознавства Галини Івашків, у яких висвітлюється діяльність відомого збирача кераміки, реставратора і мистця Петра Лінінського, котрий упродовж сорока років збирав і реставрував глиняні вироби, переважно кахлі [див., напр.: 4, с.34].

Історія приватного колекціонування в Україні налічує не менше трьох століть. За свідченням дослідниці музейної справи Ганни Скрипник, приватні колекції в Україні з'явилися наприкінці XVII–на початку XVIII століття [9, с.10]. З часом утворилися великі приватні



Мал.1. Колекціонери кераміки Юрко Юркевич (піворуч) і Тарас Лозинський біля експозиції творів із приватної збірки Юрка Юркевича. Львів, 18.06.2004. Фото Олеся Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Публікується вперше

Мал.2. Колекціонер Любомир Яремчук біля власноруч зібраної експозиції кераміки з приватної збірки. Львів. Жовтень 2004. Фото Оксани Ликової. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Публікується вперше





Мал.3-4.
Фрагменти виставки колекції
Петра Лінинського, переданої
Музею етнографії та художнього
промислу Інституту народознавства
НАН України. Львів. Жовтень 2004.
Фото Оксани Ликової.

Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. Публікуються вперше

музеї, такі як Музей Владзимежа Дзедушицького у Львові (остання третина XIX століття), Музей Катерини Скаржинської в Лубнах (1874), Музей Богдана Ханенка в Києві (1870-ті роки). Багаточисельну збірку творів народного мистецтва впродовж багатьох років сформував відомий український мистець Василь Кричевський. У його колекції чільне місце посідала кераміка – «українська, східна і західноєвропейська – 500 штук» [8, с.7]. Такі зібрання часто поставали суттєвою, якщо не основною, частиною музейних колекцій. У більшості випадків, саме на основі приватних колекцій виникали державні музеї. З упевненістю можна стверджувати, що саме розвиток приватного колекціонування в нашій країні чи



не найбільше визначив тематичне спрямування державних музеїв.

Наприкінці XIX–на початку XX століття іноземні промисловці почали інтенсивно збирати й вивозити за межі нашої країни українські старожитності. До активної протидії цьому закликав усесвітньо відомий український етнолог Федір Вовк, який усіяло намагався звернути увагу музейних діячів та вітчизняних підприємців на важливість збереження національних культурних цінностей на їх етнічних територіях [8, с.8]. Проте ані царська, ані советська імперії особливо не переймалися проблемами закупівлі творів для українських музеїв.

У 1930–1940-х роках приватне колекціонування гончарних виробів, як і всіх інших творів народного мистецтва, почало занепадати під натиском тоталітарної системи. Тільки в 1950-х роках збирання творів українського народного мистецтва поступово відроджувалося поодинокими представниками національно свідомої інтелігенції. Але свої збірки вони не популяризували, оскільки на той час «за найменший вияв симпатії до традиційної культури, звичаєвості чи народного мистецтва людям навішували ідеологічні ярлики, позбавляли роботи й відправляли на «будови комунізму» [8, с.9]. Втім декотрі колекціонери пильно оберігали таємниці своїх збірок зовсім з інших причин – їм аж ніяк не хотілося привертати до них особливу увагу з огляду на «темні шляхи» їх формування. Яскравим прикладом подібної діяльності може слугувати колекціонер Микола Тимченко-Островерхов, який, оселившись у повоєнному Львові, прожив там більше сорока років і сформував велику колекцію, частину якої (живопис) заповів Музею образотворчих мистецтв імені Олександра Пушкіна в Москві, а решту – своєму братові, який мешкав у Одесі. Як з'ясувалося згодом, значну частину збирання було сформовано з предметів, що вилучалися в репресованих громадян [10].

У 1960-х роках у Львові діяльність колекціонерів набула широкого розмаху, навіть незважаючи на активне формування советською владою негативного образу колекціонера, який нібито незаконно привласнює собі культурні цінності. Фанатично захоплені пошуками старожитностей колекціонери самотужки обстежували села, відшукуючи давні твори народних майстрів: вироби з глини, дерева, металу та інші предмети побуту українців. У цей час свої колекції у Львові започатковували як науковці, котрі досліджували гончарство України (Юрій Лащук, Катерина Матейко), так і люди інших професій, небайдужі до народного мистецтва (Петро Лінинський, Роман Петрук, Богдан Сорока, Володимир Вітрук, Ярослав Лемик, Ярослав та Ярослава Мотики). Різною була подальша доля цих колекцій. Дехто й нині, залишаючи зібрані твори в приватній власності, продовжує поповнювати збирання новими зразками; дехто, сфор-

мувавши колекції, передав їх на зберігання до державних музеїв. Наприклад, відомий керамолог Юрій Лащук свою колекцію кераміки, яка містить зразки гончарних виробів з усієї України, поетапно передав на постійне зберігання до Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному (майже 1000 експонатів): 1995 року – кахлі, посуд, фрагменти виробів; 1997 – фрагменти посуду; 1999 – кахлі і цілий посуд. Катерина Матейко, яка вивчала гончарство західних областей України, постійно поповнювала своїми знахідками фонди Музею етнографії та художнього промислу у Львові. Реставратор і збирач кераміки Петро Лінинський зібрану ним колекцію кахель і ужиткових виробів (більше 1300 предметів), формування якої тривало впродовж усього його життя, незадовго до смерті передав на постійне зберігання до Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України. З 2002 року експозиція кераміки з цієї колекції займає одну з

Мал.5.

Колекціонер кераміки Андрій Цибко. Львів. Жовтень 2004.

Фото Оксани Ликової. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Публікується вперше



виставкових зал музею (мал.3-4). На жаль, колекція вже покійного Володимира Вітрука, яка наразі залишається у власності родини, є доступною лише для обмеженого кола людей.

Наприкінці 1970^х–на початку 1980^х років почали набувати іншого характеру взаємини між державою і колекціонерами. Працівники державних музеїв поступово перестали сприймати колекціонерів як своїх конкурентів і руйнівників традиційної культури мешканців сільської місцевості, підтверджуючи своєю діяльністю правдивість слів одного зі збирачів – Віталія Матеуша: «Є люди, що збирають деякі предмети не для використання, а для нагромадження та зберігання... Без них не можна уявити собі суспільство – вони потрібні, перш за все, як хранителі історичних та культурних цінностей» [7, с.4]. У другій половині 1980^х–1990^х роках більшість колекціонерів почали показувати результати своєї багаторічної збиральницької праці широкому загалу зацікавлених. Проте ще й донині серед музейних працівників трапляються такі, хто класифікує діяльність колекціонерів, як знищення етнічного середовища українців. Вони вважають, що забираючи цінні надбання традиційної культури українців, колекціонери оббирають власників, «даючи їм взамін копійки» [3, арк.24].

1980-ті роки стали початковим етапом діяльності, так званого, «другого покоління» львівських колекціонерів повоєнних років: Тараса Лозинського, Юрка Юркевича (мал.1), Любомира Яремчука (мал.2), Андрія Цибка (мал.5). Пізніше до них приєдналися Олесь Валько, Оксана й Северин Романів та інші. Для цих людей питання «Чому Ви стали колекціонерами?» у більшості випадків є риторичним, адже досить часто можна почути у відповідь: «Став колекціонером, бо не міг не стати» [3, арк.20].

Першу приватну експедицію на Гуцульщину з метою збирання предметів народного побуту перелічені вище колекціонери організували в 1984 році: «Тут таке поле діяльності – відкриття, сенсації, шедеври. Тут можна часом таку миску знайти, що всі ахнуть!» [3, арк.40]. (Ще Юрій Лашук, один із провідних дослідників гончарства України, свого часу писав, що такі визначні осередки гончарства, «як Коломия, Пистинь та Косів – є оригінальними школами керамічного мистецтва Європейського континенту» [5, с.41]). Уже під час першої подорожі відбулося розмежування колекціонерських уподобань членів експедиції: Тарас Лозинський захопився мисками, Андрій Цибко – кахлями, Юрко Юркевич спрямував основну свою енергію на збирання дерев'яних свічників (він має також добірну колекцію глиняних кахель та мисок), і лише Любомир Яремчук тематично не обмежив свої пошуки, продовжуючи й донині збирати різні твори декоративно-ужиткового мистецтва гуцулів (гли-

няні миски, кахлі і глечики, дерев'яні трійці, ікони тощо) [3, арк.8, 24].

Останнім часом гончарні вироби, як і більшість інших предметів традиційного побуту українців, поступово зникають з повсякденного вжитку населення. Вони все частіше замінюються більш практичним та дешевим скляним, фаянсовим, металевим посудом. Люди, у більшості випадків, перестають ставитися сентиментально до предметів, виготовлених народними майстрами. Предмети, що виходили з постійного вжитку, часто опинялися в «сутічі» (на смітнику); битою керамікою вимощували дороги, кахлі використовували як годівниці для домашніх птахів тощо [3, арк.20, 28]. Переважно, тільки представники старшого покоління залишаються небайдужими до речей, виготовлених батьками, й донині зберігають їх, як пам'ять, не погоджуючись продавати ні за яких умов. Частіше сентиментальне ставлення до спадкових речей виявляється в поведінці жінок, які, зазвичай, виступають проти їх продажу [3, арк.28]. Колекціонери стверджують, що на Гуцульщині ще є близько двадцяти комплектів (або їх чисельних частин) кахельних печей, які на даний момент не продаються і залишаються об'єктами їхніх мрій [3, арк.28].

У перші роки збиральницької діяльності колекціонери поповнювали свої зібрання переважно речами, знайденими під час експедицій, а інколи, за наявності подібних речей або предметів «не своєї теми», обмінювали їх у своїх колег. Упродовж останнього десятиліття шляхи поповнення приватних колекцій дещо змінилися. Якщо раніше переважаними були безпосередня домовленість, прямі контакти з населенням сільської місцевості, то нині головними місцями поповнення колекцій стали антикварні базари й салони Києва та Львова, деяких інших міст України. Безпосереднє спілкування з власниками гончарних раритетів поступово витісняється домовленостями зі знайомими перекупниками та антикварами [3, арк.23]. Однією з причин новітньої тенденції, як стверджують колекціонери, є те, що в сільській місцевості, у приватних садибах залишилося обмаль предметів, виготовлених народними майстрами, які б зацікавили збирачів, і які б власники погодилися віддати (продати). Щоправда, антикварний базар у Києві, засвідчує те ж саме, пропонуючи шанувальникам народної кераміки переважно вироби гончарів Поділля. За таких умов колекціонерам стає економічно не вигідно мандрувати селами в пошуках поодиноких творів. Якщо пощастить, можливо, десь іще й знайдеться цікавий виріб, розмірковують колекціонери, але задля цього потрібно витратити надто багато часу, зусиль та коштів, і, частіше, ці витрати є не виправданими. Тому «дозбируванням» гончарних виробів ще займаються окремі перекупники, для яких головним мотивом збиральництва є не формування приватної колекції, а заробляння грошей.

Комплектуючи приватні колекції львів'яни роблять акцент на мальованих мисках і кахлях з Івано-Франківщини (Косів, Пистинь, Коломия). Зібрання кахель львівських колекціонерів є значно яскравішими й різноманітнішими за сюжетами мальовки, ніж збірки мисок. На жаль, приватні колекції львів'ян переважно й обмежуються кахлями та мисками; у них рідко трапляються більш-менш чисельні збірки інших форм глиняних виробів. А теракотовий ужитковий посуд, який, відображаючи побутові потреби та естетичні смаки населення, нерідко є мистецьким витвором, узагалі рідко трапляється в керамологічних колекціях.

Період виготовлення гуцульської кераміки, яка цікавить колекціонерів, завершився наприкінці XIX століття. На цей час припала творчість Олекси Бахматюка (1820–1882) – одного з найвидатніших майстрів української народної кераміки [6, с.69]. Він належить до когорти гуцульських гончарів, у чиїх творах гончарна мальовка сягнула неперевершеного мистецького рівня. Саме тому в приватних колекціях Львова, виготовлені Олексою Бахматюком кахлі, представлені найбільш повно; вони репрезентують увесь період творчості гончаря (1840–1870-ті роки). На думку львівських збирачів, усе, що було виготовлено після Олекси Бахматюка, – це вироби періоду занепаду традицій гончарного ремесла, тому нічого більш цінного серед них немає [3, арк.26]. Проте це суто суб'єктивна думка, яка не ґрунтується на серйозних наукових дослідженнях. Це твердження, звичайно, є перебільшенням, оскільки відомі українські керамологи, які тривалий час досліджували гончарство західних областей України, хоча й зазначали, що, «в кінці XIX–на початку XX століття на західних землях України... виробництво народної кераміки почало занепадати» [6, с.25], але відзначали визначні мистецькі досягнення цілого ряду гончарів першої половини XX століття. На жаль, у приватних колекціях львів'ян є лише поодинокі твори мистців 1900–1950* років [5, 6]. Ці гончарі, як і їхні величні попередники, були носіями «естетичної, успадкованої і виробленої в селянському середовищі декоративної культури» [5, с.51]. У розглянутих приватних збірках для цих речей немає місця.

Останнім часом коло зацікавлених колекціонерів розширилося. Вони почали звертати увагу не лише на гуцульську кераміку. Упродовж минулих років їхні збірки поповнилися глиняними мисками з Поділля, що значно урізноманітнює вже сформовані колекції.

Однією з проблем, яка завжди поставала перед колекціонерами, є атрибуція знайдених речей. Якщо з визначенням століття (десятиліття) та осередку виготовлення збирачі справляються відносно легко, то встановлення автора знайдених речей – більш проблематичне завдання. Твори гуцульських гончарів минулого, у переважній більшості, анонімні. Збережені в науковій

літературі імена майстрів не завжди вдається пов'язати з конкретними творами. Відносно легко визначаються роботи Олекси Бахматюка, який іноді робив написи на посуді та кахлях. Щодотворів інших гончарів, прізвища яких стали вже звичними в керамологічній літературі (наприклад, Петра Баранюка), у зв'язку з відсутністю їхніх підписів на виробах, авторство можна встановити гіпотетично, лише на основі мистецтвознавчого аналізу творів [2, с.26]. Негативним моментом у атрибутуванні глиняних виробів, з яких формуються приватні колекції, не тільки у Львові, а й у інших населених пунктах України, є те, що колекціонери не звертаються до наукових установ для проведення фахової наукової експертизи гончарних виробів. У своїй книзі «Шукайте і знаходьте...» науковець, колекціонер і літератор Віктор Бурмака подав неприємні спогади: «Блюхер останнім часом не панькається зі своїми експонатами. Нехтуючи всі правила, він звалює їх до купи, а потім преспокійно наклеює які завгодно ярлички, анітрохи не піклуючись про істину, вірогідність або хоча б правдоподібність. Я сам бачив, як він розколов камінь навпіл і на одну половину наклеїв ярличок «Уламок кафедри Демосфена», а на іншу: «Покров з гробниці Абельяра й Елоїзи». Траплялося, він набирив на узбіччі шляху пригорщу дрібних камінців, приніс їх на корабель, і, коли наклеював на них ярлики, виявлялося, що вони є добуті з двадцяти славетних місць, що знаходяться одне від одного за тридев'ять земель... Як я не одного разу помічав, всі мандрівники заповнюють прогалини в своїх колекціях подібним же чином. Тепер у мене до самої смерті не буде довіри до всяких сувенірів і реліквій» [1, с.6]. Щоб запобігти формуванню подібних суспільних уявлень про колекціонерів кераміки й не допустити фатальних помилок під час атрибутування глиняних виробів вкрай необхідно є фахова наукова атрибутивна експертиза творів. Одна з таких експертних рад функціонує в Інституті керамології – відділенні Інституту народознавства НАН України.

Нові надходження колекціонери, переважно, й реставрують самостійно. При цьому вони дотримуються принципу відомого колекціонера й реставратора Петра Лінинського: «Якщо та латка не зашкодила оригіналу, в розумінні, що її завше можна зняти, то вона абсолютно виправдана. Але як Ви зробите ту латку так, що Ви не відрізните тої латки від оригіналу, то вже є злочин. Латка робиться для того, щоб здалека око Вам не разило. Але, як Ви дивитесь зблизька, все одно має бути видно, що то...» [3, арк.9].

Останнім часом колекціонери кераміки успішно освоюють нові для них шляхи популяризації власних колекцій, а саме – через влаштування виставок. Нині вони не відмовляються демонструвати для широкого загалу свої надбання, а тому самостійно, чи спільно з держав-

ними музеями виставляють колекційні твори на різних виставках. Перша подібна виставка експонувалася в 1994 році у філіалі Львівської картинної галереї (нині Музей сакральної скульптури XVIII століття «Творчість Івана Пінзеля»). Вона була присвячена десятиріччю діяльності «другого покоління» львівських колекціонерів. Експозицію було сформовано з колекцій Тараса Лозинського, Оксани та Северина Романівих, Лева Тріски, Андрія Цибка, Юрія Юркевича, Любомира Яремчука. На огляд громадськості було представлено майже всю кераміку, зібрану колекціонерами за десять років пошукової діяльності (387 предметів). Прикметно, що на цій виставці всі кахлі було виставлено в складі тих комплектів, у яких їх було знайдено, незважаючи на те, що нині печі розкомплектовані й фрагментарно зберігаються в різних колекціях [3, арк.22, 25, 30].

Через чотири роки відтоді (1998) у Львові було відкрито велику виставку кераміки «Цей неперевершений Бахматюк», присвячену творчості найбільш відомого гуцульського гончаря. Експозицію було створено зусиллями працівників Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України та колекціонерів Львова. Виставка розміщувалася в чотирьох великих залах і висвітлювала багаторічний творчий шлях славетного гончаря [3, арк.30].

Не відмовляються колекціонери й від популяризації своїх збірок за кордоном. Так, упродовж 2003-2004 років у Чикаго та Нью-Йорку експонувалися твори народного мистецтва (вісімдесят кахель і двадцять ікон) з приватної колекції Андрія Цибка. Ця виставка мала багато позитивних відгуків [3, арк. 18, 21].

Проте, за словами самих колекціонерів, подібні акції не виправдовують ані фізичних, ані моральних зусиль, ані матеріальних затрат, оскільки нині мистецькими творами цікавиться обмежена кількість людей. На вернісаж, зазвичай, приходять найближчі друзі та родичі, яким це до певної міри цікаво. Впродовж наступного часу виставкові зали, здебільшого, ніхто не відвідує [3, арк.31]. Сформувати уявлення про сучасний склад приватних колекцій кераміки нині можна також, ознайомившись із нещодавно виданим великим каталогом «Українська старовина із приватних збірок. Мистецтво Гуцульщини та Покуття» [11].

Турбує власників приватних збірань і подальша доля їхніх збірок, що віднедавна постає актуальною проблемою для сучасних колекціонерів. З власного досвіду вони знають, що рідко буває так, що колекцію продовжують зберігати нащадки. Зазвичай, вони не поділяють зацікавлення батьків і, здебільшого, намагаються продати успадковані зібрання, якщо не цілком, то частинами, хоча трапляються й приємні винятки, коли діти проявляють зацікавлення до розпочатої батьками справи

й досить успішно продовжують її. Передавати ж музеям на постійне зберігання сформовані впродовж років зібрання колекціонери теж не поспішають. Вони самі пояснюють це двома основними причинами: матеріальна (держава нині не в змозі заплатити колекціонерам ту суму, яку вони хотіли б отримати як винагороду за свою працю) і моральна (збирачі впевнені, що їхні надбання, у кращому випадку, будуть просто зберігатись у фондосховищах, припадаючи пилом, і ніхто ними не цікавитиметься й не досліджуватиме). Єдиний прийнятний для львівських колекціонерів варіант вирішення подальшої долі їхніх збірань – створення в місті музею приватних колекцій [3, арк.14]. На думку збирачів, у цьому закладі колекції повинні знаходитися в подвійній власності – нащадків колекціонера та держави в особі музею. Цією колекцією спадкоємці повинні мати право користуватися: поповнювати і реставрувати твори, влаштовувати виставки, досліджувати, популяризувати тощо, але ні в якому разі не продавати: ані частинами, руйнуючи таким чином цілісність колекції, ані повним комплектом.

Отже, львівські приватні збірки кераміки, які почали складатися у 1980-х роках, нині, на думку їх власників, є практично сформованими. Вони відображають розмаїття певної групи мальованої кераміки Гуцульщини (мисок та кахель). Завдяки цим зібранням в Україні нині збережено значну кількість самобутніх глиняних творів, частина яких, за інших умов, безперечно, залишилася б невиявленою і була б втраченою для вітчизняної культури. Колекціонери, які впродовж багатьох років ретельно вибирали ці речі, сформували з них унікальні збірки, що постають безцінним джерелом для фундаментальних наукових студій народного мистецтва Гуцульщини XIX століття.

Підсумовуючи викладене вище, слід зазначити також, що формуючи приватні колекції кераміки, львів'яни керувалися передовсім власними естетичними вподобаннями. Вони самі, обгрунтовуючи коло своїх зацікавлень, зазначають, що їх передовсім цікавив зовнішній вигляд зібраних творів: «Мені цікаво, щоб воно було гарне, щоб воно мені подобалось» [3, арк.18]. Здебільшого, це був, як уже мовилося, мальований полив'яний посуд. На жаль, колекціонерів не приваблювало збирання простого вжиткового посуду, який є цінним джерелом для наукового вивчення повсякденного життя, традиційного побуту українців. Щоправда, вони усвідомлюють цю проблему, підтверджують можливість формування цікавих збірок простого посуду: «...Тут така маса тем, які ще не зібрані..!» [3, арк.40]. Проте охопити всі напрямки збиральницької діяльності їм не під силу. До речі, ця проблема актуальна нині й для державних музеїв. Зазвичай, фонди музеїв в Україні поповнюються випадковими надходженнями. І жоден музейний заклад

країни не має коштів, щоб спрямувати свою діяльність на заповнення «білих плям» у сформованих колекціях. Для колекціонерів суттєвими є також можливості покращення умов свого життя, чому до певної міри сприяє їх збиральницька діяльність. Як стверджує Тарас Лозинський, у матеріальному плані можна більше собі дозволити, завдячуючи тому ж таки колекціонерству [3, арк.18].

Як уже зазначалося, однією з проблем приватного колекціонерства є атрибутування речей, що поповнюють їхні колекції. Збирачі, не маючи спеціальної освіти, самі атрибутовують придбані речі. Твори з приватних колекцій з «народною» атрибуцією нерідко потрапляють у наукову літературу, нерідко формуючи спотворені уявлення про культурну спадщину XIX–XX століть. Щоб уникнути цього, вкрай необхідно надавати колекційні твори фаховій науковій експертизі.

Одним із невирішених питань діяльності колекціонерів є їх невизначене становище в загальнокультурному середовищі України. У наш час державні діячі ніяк не реагують на приватне колекціонування творів мистецтва: вони не заважають розвитку цього напрямку діяльності, але й не роблять ніяких зусиль для формування певних правил колекціонерської діяльності. Хоча, може бути, що, прагнучи узаконити діяльність колекціонерів, влада зажадає якоїсь користі й для себе. Це може проявитися у стягненні податків, описах, заборонах тощо. Тоді ці колекції «зникнуть», стануть нелегальними й недоступними більшості мешканців України.

 [Кольорові малюнки до статті дивіться на стор. 309-315]

1. Бурмака В.П. Шукайте й знаходьте. Про колекціонування й зібрання, творців і збирачів: Збірник статей та нарисів. – Харків: Інститут сходознавства і міжнародних відносин «Харківський колегіум», 1999. – 104 с.
2. Гоберман Д.Н. Искусство гуцулов. – М.: Советский художник, 1980. – 52 с.
3. Звіт про керамологічну експедицію до м.Львів 2004 року Оксани Ликової // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Ф.1. – Оп.7. – Од. зб.98. – 46 арк.
4. Івашків Галина. Жива книга кахельного ремесла // Український керамологічний журнал. – 2002. – №3. – С.34-42.
5. Лашук Юрій. Покутська кераміка. – Опішне: Українське Народознавство, 1998. – 160 с.
6. Матейко К.І. Народна кераміка західних областей Української РСР. – К.: Видавництво АН УРСР, 1959. – 108 с.
7. Матеуш В.О. Колекціонери та суспільство: Роздуми. – Хмельницький: НВП «Єврика», 2001. – 16 с.
8. Пошивайло Олесь. Музейний ландшафт гончарської України // Український керамологічний журнал. – 2003. – №2-4. – С.5-24.
9. Скрипник Г.А. Етнографічні музеї України. Становлення і розвиток. – К.: Наукова думка, 1989. – 304 с.
10. Спаська Л. Доля однієї колекції // Пам'ятки України. – 1998. – №1. – С.62-68.
11. Українська старовина із приватних збірок. Мистецтво Гуцульщини та Покуття: Каталог. – К.: Родовід, 2002. – 360 с.
12. Чмелик Р.П. Пам'ятки християнської культури у приватних колекціях Львова // Народознавчі зошити. – 2003. – №1-2. – С.336-338.



THE LVIV COLLECTORS OF EARTHENWARE OF THE LATE TWENTIETH – THE EARLY TWENTY FIRST CENTURIES: SOME ASPECTS OF THE FORMING OF PRIVATE COLLECTIONS

Oksana Lykova (Opishne)

The author analyzes some aspects of the activity of the Lviv pottery collectors, who have begun to form their collection in the 1980s, on the basis of gathered ceramological materials. She elucidates the matters of the supplement of collections, their assortment, the attribution and the restoration of ceramics in private conditions, the popularization of collected materials by their owners and the prospect of the further destiny of private collections

[Received May 11, 2005]

Key words: Lviv, collector, earthenware, plate, tile, the attribution and the restoration of ceramics, exhibition, the museum of private collections

ВОБРАЗЫ ГЛІНЯНЫХ ЦАЦАК БЕЛАРУСАЎ



© Святлана Касцюкевіч, этнолаг
(Полоцкіі дзяржаўны ўніверсітет, Білорусь)

Прааналізавано асновныя образы білорускіх гліняных іграшак. На аснове віраваньня і міфалагічных уяўленьняў білорусіў з'ясована іх семантыку. Падано аналогіі падобных уяўленьняў украінцаў, росіянаў, полякаў [Одэража 29 верасня 2004]

Ключавыя словы: Білорусь, гліняная іграшка, антрапаморфна скульптура, зоморфна скульптура, кінь, вершык, лось, олень, півень, качка, пташка, ведмідзь, баран



Цацкі – загадкавыя рэчы, якія з'яўляюцца най-старажытнейшымі помнікамі культуры. Яны захаваліся нескранутымі на працягу многіх стагоддзяў. Беларускія народныя гліняныя цацкі прайшлі складаны шлях эвалюцыі ад узнікнення да сучаснага стану. З'яўленне іх звязана са старажытнымі ўяўленнямі і культурамі [38, с.125]. Блізкасць народных цацак да старажытных сакральных прадметаў дазваляе казаць аб сувязі паміж гэтымі з'явамі.

Беларускія народныя гліняныя цацкі можна падзяліць на *вобразныя (антрапаморфныя, зоморфныя) і цацачны посуд* [6, с.12]. Да антрапаморфных будуюць адносіцца цацкі – выявы людзей, да зоморфных – выявы жывёл, да цацачнага посуду – цацкі ў выглядзе гаспадарчага начыння мініятурных формаў. Пачаўся выраб цацак на Беларусі, верагодна, у неаліце [2, с.636].

Да нас дайшлі цацкі са збораў музеяў, якія адносяцца да XIX–пач.XX ст. і цацкі з археалагічных раскопак. Найбольш буйныя іх калекцыі – у Расійскім этнаграфічным музеі (РЭМ) ў Санкт-Пецярбурзе і ў Музеі старажытнабеларускай культуры Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклора НАН Беларусі (МСБК ІМЭФ НАН Беларусі), ёсць асобныя адзінкі ў

рэгіянальных музеях Беларусі: Нараўлянскім этнаграфічным музеі (г.Нараўля), Музеі Беларускага Палесся (г.Пінск), Мастоўскім дзяржаўным музеі «Лёс і чалавек» (г.Масты), Шумілінскім гісторыка-краязнаўчым музеі (г/п.Шуміліна), Мсціслаўскім гісторыка-археалагічным музеі (г.Мсціслаў), Брэсцкім абласным краязнаўчым музеі (г.Брэст), Лёзненскім раённым ваенна-гістарычным музеі (г/п.Лёзна) і г.д., а таксама за мяжой. У зборах РЭМа і музея ІМЭФ НАН Беларусі вобразныя цацкі XIX ст. складаюць каля 80% ад агульнай колькасці цацак. Сярод вырабаў беларускіх майстроў-цацачнікаў XX ст. асноўную колькасць складаюць вобразныя цацкі. У фондах рэгіянальных музеяў Беларусі ўтрымліваецца некалькі калекцый вобразных цацак. У Брэсцкім абласным краязнаўчым музеі маецца 60 адзінак цацак майстра З.Л.Жылінскага, у Лёзненскім раённым ваенна-гістарычным музеі 59 адзінак цацак майстра М.Н.Траяноўскага, 13 адзінак у Мастоўскім дзяржаўным музеі «Лёс і чалавек», 24 адзінкі ў Дзяржаўнай установе «Музей Беларускага Палесся» і г.д. Цацкі з Ружанаў у калекцыях беларускіх музеяў прадстаўлены вырабамі З.Л.Жылінскага — «свіння», «карова», «сабака», «авечка», «казлёнак», «сабака», «ліса», «воук», «кот», «леў», «лось», «зубр»

«кот», «дзік», «куранятка» і г.д. (у Музеі старажытнабеларускай культуры ІМЭФ), «сабачка», «козлік», «конік», «пеўнік» (у Брэсцкім абласным краязнаўчым музеі), з Бабінавічаў – вырабамі М.М.Траяноўскага — «слон», «воўк», «голуб», «арол», «заяц», «сабака», «рыба», «кракадзіл», «змяя», «яшчарка», «дракон», «лебядзь», «вавёрка», «сава», «ліса», «гіена», «якот» і г.д. (у Лёзненскім ваенна-гістарычным музеі).

На Беларусі ў XIX ст. не было буйных цэнтраў цацачнай вытворчасці. У 1-й палове XX ст. толькі ў вёсках Харосіца, Весялова, Сланёва Навагрудскага раёна склаўся самастойны асяродак глінянай цацкі. Цацкі гэтага рэгіёну характарызуюцца абагуленасцю форм і класічнай дасканаласцю [25, с.388].

Сяляне, якія выраблялі цацкі ў XIX ст., рабілі іх не для рынку [29, с.7]. Цацачная вытворчасць насіла спадарожны характар пры ганчарным рамястве. Селянін «круціў» гаршкі (а з імі і рабіў цацкі) зімой, калі не было палявых работ, а потым – прадаваў іх. Зразумела, што ў такой сітуацыі не маглі сфарміравацца буйныя цацачныя асяродкі. Попыт на цацку задавальняўся самімі сялянамі. Гарадскі ж пакупнік мог набыць прывазную прадукцыю. Письмовыя звесткі аб вырабе цацак вельмі сціплыя, адносяцца да канца XIX ст. У «Вопыце апісання Магілёўскай губерні...» паведамляецца, што «...въ г. Могилёве 10 человек местных мещан занимается приготовлением из глины разных детских игрушек, представляющих собой преимущественно птиц и зверей; оне делаютя поливаными и продаются в части города, называемой «Никольщина», у церкви въ дни праздников св. Николая Чудотворца, 9 мая и 6 декабря; производительность эта весьма незначительна и доставляет заработка рублей на 10 на каждого кустаря...» [29, с.469–470].

Для традыцыйнай беларускай цацкі яркія фарбы не характэрны. Яркія колеры прышлі ў цацку са з'яўленнем хімічных фарбавальнікаў [26, с.17]. Немалую ролю ў расфарбоўцы некалі сціпых беларускіх народных цацак адыграла перайманне беларускімі народнымі майстрамі мастацкіх традыцый суседніх народаў. Роля кірмаша ў гэтым працэсе вельмі важная. Пакупнік, зацікаўлены прывазнымі, ярка афарбаванымі таварамі, дыктаваў майстру перайманне традыцый суседніх рэгіёнаў. Так, у беларускіх народных цацках з'явіліся цацкі-«тройкі» (капіраванне цацак з Расіі), цацкі-«каралі» (перайманне сюжэтаў цацак з Польшчы).

Для беларускіх вобразных цацак характэрны некаторыя лакальныя асаблівасці. Архаічнасцю вызначаюцца цацкі з Дуброўна, Дрыбіна, Магілёва, сярод іх сустракаюцца загадкавыя «паўптушкі-паўконі» [51, с.520]. Цацкі з Івянца Валожынскага раёна (кан.XIX–пач.XX ст.) вызначаюцца сваеасаблівым дэкорам – фляндроўкай. Фляндроўка прадстаўляе сабой палосы фарбы на паверхні ганчарнага выраба, падобныя да тканых палос.

Так упрыгожвалі ўвесь посуд у гэтым ганчарным асяродку [16, с.2]. Рэалістычнасцю выяў адрозніваюцца цацкі з Ракава Валожынскага раёна [25, с.388].

Адносіны да дзяцей у традыцыйнай культуры беларусаў былі асаблівымі. З далёкай мінуўшчыны праз фальклор да нас дайшлі першабытныя ўяўленні аб нараджэнні дзяцей пры дапамозе чуда [5, с.111]. Дзецям надавалася значная роля ў некаторых абрадах, напрыклад, яны распляталі маладой касу [19, с.11]. Асаблівыя адносіны да дзяцей зафіксаваны ў народных казках. А.К.Сержпутоўскі зафіксаваў казку, у якой толькі дзеці бачаць сапраўдныя вартасці чалавека: «*Ідзе дурань праз поле, а там дзеці пасуць авечак ды паюць песні. Падышоў ён бліжэй, каб паслухаць, як яны пяюць ды граюць, а тыя як убачылі яго, дык і пачалі крычаць: «Онь ідзе дурань, няхай ён нам пайграе». Абступілі яго дзеці, ды і пачалі тузаць атусюль, каб ён пайграў. Дастаў дурань з-за пазухі дудачку, да і пачаў іграць. Заслухаліся дзеці, прыціхлі, бы кветкі, а вочкі ў іх свецяцца, быццам зоркі. І забыў ён куды ішоў і давай іграць з дзецьмі, да рабіць ім цацкі... ён забыўся на ўсё на свеце, усю сваю плягу...»* [39, с.132]. Любоў да дзяцей увасобілася ў цацках. Народныя цацкі блізкія да фальклора. Вобразы беларускіх народных цацак часта падобныя да казачных персанажаў. Цацкі развівалі эмацыянальны дыяпазон дзіцяці, фарміравалі мысленне, развівалі здольнасці. У цацках захоўваўся мастацка-гульнёвы сінкратызм.

Выраб вобразных гліняных цацак звязаны не толькі са спецыяльнымі ведамі, а і з сапраўднай мастацкай творчасцю. Таму такія цацкі звычайна рабілі народныя майстры. Менавіта такія цацкі з'яўляліся таварам для кірмашоў [12, с.11]. Гліняныя беларускія цацкі прадстаўляюць вобразы, узятыя з рэальнага чалавечага жыцця («мужык», «баба», «жаніх», «паненка», «жаўнер» і г.д.), казачныя і фантастычныя персанажы («паўптушкі-паўконі»), дзікія і хатнія звыроў і птушкі («квачка», «певень», «конь», «баран», «казі») [6, с.9].

Лялька – прадмет, які захоплівае даследчыка сваёй шматграннай гісторыяй. Яна з'яўляецца цікавым элементам народнай культуры. Аднолькавая назва цацак-лялек і лялек у абрадавых дзеяннях, паказвае на сувязь паміж цацкамі і сакральнымі прадметамі, якія выкарыстоўваліся ў абрадах. Лялькі ў залежнасці ад іх функцыянальнай прыналежнасці можна падзяліць на *рытуальныя і дзіцячыя*. Аб магчымых функцыях беларускіх лялек звесткі захаваліся ў асноўным у пісьмовых крыніцах, у той час, як лялька-цацка прадстаўлена ў музейных калекцыях. Письмовых звестак аб ляльках – цацках амаль няма. З этналагічнага пункту гледжання важна разгледзіць сімваліку *рытуальнай лялькі*. Лялькам надавалася асаблівае роля, бо менавіта антрапаморфныя выявы здольны лепш за іншыя акумуляваць

этнічныя прыкметы адзення антрапалагічнага тыпу. Самі па сабе выявы людзей таксама цікавыя з пункту гледжання этналогіі, бо яны адлюстроўваюць перажыткі старажытных культураў [32, с.17]. Сімвалізм найбольш прыналежны рытуальнай ляльцы. Так у беларусаў масленічныя лялькі – умоўна абазначалі чалавека, у той час як для лялек-цацак характэрна дэтэлізацыя элементаў адзення, напрыклад, гліняныя лялькі («каралевы») З.Л.Жылінскага. У працэсе гістарычнага развіцця лялькі гублялі свае магічныя функцыі. Гэта быў натуральны працэс ператварэння сакральнага ў прафанае. Знешняе падабенства традыцыйных беларускіх гліняных лялек да ідалаў (статычнасць, умоўнасць выявы, цэльнасць) дазваляе меркаваць аб генетычнай сувязі цацкі і куклавай рэчы ў сінкратычным светапоглядзе нашых продкаў. У творчасці многіх беларускіх майстроў-цацачнікаў сустракаюцца лялькі, знешне падобныя да старажытных ідалаў [34, с.6]. У дэкаратыўна-прыкладным мастацтве, у дробнай глінянай пластыцы, дзякуючы глыбокай традыцыйнасці гэтага віда народнага мастацтва, захаваліся архаічныя рысы [33, с.24]. Напрыклад, цацкі Г.Марачавай з Дуброўны і цацкі А.Камінскай з Дрыбіна адрозніваюцца сваімі архаічнымі, статычнымі формамі. У творчасці майстрых-цацачніц праявілася архаічнасць, стылістычная традыцыйнасць цацак Верхняга Падняпроўя [38, с.128]. Даследчыкі заўважылі дадзеную рысу ў цацачных ляльках, дзякуючы вывучэнню найбольш архаічных прыкладаў [41, с.33].

У зборах РЭМа значную частку цацак складаюць *дзіцячыя цацачныя лялькі*. Пэўную колькасць цацак складаюць такія, якія прадстаўляюць сацыяльныя тыпы, якія назіраў майстар-цацачнік і ўвасабляў у сваіх цацаках. Да такіх цацак адносяцца антрапаморфныя цацкі з гліны: «паненкі», «каралі» і «каралевы», «вары», «вершнікі», «паненкі з кавалерамі» («пары»), «жанчына з пёўнем», «баба», «дзед і баба», «калгаснікі», «гусар», «паступ» і г.д. Такія цацкі позняга паходжання і адносяцца да XIX–пач. XX ст.

Калі лялькі з тканіны мог зрабіць кожны, то антрапаморфныя фігуркі з гліны, якія прадстаўлялі б пэўны сацыяльны тып, рабілі толькі народныя майстры. Каб зрабіць цацку гэтага віда, трэба было валодаць мастацкім густам і назіральнасцю. У такіх цацаках, часам, дастаткова адной асаблівай рысы, каб пазнаць «караля» ці «паненку», «варя» ці «кавалера» (фота 1).

Найбольш часта сустракаюцца цацкі ў выглядзе жаночых фігурак. Гэта, у асноўным, гліняныя цацкі. Сярод музейных калекцый РЭМа ёсць гліняныя цацкі-лялькі з кан.XIX–пач.XX ст., якія трапілі ў фонды музея дзякуючы вядомаму беларускаму этнографу Е.Р.Раманаву. Цацкі паходзяць з Магілёўскага павета Магілёўскай губерні. Яны прадстаўляюць тып гліняных цацак палівавых рознакаляровай палівай у выглядзе жаночых фігурак, падстаўкай для якіх служыць падол «сукенкі» цацкі. Фігуркі статычныя, з рукамі «ў бокі», прамалёўка рысаў твару ўмоўная, адзенне намалёвана таксама ўмоўна.



Фота 1.
Цацкі «Пары».
Гліна, рознакаляровая паліва.
Ранкаў. 1920-1930.
Музей
старажытнабеларускай культуры ІМЭФ НАН Беларусі.
Фотаархіў музея

Каларыт фігуркам надае рознакаляровая фарба палівы, якой пазначана адзенне. Шэсць цацак-лялек трапілі ў зборы РЭМа з в.Машэны Сеннінскага павета Магілёўскай губерні. Цацкі зроблены з гліны, маюць вышыню ад 10 да 12 см, упрыгожаны рознакаляровай палівай. Фігуркі розныя, так, адна з іх прадстаўляе гараджанку, якая трымае рукі ў муфце, распісана чырвонай і белай фарбай, другая і трэцяя пад правай рукой трымаюць курэй і прадстаўляюць сялянск на кірмашы, чацвертая трымае рукі «ў бокі», пятая і шостая трымаюць на руках спавітых дзяцей. Падобныя фігуркі больш позняга паходжання ёсць у зборах Музея старажытнабеларускай культуры ІМЭФ НАН Беларусі. Цацкі зроблены майстрам З.Л.Жылінскім (г/п.Ружаны Пружанскага раёна Брэсцкай вобласці). Пафарбаваны ў карычневыя і жоўтыя колеры, пакрыты празрыстай палівай. Антрапаморфныя цацкі, зробленыя тым жа майстрам, ёсць і ў зборах Брэсцкага абласнога музея. Паводле стылістыкі выканання, адрозніваюцца ад іх цацкі майстра М.М.Траяноўскага, якія захоўваюцца ў Музеі старажытнабеларускай культуры ІМЭФ НАН Беларусі і Лёзненскім раённым ваенна-гістарычным музеі (Віцебская вобласць, Беларусь). Зафіксавана цікавая назва двух цацак ў выглядзе жанчыны – «панна». Назва сустракаецца ў кнізе паступленняў РЭМа, ў калекцыі сабранай у 1914 г. Захавалася гліняная цацка «паненка», купленая Е.Р.Раманавым у 1904 г. у Магілёўскай губерні. Такія ж назвы маюць пернікі ў выглядзе фігурак жанчын, размаляваныя рознакаля-

ровымі фарбамі (трапілі ў зборы РЭМа з Магілёўскай губерні ў пач.ХХ ст.).

Цацка-лялька, зробленая паводле народных традыцый, у сучаснай культуры выконвае функцыю сувеніра. Менавіта ў такім накірунку працуюць сучасныя майстры, якія ствараюць лялькі-сувеніры. Найбольш цікавыя лялькі-сувеніры трапілі ў зборы музеяў. Такія лялькі ёсць у Музеі беларускага народнага мастацтва, Музеі старажытнабеларускай культуры ІМЭФ НАН Беларусі, Расійскім этнаграфічным музеі і інш. Лялькі-сувеніры адрозніваюцца ад лялек-цацак тым, што яны створаны сучаснымі майстрамі на аснове народных традыцый і прадстаўляюць рэканструкцыю беларускіх народных цацак. Асноўнай іх функцыяй з'яўляецца не гульнёвая, а эстэтычная. Цацкі ператвараюцца ў мастацкія творы. Такія цацкі звычайна больш прыгожа размаляваны, дэталі іх лепш прапрацаваны. Цацкі спецыяльна ствараюцца для калекцыяніравання.

Цацкі ўсходніх славян часта прадстаўлялі прафесійныя тыпы: пастуха, салдата, музыкі, манаха – у рускіх; казака, пастуха, кабзара – у украінцаў. У беларускіх цацках сустракаюцца каларытныя тыпы ваяра, гарманіста, музыкі, мужыка. Руская цацка (загорская, багародская) характарызуецца абагуленасцю вобразаў, не дэталізаванасцю, сатырычным характарам. Асноўная ўвага надаецца сілуэту. Для беларускай цацкі характэрны абагуленасць вобразаў, гумар у вырабе цацак паводле сацыяльных тыпаў, умоўнасць выяў. Для таго, каб у



Фота 2.
Цацкі-коннікі.
Гліна, рознакаляровая паліва.
1920-1930.
Музей старажытнабеларускай культуры ІМЭФ НАН Беларусі.
Фотаархіў музея

цаццы пазналі караля, ці местачковага кавалера, майстру дастаткова адной-двух удала падкрэсленых дэталяў (фота 3).

Народныя майстры рабілі тое, што бачылі вакол сябе кожны дзень. У зборах Музея старажытнабеларускай культуры ІМЭФ НАН Беларусі гэта «кавалер» – лялька ў выглядзе чалавека, апранутага ў кашу і порткі з вялікім бантам на шыі. Цацка выканана з гліны, пафарбавана ў жоўтыя і карычневыя колеры, пакрыта празрыстай палівай. Так майстр зрабіў адзін з тыповых персанажаў гарадскога жыцця – гарадскога франта. У такіх мастацкіх вырашэнні і колерах выканана цацка «гарманіст», якая захоўваецца ў зборах Музея старажытнабеларускай культуры ІМЭФ НАН Беларусі. У Музеі старажытнабеларускай культуры ІМЭФ НАН Беларусі і Рускім этнаграфічным музеі найбольш поўныя калекцыі антрапаморфнай цацкі сабраныя з вырабаў беларускіх майстроў З.Л.Жылінскага і М.С.Ржавуцкага. Вырабы майстроў трапілі ў музейныя калекцыі ў 70-90 гады ХХ ст. Вырабы З.Л.Жылінскага ёсць у калекцыях не толькі Музея старажытнабеларускай культуры ІМЭФ НАН Беларусі, але і ў шэрагу рэгіянальных музеяў: Дзяржаўнай установе «Музей Беларускага Палесся» (17 цацак), Брэсцкім абласным краязнаўчым музеі (16 цацак) і інш.

Сярод цацак майстра М.С.Ржавуцкага тыповымі з’яўляюцца «вершнікі» і «ваяры». Цацкі набыты Музеем старажытнабеларускай культуры ІМЭФ НАН Беларусі ў 1979 г., зафіксаваны іх кошт – 3 р. Гэта гліняныя фігуркі, пакрытыя чорна-карычневай палівай. Маюць невялікія памеры – у вышыню 12-15 см. Паводле меркавання даследчыкаў, з якім можна пагадзіцца, па мастацка-наўчых характарыстыках цацкі адносяцца да наўна-рэалістычнага стылю [38, с.128]. Сучасных для майстра людзей ён прадставіў у выглядзе цацак. «Калгаснікі» З.Л.Жылінскага выкананы рэалістычна, з веданнем персанажаў. Цікавымі з’яўляюцца цацкі ў выглядзе ваяроў. Гэта коннікі, у зборах музеяў іх захоўваецца некалькі дзсяткаў. Цікавы іх назвы: «салдат», «польскі салдат», «ваяр», «вершнік», «гусар», «кароль», «рускі салдат», «жаўнер», «коннік», «салдат на кані». – Назвы як бы адлюстроўваюць усю ваенна-палітычную гісторыю краіны. Народныя майстры прадстаўлялі ў цацках усё, што бачылі навокал. Цацка гліняная «гусар» з калек-

цый РЭМа, зробленая майстрам З.Л.Жылінскім, прадстаўляе вершніка, які мае шаблю і пер’е на шапцы. Колатымі адтулінамі прапрацаваны два рады гузікаў на грудзях, збруя, вочы. Прадрапанымі лініямі намалюваны пер’е на шапцы, грыва і хвост у каня. Вышыня цацкі 13 см.

Часта сярод цацак сустракаюцца «каралі» і «каралевы» на конях. Гэты від цацак з’явіўся як вынік пераймання заходняй польскай традыцыі вырабу цацак. Сярод польскіх цацак гэты сюжэт вельмі распаўсюджаны і дастаткова позні. Магчыма, перайманне беларускімі майстрамі адбылося з-за таго,

што польскія «крулі» былі больш яркімі і мелі большыя попыты.

Сюжэт «караля» наклаўся на мясцовую традыцыю вырабу цацак у выглядзе вершнікаў, якая вядома са старажытных часоў. Хутчэй за ўсё, у дадзеным выпадку мы маем справу з мадэрнізацыяй калісьці сакральнай выявы, звязанай з саяльным культам. Цацкі «каралі» і «каралевы» вырабляў майстр З.Л.Жылінскі, яго цацкі ёсць у зборах Музея старажытнабеларускай культуры ІМЭФ НАН Беларусі. Таксама, адзначым, што дадзены сюжэт больш позні ў параўнанні з «коннікам». У калекцыі РЭМа гэта, перш за ўсё, вырабы майстра з г/п. Ружаны З.Л.Жылінскага. Трапілі ў калекцыю музея ў 1983 г. Подобны па паходжанні і стылістыцы выканання цацкі-жаўнеры гэтага ж майстра.

Цікавыя парныя кампазіцыі «пары», якія прадстаўляюць паненак з кавалерамі (гл. фота 1). Фігуркі «апануты» паненкі – у капялюшах са стужкамі, доўгіх сукенках з палярынамі і вялікімі гузікамі, у руках – пышны букет ці

сабачка. Кавалеры паляць цыгаркі. У гумарыстычнай форме майстры змаглі перадаць нават характар: залівацкасць гусараў, ганарлівасць паненак, пыхлівасць кавалераў. Яркія плямы белай, зялёнай, чорнай палівы нанесены адвольна, што надае вырабам дэкаратыўнасць [38, с.129]. Падобныя «пары» ёсць і ў цацках суседніх славянскіх народаў. Прычынай узнікнення гэтага віду цацак была рэакцыя майстроў на гарадское жыццё, імкненне адлюстраваць усё, што бачылі і чулі навокал. Напрыклад, у зборах Брэсцкага абласнога краязнаўчага музея ёсць цацка З.Л.Жылінскага «Фідэль Кастра». Такія цацкі з’яўляюцца своеасаблівым люстэркам эпохі.



Фота 3.
Цацка гліняная «Кавалер».
Гліна, рознакаляровая паліва.
1920-1930.
Музей старажытнабеларускай культуры ІМЭФ НАН Беларусі.
Фотаархіў музея

Цікава, што ў вырабе такіх цацак майстры імкнуліся прадставіць тыя персанажы з жыцця, якія вылучаліся з паўсядзённага побыту: караля на кані, ці «сапраўдную» гарадскую паненку, ці ганарлівага гусара, афіцэра.

Не менш распаўсюджанымі з'яўляюцца *зоаморфныя гліняныя цацкі*.

Конь, коннік у беларускіх народных цацках займае значнае месца. Цацкі ў выглядзе коней часта сустракаюцца сярод археалагічных матэрыялаў на тэрыторыі Беларусі. Знойдзены цацкі ў выглядзе коней у Полацку. Яны датуюцца прыкладна XVII–XVIII ст. Захаваліся дзве галавы цацак-конікаў з гліны з ангобным роспісам. Датуюцца фрагменты XVII–XVIII ст. Захаванасць фрагментаў дрэнная. Знойдзены ў Полацку (Вялікі пасад) у 1988 г. Таксама захаваліся фрагмент цацак-конікаў з гліны з ангобным роспісам. Датуюцца XVII – XVIII ст. Памеры: 5,3X5,2 см. Захаванасць цацкі дрэнная. Знойдзена ў Полацку (Вялікі пасад) у 1987 г. Ёсць фігуркі коней і верхнікаў, якія захаваліся цалкам. Полацкія гліняныя цацкі маюць вельмі архаічны выгляд. Па стылістыцы выканання цацкі-выявы коней падобны ва ўсіх усходнеславянскіх народаў. У якасці прыклада можна прывесці цацачных канькоў апісаных М.Ф.Фехнерам з раскопаў на тэрыторыі Расіі. Два кані, падобна конніку з XV ст. з Раданежа, маюць на грудзях і па баках зорку з перакрываваемых ліній, якая звязваецца з культам сонца.

Гэты старажытны арнамент, пазбаўлены свайго кultaвага значэння, захаваліся ў глінянай цаццы не толькі XV–XVII ст., але нават кан. XIX–пач. XX ст. [44, с.55]. Знойдзены канькі ў дзіцячым пахаванні. На тэрыторыі Беларусі знаходка пахаванняў падобнага роду няма, аднак, можна меркаваць, што і тут у пахаванні дзяцей маглі класці цацкі. Падобства коней-цацак з архаічнымі вышыванымі ўзорамі, дапоўненымі салярнай арнаментацыяй (ромбы, колы) сведчыць аб тым, што цацкі-коні, таксама, як і лялькі, паходзяць з дахрысціянскіх часоў.

Конь – старажытны індаеўрапейскі сімвал, таму ён вядомы і ва ўсіх славянскіх народаў [3, с.158]. Можна знайсці дзесяткі сведчанняў таго, як ў славянскім фальклоры вятры, месяц, зоры, аблогі прадстаўляюцца ў выглядзе коней. Сустракаюцца ў былінах, казках распо-

веды аб магутных конях багатыроў, якія знаходзіліся пад зямлёй, пра крыніцы, выбітыя капытамі міфічных коней. Звязаны з імі шэраг магічных і лекавых дзеянняў. Так, хамут, зняты з потнага каня, з'яўляецца ў бабак-знахарак лекавым сродкам ад ліхаманкі. Калі папіць вады, якую недапіў конь, усялякую хвор «*як рукою здыме*». Конскі чэрап страшны для нячыстай сілы [3, с.160].

У палякаў на веснавых аграрных святах Рэнкаўкі і Эмаўса сярод іншых цацак прадавалі і конікаў. Выраб фігурак хатніх жывёл тлумачыцца спробай паўплываць на дабрабыт, а продаж вялікай колькасці цацачных жывёлаў павінен падштурхнуць плодныя сілы прыроды ў адносінах да сапраўднай жывёлы [53, с.12].

Падобная логіка, была і ў продкаў беларусаў. У некаторых месцах Беларусі (на Магілёўшчыне, Століншчыне, Бабруйшчыне) пад час калядання рабілі маску *кабылы (каня)* ці пудзіла *кабылы* (Гомельшчына) [21, с.24]. Выява каня і гульні з ім на Каляды павінны былі станюча ўплываць на здароўе, дабрабыт і будучы ўрадкі. Таму выраб цацачных конікаў, магчыма, таксама першапачаткова служыў тым жа мэтам.

З'яўленне каня звязана, перш за ўсё, са зменамі ў гаспадарчым жыцці. Некаторыя этнографы адзначаюць верагодную сакралізацыю гэтай жывёлы. Б.А.Рыбакоў паведамляе, што конь заўсёды быў распаўсюджаным сімвалам добра, дабрабыту і шчасця [35, с.396]. У гэтым сказвалася важная роля каня ў земляробаў-славян. Даследчык М.М.Нікольскі апісвае знаходкі курганаў бронзавага веку і адзначае, што ў іх былі знайдзены падвескі ў выглядзе конікаў, качак і птушак. Пры гэтым, падобныя падвескі змяшчаліся на конскай збруі [27, с.15].

Слушнай з'яўляецца думка аб апотрапейнай ролі такіх выяў. Дзіцячы узрост нашы продкі лічылі самым небяспечным, таму імкнуліся абараніць дзіця ад уздзеяння злых сілаў магічнымі сродкамі [27, с.18]. Да выяўленчых помнікаў народнага мастацтва адносяць бронзавыя падвескі і бляхі з парнымі выявамі коней (ці конскіх галоў) і птушак з крывіцкіх курганаў VII–VIII ст. вёскі Шылаўкі, што на Смаленш-



Фота 4.
Вершнік-свістулька.
Гліна, рознакаляровая паліва. 1920-1930.
Музей старажытна-беларускай культуры ІМЭФ НАН Беларусі.
Фотаархіў музея

чыне, а таксама аднарадныя касцяныя грэбні, упрыгожаныя прарэзанымі выявамі галоў коней. Звяртае на сябе ўвагу ўстойлівасць матыва конскіх галоў у народным дэкаратыўна-прыкладным мастацтве, які захаваўся ад старажытнасці да XX ст. [14, с.466]. Даследчык народнай цацкі Л.А.Дзінцэс выказаў меркаванне, што гэты выявы дробных бостваў, сімвалізуючых з'явы прыроды, падобна Калядзе, які паводле беларускай міфалогіі ездзіць на белым кані. Конь з'яўляецца і атрыбутам святога Юрыя [14, с.471]. Сюжэт барацьбы святога Георгія (Ягорыя, Юрыя) са змеям, пашыраны ў культуры індаеўрапейскіх хрысціянскіх народаў, знайшоў уважальнае ў розных песенных і празаічных жанрах (візантыйскія легенды, усходнеславянскія духоўныя вершы, беларуская балада, паўднёваславянскія «мітчні», «епічэскі», «релігійны-легендарны», «коледні песні» і інш.). Відавочна хрысціянская традыцыя наклалася на старажытную міфічную глебу [43, с.106-107]. Вобраз бога на кані застаўся ў народнай традыцыі ўсіх славянскіх народаў, трансфармаваўшыся ў цацку-вершніка.

У беларусаў існавалі своеасаблівыя народныя прадстаўленні з лялькамі, прысвечаныя ўслаўленню св. Ягорыя (Юрыя) – «Ягорыі». Св.Ягоры ў беларусаў лічыўся апекуном жывёлы. Свята адбывалася 23 красавіка па старому стылю і суправаджалася гульнямі з прымітыўным тэатрам лялек – «Ягорыем». Невялікія фігуркі конікаў замацоўваліся на вострых палках, якія змяшчаліся на дошцы, у цэнтры знаходзілася фігурка св.Юрыя на белым кані. Ужо ў XIX ст. свята страціла свой сакральны сэнс і ператварылася ў гульню [51, с.552]. Магчыма, выраб цацак-конікаў ідзе ад гэтага свята. На Беларусі Юр'я было святам пастухоў. Менавіта ў гэты дзень выганялі жывелу на поле. Для пастухоў гатавалі абрадавую ежу з яек [19, с.39]. Даследчыкі выказваюць меркаванне, што ў славян свята Юр'я ўвабрала язычніцкае свята Велеса, апекуна хатняй жывёлы [43, с.83].

Але трэба адзначыць, што выява каня характэрна не толькі для славян. Устойлівасць дадзенага сюжэту абумоўлена яго больш старажытнымі каранямі. У індаеўрапейскай міфалогіі конь быў атрыбутам шмат якіх бостваў. З цягам часу вобраз «мадэрнізаваўся». Так, пасля Вялікай айчыннай вайны, калі на Беларусі назіраецца росквіт саматужных рамёстваў (было звязана з недахопам прамысловых тавараў), майстры вырабляюць цацкі ў выглядзе вершнікаў з аўтаматамі за плячыма і ў пілотках. Такія цацкі выглядалі вельмі архаічна, аўтаматы не расчлянляліся з фігуркамі [37, с.128].

У народнай традыцыі палякаў, сустракаецца цацка «Лайконік». Этнографы звязваюцца з салярнымі культурамі. У Кракаве існуе прыгожая легенда аб паходжанні дадзенага сюжэта. Распавядаюць, што ў час татарскага нашэсця, якое здарылася якраз на свята Божага Цела,

адзін з кракаўскіх пльытагонаў сабраў войска і адправіўся насустрач ворагам. Разбіўшы татараў, герой прыехаў у горад на кані. Апануты ён богу у адзенне аднаго з забітых ім татар. Гэтага героя апранутага ў незвычайныя строі, і прадстаўляе цацка «Лайконік». У народным свяце Лайконіка прадстаўляюць людзі. Звычайна два дарослыя чалавекі, адзін з якіх сагнуўшыся трымаўся за талію другога, прадстаўлялі каня і вершніка адначасова [52, с.36]. Найбольш распаўсюджанай выявай ў беларускай народнай цаццы з'яўляецца жаўнер. У палякаў сустракаюцца выявы «*круля*», «*жаўнера*». У рускіх частымі з'яўляюцца цацкі ў выглядзе «*троек*», «*коннікаў*». У XX ст. некаторыя майстры паўночнага ўсходу Беларусі ляпілі коннікаў на тройках-запярэжках. Сюжэт гэты параўнаўча новы, бо на Беларусі да кан.XIX ст. тройкі не мелі пашырэння, аднак, яго трактоўка такая ж, як і ў іншых традыцыйных вырабах.

У індаеўрапейскай традыцыі ў выглядзе двух коней был прадстаўлены боскія блізняты [50, с.181]. Паходжанне *двух-*, *трохгаловых* цацак звязана са старажытнай блізнецкай тэмай. Двухгаловыя фігуркі павінны былі ўяўляць нейкае боства. Паступова, са стратай культуры, выява боства «дэградавала» да цацкі. У *двух-*, *трохгаловых* цацках-коніках сакральная выява знайшла свой апошні прытулак. На прычыны з'яўлення цацак беларусаў такога выгляду ёсць і іншы погляд: *двух-*, *трохгаловыя* выявы коней з'явіліся як трансфармацыя перанятага з рускай цацкі сюжэта «*троек*» [38, с.127]. Хутчэй за ўсё, разгадка прычыны з'яўлення дадзенага сюжэту ў беларускіх цацках ляжыць у спалучэнні адной і другой канцэпцыі. У XIX ст. беларускія майстры дзякуючы пашырэнню гандлёвых кантактаў перанялі з рускіх народных цацак «*тройкі*», аднак, гэтыя вобразы наклаліся на рэшткі старажытных ўяўленняў аб формаўтварэнні цацак, і цацкі арымалі адно тулава з некалькімі галавамі. Экспедыцыя 1912 г. дапоўніла беларускія зборы РЭМа дзвума свістулькі-коннікамі архаічнага выгляду. Адна з іх паходзіць са Смаленскай губерні і прадстаўляе глінянага конніка, размаляванага карычневымі, чырвонымі і белымі палоскамі, другая – паходзіць з м.Любавічы Магілёўскай губерні і больш позняга паходжання, трапіла ў зборы ў 1939 г. Аднак, па стылістыцы выканання падобна да папярэдняй – размалявана карычневымі і сінімі палосамі.

У некаторых народаў ахвяру коней звязваюць з культураю продкаў. У сувязі з пераходам да вытворчай гаспадаркі, змянялася роля дзікіх птушак і жывёл у якасці татэма, роля каня наадварот павялічалася. Вось чаму матыў каня захаваўся ў народным мастацтве (у тым ліку і ў цацках) паўсюдна па Усходней Еўропе [37, с.98].

У калекцыі Расійскага этнаграфічнага музея цацак-коней некалькі. Так, зарэгістравана цацка-свістулька

з в.Белае Заштанскай воласці Полацкага павета Віцебскай губерні. Паводле апісання яна зроблена з гліны, афарбавана ў карычневы колер з белымі палоскамі на спіне. З гэтай калекцыі захаваліся яшчэ дзве цацкі ў выглядзе свістулек-конікаў, пафарбаваных карычневай палівай і адзін «*вершнік*»-свістулька з гліны. Паводле звестак аб выключаных з калекцыі цацках, у ёй было яшчэ пяць падобных цацак-вершнікаў. Калекцыя, сабраная А.К.Сержпутоўскім у 1929 г. у ваколіцах г.Гомеля, утрымлівае 18 цацак-жывёл, дзве з якіх – конікі. Астатнія прадстаўляюць іншых дзікіх і хатніх жывёл: казла, барана, сабаку, карову, ваўка, лісу, пеўня, мядзведзя.

Такім чынам, вобразы каня і конніка ў беларускай народнай цаццы звязаны са старажытна-індаеўрапейскімі і славянскімі вераваннямі і культурамі. У беларускай народнай цаццы-коніку і конніку ўвасобіліся рэшткі салярных культураў, перажыткі ўяўленняў аб сусветным дрэве, веры ў коннае боства. Народная цацка ў дадзеным выпадку выступае як ілюстрацыя да міфалагічных і фальклорных уяўленняў. Выява каня і конніка выконвала засцерагальную (магічную) функцыю і адначасова забавляльную.

Сярод беларускіх цацак, акрамя конікаў, шмат такіх, якія прадстаўляюць хатніх і дзікіх жывёл. Гэта: баран, алень (лось), казёл, певень, сабака, воўк, кот, свіння, ліса, карова, леў, зубр, дзік, лось і інш. Сярод гліняных цацак «жывёл» большасць. Усе цацкі паходзяць з кан. XIX–XX ст. З’явіліся яны як вынік пашырэння цацачнага асартымента.

На пэўнаў колькасці цацак з археалагічных раскопак часам цяжка пазнаць жывёлу, якую яны прадстаўляюць. Часцей за ўсё, гэта нейкая ўмоўная жывёла, на чатырох ножках, без залішняй дэтэлізацыі. Большасць цацак з Нацыянальнага Полацкага гісторыка-культурнага музея-запаведніка маюць менавіта такі выгляд. Такіх цацак (ці іх фрагментаў) ў фондах Нацыянальнага Полацкага гісторыка-культурнага музея-запаведніка ўсяго 15 адзінак, астатнія 20 цацак вызначаны як «конікі» ці «качкі».

Майстры-цацачнікі кан.XIX–пач.XX стст. вымушаны былі канкураваць з прамысловай вытворчасцю, якая прапаноўвала багаты асартымент цацак. Гэта прывяло не толькі да з’яўлення яркіх фарбаў, не ўласцівых традыцыйнай цаццы, але і да таго, што майстры адышлі ад строгіх канонаў у формаўтварэнні цацак, пачалі ўвасабляць у гліне усё, што бачылі. Істотна, што паводле мастацкага вырашэння такія цацкі былі глыбока традыцыйнымі – масіўнымі, статычнымі, цэльнымі.

У зборах Музея старажытнабеларускай культуры ІМЭФ НАН Беларусі захоўваецца шмат цацак-жывёл майстроў З.Л.Жылінскага, І.І.Шопіка, М.С.Ржавуцкага і інш., якія прадстаўляюць розных жывёлаў. Так, цацка «*карова*» майстра З.Л.Жылінскага выраблена з чырвонай

гліны, пакрыта чырвона-карычневай палівай. Падобны па стылістыцы цацкі «*сабака*», «свіння», «*каза*». Дыяпазон цацак у майстра І.І.Шопіка яшчэ больш шырокі. Ёсць у зборах Музея старажытнабеларускай культуры ІМЭФ НАН Беларусі «*козлік*», «*лось*», «*кот*», «*свіння*», «*ліса*». Цацкі выкананы з чырвонай гліны, неглазураваныя, маюць невялікія памеры. Цацкі гэтага майстра адрозніваюцца больш дакладнай прапрацоўкай дэталю. Сярод вырабаў майстра М.С.Ржавуцкага, акрамя названых вобразаў сустракаюцца «*сабака*», «*воўк*», «*леў*», «*зубр*» і інш. Звычайна цацкі паліваныя карычневай палівай.

Ёсць цацкі ў выглядзе жывёл і ў зборах РЭМа. Цацкі «*сабакі*» з гліны сустракаюцца даволі часта. У РЭМ яны трапілі з ваколіц Гомеля ў 1929 г. Цацкі маюць прыкладна аднолькавую стылістыку выканання. Гэта невялікія фігуркі звароў з гліны без палівы, абпаленыя ў печы, вельмі архаічныя на выгляд. Падобны да іх цацкі «*ваўкі*» і цацкі-выявы іншых звароў. Цацкі ў выглядзе кароў сталі вырабляць дастаткова позна, хаця гэтая жывёла ў гаспадарцы селяніна займала адно з галоўных месцаў. Цацка-кароў з археалагічных раскопак на тэрыторыі Беларусі не вядома. У зборах музеяў гэты цацачны сюжэт прадстаўлены вырабамі майстроў XX ст. Шмат «*кароў*» сярод цацак майстра З.Л.Жылінскага з Ружанаў. Такую ж характарыстыку можна даць цацкам у выглядзе свіней, зубраў, дзікоў, ласей, якія захоўваюцца ў музеях. Яны з’явіліся ў XX ст. як спроба майстроў пашырыць традыцыйны асартымент. Цацкі выкананы ў старажытных традыцыях (недэтэлізаваныя, цэльныя), але прадстаўляюць новыя нетрадыцыйныя сюжеты не падмацаваныя старажытнай сімволікай. Часта майстры імкнуліся рабіць не толькі тое, што бачылі, але і тое, што ім падказвала ўяўленне (напрыклад, *ільвоў*). Такія цацкі можна назваць традыцыйнымі толькі паводле стылістыкі выканання. Аднак, пэўная група вобразаў народных цацак была прадстаўлена ў народных вераваннях і фальклоры, як напрыклад, птушка, качка, певень і г.д.

Сустракаюцца сярод беларускіх цацак цацкі ў выглядзе *ласёў* ці *аленяў*. Такая цацка ёсць у зборах Музея старажытнабеларускай культуры ІМЭФ НАН Беларусі. Цацка паходзіць з г/п.Поразава Свіслацкага раёна Гродзенскай вобласці, зроблена майстрам І.І.Шопікам у 1980 г. Паходжанне выраба цацак у выглядзе *ласёў* ці *аленяў* мае старажытныя корні. Існуе меркаванне, што ў старажытнасці ў беларусаў існаваў культ *лася* (аленя), які разумеўся як гаспадар падземна-падводнага царства. З рэшткамі гэтага культу звязваюць гульні «*Яшчар*». Гэта напамін пра некалі ўшаноўваемое боства Яшчара – гаспадара падземнага царства. Гульня захавала напамін аб ахвяраванні Яшчару маладых дзяўчат, у ёй добра праслежваецца шлюбная тэматыка (забіранне вянка) [12, с.90-91]. На атаясманне Яшчара і аленя паказ-

вае захаваўшася на Палессі назва гульні – «Олей» [13, с.56]. Гульня «Олей» была зафіксавана К.Машынскім у в.Дзяжавічы Мазырскага павета Мінскай губерні ў 1928 г., яе праводзілі на святыя вечары [13, с.462]. Такім чынам, выраб цацак у выглядзе ласёў (аленяў) быў, магчыма, звязаны са страчаным культам лася (аленя). Зразумела, што цацкі майстроў ХХ ст. ужо не звязваюцца з пэўнымі культамі, а вырабляюцца па традыцыі. Цацкі ў выглядзе аленяў вырабляюць сучасныя майстры-цацачнікі З.Л.Жылінскі, З.У.Лейка, Р.В.Іўчык, Т.М.Лабок і інш.

Птушка, качка, певень у беларускай народнай цаццы шырока распаўсюджаныя вобразы (гл. фота 5; 6). Беларуская народная цацка была цесна звязана з народным фальклорам, вераваннямі, абрадамі, у якіх значную ролю адыгрывалі птушкі. Часта звычай і абрады былі звязаны з удзелам у іх дзяцей. На Благовешчанне на Палессі выпякалі рытуальнае печыва – «галёпа», «голепа» з выявай лапы бусла («буськавы лапы»), гэтае печыва аддавалі дзецям. Дзеці, убачыўшы ў небе бусла, крычалі – «буську, буську, на табе галёпу, дай мне жыта копу» [19, с.34]. У народных гульнях таксама назіраецца сувязь з некаторымі відамі птушак. Так, сярод гульняў зімовага цыклу сустракаюцца «журавель», «дзяцел», «галка», у веснавым цыкле – «жоравы», «перапёлка», «перапёлкачка» і інш. у гульнях сустракаюцца назвы птушак, якія згубілі сувязь з календарнымі святамі – «гуські», «чыжык», «салавей», «каршун і качкі», «каршун», «гусі», «воран», «верабей», «кукушачка», «зязюля», «пташкі», «воран (крумкач)» і г.д. З удзелам дзяцей праводзіцца шэраг магічных гульняў, каб выклікаць хутчэйшы прылёт птушак на Саракі. Ю.Крachoўскі зафіксаваў у в.Іжы Вілейскага павета Віленскай губерні звычай кідання дзецямі сарака трэсак [13, с.470]. У многіх месцах Беларусі выпякалі пчээнне «40 жаўранкаў», пасля чаго раздавалі яго дзецям, а адну з выпечаных «птушак» кідалі

ў печ. Так рабілі ў в.Броніца Буда-Кашалёўскага раёна, у весках Рагачоўскага раёна [19, с.28]. Аўтарам зафіксавана звычай рабіць сорак клёцак на Саракі ў Міёрскім раёне Віцебскай вобласці. У Нараўлянскім раёне вераць у прылёт сарака выраяў птушак. Для гэтага ламаюць сорак дошак, качаюць сорак калёс [19, с.28]. У Віцебскай вобласці існуе прыгавор, зафіксаваны аўтарам, што на Саракі «дзеўка касы не пляце, птушка гнязда не ўе» (Мёрскі раён Віцебскай вобласці). Таму відавочна сувязь свята з сакралізацыяй птушак. Звяртае на сябе ўвагу і роля дзяцей ў святкаванні, таму натуральна сувязь дзяцей і выяў птушак.

Да розных відаў птушак у беларусаў былі не аднолькавыя адносіны. Адно лічылі добрымі да чалавека, другія – маглі прынесці шкоду. Верагодна гэтае неадназначнае стаўленне звязана яшчэ з татэмікімі вераваннямі, калі пэўны від птушкі быў абаронцам роду [46, с.20]. У цацках рабілі выявы найбольш ушаноўваемых відаў птушак – качак і пёўняў. Паколькі цацкі павінны былі знаёміць дзіця са светам, яны прадстаўлялі найбольш абагуленыя вобразы птушак. Дзіця павінна было ўсвядоміць, што птушкі могуць лётаць, што яны маюць дзюбу, лапкі, хвост. Голас птушкі, яе спеў з'яўляўся асаблівава, якую адзначала народная традыцыя перш за ўсё, таму гліняныя цацкі-птушкі былі свістулькамі. Мастацкія адметнасці ў афарбоўцы і форме цацак-птушак у беларусаў вызначаюць лакальныя асаблівасці. Адзінкавыя экзэмпляры цацак-свістуллек у выглядзе птушак захоўваюцца шмат у якіх рэгіянальных музеях Беларусі. Так, напрыклад, у Мсціслаўскім гісторыка-археалагічным музеі Магілёўскай вобласці захоўваецца цацка-свістулька *птушка*. Тулава яе прадаўгаватай формы, мае ногі і хвост. На спіне – дзве адтуліны для выхаду паветра. Цацка аздоблена зялёнай палівай, якая пераходзіць у карычневую на хвасце. Цацка невялікіх



Фота 5.
Птушкі-свістулькі «Качакі».
Гліна, паліва. ХХ ст.
Музей старажытнабеларускай культуры ІМЭФ НАН Беларусі.
Фотаархіў музея

памераў: даўжыня 5,7 см, шырыня 7 см, вышыня 6 см. Цацка знойдзена на гарадзішчы замкавай гары Мсціслаўля, адносіцца прыкладна да XVI–XVII ст. Беларускія цацкі-птушкі пазбаўлены падрабязнасцяў, выглядаюць архаічна. Для беларускіх цацак-птушак не характэрны моцныя лакальныя асаблівасці, яны вельмі сімвалічныя і адрозніваюцца толькі адсутнасцю ці наяўнасцю палівы.

Пры раскопках курганаў VIII ст. ля вёскі Боркі Полацкага раёна знойдзена шмат касцяных качачак, а ў курганах IX–X ст. ля вёскі Рудня таго ж раёна – касцяная галава каня з рэльефнай упражку. У народным мастацтве часта сустракаецца выява птушкі. Падобныя выявы з’яўляюцца адгалоскам язычніцкіх часоў, злёгка прыкрытым хрысціянскай сімволікай [23, с.7].

Сустракаюцца сярод беларускіх традыцыйных цацак «*пеўнікі*». У аснове міфалагічнага вобраза пеўня знаходзіцца яго сувязь з сонцам. Гэты вобраз таксама цесна звязаны з упарадкаваннем часавай прасторы. Певень, як і сонца, «адкрывае» для чалавека час фізічнай актыўнасці («з *першымі пеўнямі*»), таму з ім звязаны найбольш светлыя асацыяцыі. Вобраз пеўня дастаткова шырока прадстаўлены ў народнай цаццы (гэта свістулька-певень ў беларусаў і рускіх, «пан Твардоўскі на пеўні» ў палякаў і г.д.). У культуры некаторых народаў певень мае рысы антрапаморфнасці. У большасці народаў певень звязаны з боствамі ранішняй зары і сонца, нябеснага агню, з’яўляецца свяшчэннай ці ахвярнай птушкай [18, с.394]. Певень – гэта спадарожнік сонца на яго шляху. Цікава адзначыць, што ў беларускай народнай цаццы найбольш распаўсюджаны чырвоны колер свістук-пеўнікаў. Певень, прынесены ў ахвяру, павінен выклікаць выздараўленне. У славян певень звязваўся са Святавітам і Сварогам, лічыўся ўвасабленнем агню, ахвярнай птушкай [3, с.97]. У сляняскім побыце лічылася, што ён можа зберагчы ад пажару, таму часта выяву пеўня змяшчалі на даху хаты. Знахары надавалі гэтай птушцы лекавыя магчымасці, насілі хворых дзяцей у куратнік, пад курыны насест [3, с.33]. Значная роля адводзіцца пеўню ў вясельнай абраднасці беларусаў. Калі маладых вялі спаць у клець, ім давалі з сабой белага пеўня. Певень лічыўся сімвалам плоднасці, акрамя гэтага, беларусы надавалі яму здольнасць адганяць крыкам усялякую нечысьць. Лічылася, што са знесенага чорным пеўням яйка мог выйсці цмок [3, с.371].

Мяркуючы па археалагічных дадзеных, матыў вадаплаваючай птушкі шырока выкарыстоўваўся яшчэ ў неалітычную эпоху. На керамічным посудзе з



Фота 6.
Цацкі птушкі. Гліна, рознакаляровая паліва. XX ст.
Музей старажытнабеларускай культуры ІМЭФ НАН Беларусі.
Фотаархіў музея

розных тэрыторый Еўропы сустракаецца арнамент у выглядзе гусіных лапак [9, с.85; 2, с.44]. Гліняная качачка – распаўсюджаная археалагічная знаходка. У сховішчах музеяў знаходзіцца шмат цацак гэтай групы, і паходзяць яны з тэрыторыі Беларусі. Цікава, што незалежна ад даціроўкі гліняныя качачкі маюць падобныя рысы, тэхналогія іх вырабу амаль не змянілася. Так, у Нацыянальным Полацкім гісторыка-культурным музеі-запаведніку захоўваюцца качачкі-свістукі, знойдзеныя пад час археалагічных раскопак у Полацку. Па стылістыцы выканання яны вельмі падобны. Адна з іх, датаваная XII–XIII ст., – цацка-качка з кропкавым і хвалістым арнаментам. Знойдзена яна пры археалагічных раскопках ў 1985 г. Апісанне цацак-качачак XVII–XVIII ст. вельмі падобна да вышэй прыведзенага. Другая цацка – бразготка з гліны ў выглядзе качачкі з Полацка. Яна арнаментавана і мае кляймо майстра. Датуецца XII ст., знойдзена ў 2000 годзе. Афарбоўка гліняных птушак залежала ад спосабу дэкаратыўнай апрацоўкі керамікі прынятых у дадзенай мясцовасці.

Беларускія цацкі-птушкі захоўваюцца ў Расійскім этнаграфічным музеі. Амаль у кожнай калекцыі цацак з тэрыторыі Беларусі прысутнічаюць пеўнікі, качкі ці стылізаваныя выявы птушак. Пры апісанні адной з калекцый зафіксавана цікавая мясцовая назва цацкі ў выглядзе пеўніка – «*пьявун*». Цацка з такой назвай трапіла ў калекцыю дзякуючы збіральніцкай працы А.К.Серпутоўскага ў ваколіцах г.Гомеля ў 1929 г. Цікава тое, што ў вопісе адзначана, што «цацка *дзіцячай работы*». Часам цацкі размаляваліся каляровай палівай. Геаграфія распаўсюджання птушак – цацак вельмі шырокая. На Беларусі яны сустракаюцца паўсюль. Цацкі з Віцебшчыны, часцей за ўсё, глазураваныя. Так, «птушка» з калекцыі, сабранай А.К.Серпутоўскім у 1914 г. (у Полацкім ўездзе ў вёсцы Белае) «*пакрытая карычневай палівай*». Часам мясцовае насельніцтва называла цацкі свістукі «*свістунамі*».

Пры зборах калекцый этнографы XIX ст. гэта засведчылі ў апісаннях ці кнігах паступленняў музейных калекцый. Сучасныя майстры-цацачнікі таксама вырабляюць свістулькі-качкі. Аднолькавымі засталіся тэхналагічныя прыёмы, памеры, афарбоўка.

Такім чынам, выявы птушкі (качкі, пеўня) ў цацках звязаны са старажытнымі міфалагічнымі ўяўленнямі славян. Птушкі атаясамляліся з замагільным светам, выконвалі апотрапейную функцыю. Цацка-певень была звязана з салярнымі культурамі. У беларусаў, часцей за ўсё, цацкі ў выглядзе птушак рабілі з гліны. Гліняныя цацкі-свістулькі выконвалі засцерагальную функцыю. Гук цацак і іх выгляд павінны былі абараняць дзіця ад злых сілаў. Беларускія цацкі ў выглядзе птушак захоўваюць традыцыі вырабу, якія сфарміраваліся яшчэ ў паганскія часы. Майстры, якія рабілі цацкі з пакаленне ў пакаленне паводле адных і тых жа ўзораў. Яны здолелі данесці да нас архаічныя ўзоры цацак-птушак.

Мядзведзь – яшчэ адзін з найбольш распаўсюджаных вобразаў беларускай народнай цацкі. Цацка заўсёды звязана з дзецьмі, казанні і казкі пра жывёл – дзяцінства самага чалавецтва. Таму вобразы жывёл генетычна ўключаны ў цацку і ў вусную народную творчасць. У старажытныя часы пэўнае кола казачных сюжэтаў прадстаўляла сабой своеасаблівы звод маральна-этычных, прававых, сацыяльна-псіхалагічных і іншых катэгорый, паняццяў, прынцыпаў, веданне якіх было абавязковай умовай пры падрыхтоўцы маладога чалавека да праходжання складанага абрада ініцыяцыі [3, с.19]. Яркая і пераканаўчай ілюстрацыя да фальклорных сюжэтаў была традыцыйная народная цацка.

Вядома, што ў лясной паласе Усходняй Еўропы быў шырока распаўсюджаны мядзвежы культ, а ў старажытнай Русі «*мядзвежая пацеха*» належала да ліку найбольш любімых забаў на Русі. Кормчая кніга 1282 г. асуджае «*влачащая медведя*», а Стоглаў накарэе на «*кормячя и хранящя медведя или иная некая животная на глумление и на прельщение простейших человек*» [10, с.194]. У XIX ст. у беларусаў святам пачатку вясны была Камаедзіца. Свята адбывалася ў сакавіку перад хрысціянскім святам Благавешчання. Лічылася, што мядзведзі ў гэты час прачынаюцца ад зімовага сну. У час свята беларусы гатавалі і елі гарохавую кашу – «*камы*», сушаны рэпнік, аўсяны кісель. Гэтыя стравы лічыліся любімымі ў мядзведзя. Сяляне пасля ежы клаліся на палаці і імітавалі звычку мядзведзя пераварочвацца з боку на бок. Свята лічыцца водгукам шанавання мядзведзя ў беларусаў і сягае ў часы татэмізма. Абрадавымі дзеяннямі сяляне імкнуліся дагадзіць зверу, каб ён не шкодзіў свайскай жывёле. Камаедзіца зафіксавана на Бегомельшчыне, дзе былі вялікія лясныя мядзведзі часта шкодзілі жывёле. Ужо ў XIX ст. свята страціла магічны энс і ператварылася ў забаву [51, с.238].

Мядзведзю надавалі надзвычайныя функцыі, дзякуючы яго сіле і падабенству да чалавека. У паўночных рэгіёнах Расіі паляўнічых на мядзведзя праводзілі на паляванне, як у апошні шлях нябожчыкаў і называлі «*адпетымі*» [1, с.111].

Мядзведзя лічаць ўвасабленнем сілы. Вялікае месца займае ў цаццы адлюстраванне працоўных працэсаў з удзелам мядзведзя. Гэта пілаванне дрэў, аранне зямлі, баранаванне, пасеў, малацьба, касьба і г.д. Мядзведзь быў сімвалам плоднасці [4, с.334-335]. Шырока вядома выкарыстанне мядзвежай скуры пад час вясельнага абрада, калі маладых садзілі на яе. Пазней, замест мядзвежай скуры пачаў выкарыстоўвацца вывернуты кажух. Паказальна традыцыйнае пажаданне для маладых пад час вяселля – «*каб дзеці былі як мядзведзі*». Сваты ў некаторых мясцовасцях Беларусі называлі мядзведзіцай багатую нявесту [19, с.115].

Часта сустракаецца ў цаццы сюжэт забавы з мядзведзем – адной з самых любімых кірмашовых забаў. Магчымы варыянты: мядзведзь грае на гармоніку, п'е віно, танцуе, мядзведзь ў капялюшы і г.д. Адна з цацак прадстаўляе танцуючага мядзведзя, які пры гэтым яшчэ грае на дудзе. У драўлянай багародскай цаццы сустракаецца матыў піццягаю з мядзведзем [49, с.67]. Пры апісанні Міхайлаўскага кірмашу ў Нясвіжы (1853 г.) этнографамі адзначаецца, што «*не менш звяртаюць увагу кожнага і вандроньныя з мядзведзямі цыганы*» [10, с.81].

Вобраз мядзведзя звязваюць з рэшткамі татэмічных уяўленняў розных народаў [3, с.111]. У калекцыі Расійскага этнаграфічнага музея прысутнічаюць цацкі ў выглядзе гэтай жывёлы. Напрыклад, у калекцыі сабранай А.А.Мілерам па даручэнні Этнаграфічнага аддзела Рускага Музея Імператара Аляксандра III у снежні-лютым 1908 года знаходзіцца гліняная цацка, пазначаная ў кнізе паступленняў як «*мядзведзь*» – дзіцячая цацка з гліны. Даўжыня 6,5 см, вышыня 4 см. Паходзіць з Крычава Чэрыкаўскага павета. Дадзеная цацка пачатку XX ст. аналагічна цацкам, якія вырабляюць сучасныя народныя майстры.

Існуе дзве версіі прычын прысутнасці вобраза мядзведзя ў беларускай народнай цаццы. Згодна з першай версией, вобраз мядзведзя сустракаецца ў народнай цаццы дзякуючы падобнасці гэтага зверу на чалавека. Для дзіцячага ўяўлення натуральным з'яўляецца наданне антрапаморфных рысаў прадстаўнікам жывёльнага свету. Аднак, найбольш верагоднай падаецца версія, згодна з якой вобраз мядзведзя трапіў у народную цацку з міфалагічных і татэмічных уяўленняў старажытных людзей аб свеце. Гумар народнай цацкі ў адносінах да былога татэма толькі падкрэслівае верагоднасць дадзенай тэорыі, паколькі гульнёвая сфера – з'яўляецца апошнім прытулкам некалі сакральных сюжэтаў [7, с.43]. Паходжанне вобраза мядзведзя ад татэма ў народным мастац-

тве падкрэслівае наяўнасць дадзенага вобраза ў народных казках. На аспект прысутнасці сакральных рысаў у вобразе мядзведзя ў народным ўяўленні звяртае ўвагу В.Я.Пропп.

Вобраз мядзведзя-чалавека быў характэрны для народнай творчасці некаторых раёнаў Беларусі, найчасцей ён сустракаўся ў паўночнай частцы Віцебскай, Гродзенскай і, часткова, Магілёўскай вобласцях [38, с.22-23]. У беларускіх казках да сёнешняга дня мядзведзь нярэдка ўяўляецца ў вобразе паўзвера-паўчалавека, які дапамагае людзям у рабоце. Есць казкі аб тым, што мядзведзі пайшлі ад чалавека, які краў мёд з чужых дуплаў ці ад лайдака і п'яніцы. *«Але ось ідуць якісь старцэ. Пабачыў той п'яніца, апрануўся ў кажух, вывернуўшы яго ўверх шэрсьцю, ды ў пабег пужаць тых убогіх. Але то былі не простыя старцэ, а сам Бог з анёламі. Зірнуў Бог на таго чалавека да й абярнуў яго ў мядзведзя... От затым у мядзведзя чалавечыя ногі і ён вельмі любіць гарэлку да салодкі мёдок»* [39, с.134]. Гэты вобраз майстры-ганчары вельмі актыўна выкарыстоўвалі і ў вырабе рэчаў утылітарна-дэкаратыўнага прызначэння – керамічных пасудзінах [38, с.120].

Існуюць шматлікія казачныя сюжэты аб сямейных адносінах паміж мядзведзям і жанчынай, часам у такіх казках нараджаюцца дзеці з надзвычайнымі здольнасцямі [10, с.41]. Казачны элемент аб шлюбе мядзведзя і чалавека маецца ў фальклоры шмат якіх народаў. Часта мядзведзь перадае людзям таямнічыя веды, дакладныя рытуалы, якія спрыяюць паляванню. Сістэма табу некаторых народаў мядзведзя, якая звернута на забароны ў адносінах да жанчын, дазваляе казаць аб узнікненні культа мядзведзя ў эпоху матрыярхальных адносін. Паступова вобраз мядзведзя страціў сваю магічную функцыю. У цацках захаваліся дзякуючы перадачы традыцыйных сюжэтаў з пакалення ў пакаленне.

Баран таксама сустракаецца ў беларускіх народных гліняных цацках. Найчасцей гэта гліняныя цацкі-свістулькі. У зборах Расійскага этнаграфічнага музея цацкі-выявы барана ёсць у калекцыях, сабраных А.К.Сербавым у Віцебскай губерні Полацкага ўезда ў 1914 г., Н.Н.Лебедзевым у Мінскай губерні ў 1912 г., Е.Р.Раманавым у Мінскай губерні ў 1908 г. Паводле апісанняў у кнізе паступленняў РЭМа, большасць з цацак падобнага роду прадстаўляе гліняныя фігуркі паме-

рам ад 6,5 см да 10 см у даўжыню і ад 5,5 см да 12 см у вышыню. Цацкі зроблены з чырвонай гліны, абпалены ў печы. Распрацоўка дэталю ў цацках умоўная. Цацка з Мінскай губерні глазуравана празрыстай палівай. Вельмі падобныя па выглядзе да цацак пачатку ХХ ст. цацкі канца ХХ ст. са збораў РЭМа, зробленыя майстрам З.Л.Жылінскім і цацкі са збораў Музея старажытнабеларускай культуры ІМЭФ. Гэта цацкі-свістулькі невялікіх памераў з чырвонай гліны, палівання чырвона-карычневай палівай.

Баран, авечая воўна ў беларусаў сімвалізавалі ўрадлівасць, плоднасць. Культ барана характэрны для многіх народаў. На тэрыторыі Беларусі чарапы баранаў (казлоў) выяўлены побач з касцяком чалавека ў курганных пахаваннях побач з в.Шо, Залеські, Чарневічы (Глыбоцкі раён Віцебскай вобласці). Вядомы ахвярапрынашэнні бараноў. Паблізу в.Рэчкі Шаркаўшчынскага раёна ў сяр. ХІХ ст.

у ноч на Дзяды збіраліся старыя сяляне, прыводзілі казла або барана, рэзалі жывёліну і варылі з абрадавымі песнямі, рабілі памінальную вячэру [4, с.44]. Шырокае бытаванне дадзенай жывелы ў беларускіх вёсках, частае выкарыстанне яе ці яе воўны ў абрадах беларусаў, дазваляе казаць аб тым, што з'яўленне выявы барана ў цацках не было выпадковым. Сувязь дзяцей з некаторымі абрадамі выклікання плоднасці, а таксама выкарыстанне барана пры некаторых магічных прыёмах, робіць натуральным выраб цацкі-барана, якая спалучае ў сабе забаўляльную

і магічную функцыі. Паводле сведчанняў этнографу, у некаторых народаў лічылася, што выраб дзецьмі жывёлак з гліны мог выклікаць колькаснае павялічэнне рэальных жывёлаў [48, с.17]. Магчыма, у беларусаў існавала такое перакананне. Паводле меркаванняў археолагаў, некаторыя цацкі з археалагічных раскопаў зроблены менавіта дзецьмі [15, с.60]. З'яўленне ў асартыменце беларускай цацкі баранчыкаў можна звязаць і з заменай ахвярнай жывёлы на яе выяву.

Казёл у беларускай народнай цаццы падобны па стылістыцы выканання (фота 7). У народным мастацтве больш папулярна выява барана. Прычыны такой яго папулярнасці не вядомы. Магчыма, выява казла з часам была проста выцеснена больш «цікавай» у мастацкім сэнсе выявай барана, дзякуючы яго выразным дэкаратыўным асаблівасцям – крутым рагам і курчавай воўне



Фота 7.
М.С.Ржавуцкі. «Козлік». Гліна, глазураванне. 1970-я гг. Музей старажытнабеларускай культуры ІМЭФ НАН Беларусі. Фотаархіў музея

[38, с.106]. Цацка-казёл непарыўна звязана з гульнёй, абрадам. У беларусаў Магілёўшчыны тыповымі абрадавымі гульнямі лічацца «казёл», «козлік», «казла вадзіць», «казу і мядзведзя вадзіць» [42, с.695-701]. Казёл лічыўся сімвалам плоднасці, дабрабыту.

У калекцыі Расійскага этнаграфічнага музея, паводле кнігі паступленняў, «на сродкі Этнаграфічнага аддзела Рускага Музея Імператара Аляксандра III у 1909 г. набыта цацка ў выглядзе казла ў мястэчку Уда Полацкага павета Віцебскай губерні. Фігурка выканана з гліны, часткова пакрыта чырвонай палівай». Цікава, што ў гэтым жа камплекце набыта і цацка-свістулька «фігурка барана, пакрытая зялёнай і белай палівай». Стылістычнае афармленне народных цацак вельмі падобна, таму апісанне беларускіх цацак з іншых калекцый Расійскага этнаграфічнага музея паўтарае ўжо прыведзенае. Змяняюцца толькі памеры цацак. Калекцыя, сабраная А.К.Сержпутоўскім у 1929 г. у ваколіцах г.Гомеля ўтрымлівае 18 цацак-жывёл. Дзве з якіх – баранчыкі і адзін – казёл. Астатнія цацкі калекцыі прадстаўляюць іншых дзікіх і хатніх жывёл: каня, сабаку, карову, ваўка, лісу, пеўня, мядзведзя. У Расійскім этнаграфічным музеі некалькі цацак-свістулёк ў выглядзе казлоў і баранаў. Паводле знешняга выгляду яны ідэнтычныя раней названым.

З'яўленне выяў авечкі (барана) і казла ў народных цацках не было выпадковым. Толькі найбольш значныя рэчы і вобразы захоўваліся ў народнай свядомасці на ўзроўні кодаў-сімвалаў. Такія «коды» перадаваліся падрастаючаму пакаленню праз цацкі.

Сярод вырабаў беларускай глінянай цацкі ў зборак музеяў сустракаюцца выявы іншых жывёл, якія з'явіліся пазней. Напрыклад, у цацках сустракаюцца выявы львоў, сланоў, кракадзілаў і інш. Сустракаюцца ў цацках сучасных майстроў-цацачнікаў выявы казачных персанажаў: цмока, бабы Ягі і г.д. Дадзеныя выявы не характэрны для беларускай традыцыйнай цацкі.

Нават такія, здавалася б, мясцовыя прадстаўнікі фаўны Беларусі, як воўк, голуб, сабака, яшчарка, заяц, зубр, лебядзь, вавёрка і г.д. сустракаюцца толькі ў вырабах майстроў ХХ ст. Сярод цацак ХІХ ст., якія знаходзіцца ў музеях, такіх цацак не выяўлена. Сярод цацак з археалагічных раскопаў таксама няма вышэйназваных выяў жывёлаў. Дыяпазон археалагічных цацак дастаткова абмежаваны. Ён уключае каня, конніка, качку, птушку, яйка, ляльку.

Прычынай такой сюжэтнай абмежаванасці можа выступаць традыцыя. Тыя, хто вырабляў цацкі, рабілі іх згодна выпрацаваным правілам і не парушалі завядзены стан рэчаў. У ХХ ст. у цацкі былі ўнесены інавацыі, дзякуючы разбурэнням, якія адбываліся ў традыцыйнай культуры. У жыццё вёскі і мястэчка больш і больш ўваходзілі з'явы не характэрныя для выпрацаванага стагоддзямі парадку. Майстры знаёміліся з новымі «гарадскімі» цацкамі і імкнуліся сваёй прадукцыяй капіраваць убацаныя ўзоры, каб прывабіць пакупніка.

Цацкі сучасных беларускіх майстроў неабмежавана багатыя на сюжэты і колернае вырашэнне. Варта адзначыць, што цацкі выкананы паводле этнічных традыцый, з прыўнясеннем уласнага мастацкага густу кожнага майстра.

1. Анисимов А.Ф. Культ медведя у звенков в проблеме эволюции тотемистических верований // Вопросы истории религии и атеизма. – М.: Наука, 1960. – С.111-112.
2. Археология і нумізматэка Беларусі: Энцыкл. – Мн.: БелЭн, 1993. – 702 с.
3. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифологическими сказаниями других родственных народов: В 3-х т. – М.: Современный писатель, 1995. – Т.1. – 411 с.
4. Беларуская міфалогія: Энцыклапедычны слоўнік /С.Санько, Т.Валодзіна, У.Васілевіч і інш. – Мн.: Беларусь, 2004. – 594 с.
5. Беларусь: У 8 т. /В.К.Бандарчык, Г.М.Курыловіч, Т.І.Кухаронак і інш. – Мн.: Бел. навука, 2001. – Т. 5. Сям'я. – 375 с.
6. Васильева О.К. Образная игрушка в творческих играх дошкольников: Учебно-методическое пособие для вузов по специальности «Педагогика и психология». – Брест: БрГУ, 2000. – 125 с.
7. Велецкая Н.Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. – М.: Наука, 1978. – 233 с.
8. Волков Г.Н. Этнопедагогика /Под ред. проф. И.Т.Огородникова. – Чебоксары: Чувашское книжное издательство, 1974. – 376 с.
9. Грибова Л.С. Пермский звериный стиль. – М.: Наука, 1975. – 147 с.
10. Гондатти Н. Культ медведя у инородцев Северо-Западной Сибири // Известия Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. – М., 1888. – Т.48. – Вып.2. – С.40-42.
11. Грушко Е.А., Медведев Ю.М. Словарь славянской мифологии. – Нижний Новгород: Русский купец, 1995. – 368 с.
12. Гуд П.А., Гуд Н.І. Беларускі кірмаш. – Мн.: Польша, 1996. – 270 с.

13. Гульні, забавы, ігрышчы /Пад рэд. В.К.Бандарчык, К.П.Кабашнікаў, А.С.Фядосік (гал. рэд.). Склад. А.Ю.Лозка. 2-е выд. – Мн.: Беларуская навука, 2000. – 534 с.
14. Динцес Л.А. Древние черты в русском народном искусстве. // История культуры древней Руси /Под общ. ред. Б.Д.Грекова и М.И.Артомонова. – М.-Л.: Издательство Академии наук СССР, 1951. – Т.2. Домонгольский период. – С.465-491.
15. Здановіч Н.І. Полацкая гліняная цацка пач.XVIII ст.: заканамернасці станаўлення мастацкай традыцыі // Праблемныя напрамкі мастацкай творчасці і вербальнай культуры нацыі: Матэрыялы міжнароднай навуковай канферэнцыі 20-21 лістапада 2003. – Мн.: БДПУ, 2004. – С.59-64.
16. Ивенецкая керамика: Альбом. – Мн.: Министерство культуры БССР, Гос. музей БССР, 1970. – 6 с.
17. Касцюкевіч С.У. Архетыпічнасць сюжэтаў народных дзіцячых гульніў і цацак як агульнаславянскі феномен культуры // Менталітэт славян і інтэграцыйныя працэсы: історыя, сучаснасць, перспектывы: Матэрыялы II міжнароднай навуковай канферэнцыі 23-24 мая 2001. – Гомель: Гомельскі дзяржаўны тэхнічны ўніверсітэт ім.П.О.Сухого, 2001. – С.105-106.
18. Керлот Х.Э. Словарь символов / Пер. Н.А.Богун и др. – М.: REFL-book, 1994. – 603 с.
19. Коваль У.І., Новак В.С. Беларускія народныя святы і звычаі. – Гомель: Гомельскі дзяржаўны тэхнічны ўніверсітэт ім.П.О.Сухого, 1993. – 88 с.
20. Крук Я.І. Сімволіка беларускай народнай культуры. – Мн.: Ураджай, 2001 – 350 с.
21. Кухаронак Т.І. Маскі ў каляндарнай абраднасці беларусаў /Т.І.Кухаронак. – Мн.: Ураджай, 2001. – 239 с.
22. Леонова А.К. Народная деревянная скульптура Белоруссии. Краткий очерк. – Мн.: Наука и техника, 1977. – 102 с.
23. [Лозка А.Ю.]. Беларускі народны каляндар /Аўтар і складальнік А.Ю.Лозка. – Мн.: Польша, 1993. – 203 с.
24. Музей старажытнабеларускай культуры: Дапаможнік для наведвальнікаў /Пад рэд. В.Ф.Шматава. – Мн.: Бел. навука. 1998. – 236 с.
25. Народная культура Беларусі: Энцыкл. давед. /Пад агул. рэд. В.С.Цітова; маст. І.І.Бокі, У.М.Жук. – Мн.: БелЭн, 2002. – 432 с.
26. Народныя мастацкія рамёствы Беларусі /Уклад. Я.М.Сахута, маст. А.Ф.Кудрэвіч. – Мн.: Беларусь, 2001. – 168 с.
27. Нікольскі М.М. Жывёлы ў звычайх, абрадах і вераваннях беларускага сялянства // Працы секцыі этнаграфіі. – Мн.: Б.изд., 1933. – Вып.3. – 136 с.
28. Онуфриев М. Детские игры у белорусов. Село Хоново Быховского уезда // Могилёвская старина 1902-1903 гг. /Под ред. Е.Р.Романова. – Могилёв-на-Днепре: Б.изд., 1903. – Вып.3. – С.88-94.
29. Опыт описания Могилёвской губернии в историческом, физико-географическом, этнографическом, промышленном, сельскохозяйственном, лесном, учебном, медицинском и статистическом отношении, с двумя картами губернии и 17 резанными на дереве гравюрами видов и типов: В 3-х книгах /Под ред. А.С.Дембовецкого. – Могилёв: Типография губернского правления, 1884. –Кн.2. – 1000 с.
30. Оршанский Л.Г. Игрушки. Статьи по истории, этнографии и психологии игрушек. – Москва-Петроград: Государственное издательство, 1923. – 155 с.
31. Плавінскі М.А. Мілітарныя цацкі XII–XIII стст. з тэрыторыі Беларусі (да пастаноўкі праблемы) // Гістарычны альманах /Рэд. А.Краўцэвіч, А.Смалянчук, С.Токць – Мн.: Беларусь, 2001. – Т.5. – С.149-156.
32. Прокопьев Д.М. Кукла в народном творчестве // Игрушка. – М., 1938. – №3. – С.17.
33. Ребенко и игрушка: Сборник статей /Под ред. Н.А.Рыбникова. – Москва-Петроград: Гос. издательство, 1923. – 90 с.
34. Ржавуцкі М.С. Беларуская гліняная цацка. – Мн.: Польша, 1991. – 142 с.
35. Рыбаков Б.А. Прикладное искусство и скульптура // История культуры древней Руси. – М.-Л.: Наука, 1951. – Т.2. – С.396-416.
36. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. – М.: Наука, 1994. – 607 с.
37. Сахута Я.М. Беларуская народнае дэкаратыўна-прыкладнае мастацтва. – Мн.: Беларусь, 1996. – 110 с.
38. Сахута Я.М. Народнае мастацтва Беларусі. – Мн.: Польша, 1997 – 287 с.
39. Сержпутоўскі А.К. Казкі і апавяданні беларусаў Слуцкага павета /Маст. В.Р.Мішчанка. – Мн.: Універсітэцкае, 2000. – 270 с.
40. Стасов В.В. Коньки на крестьянских крышах // Стасов В.В. Сочинения. – СПб., 1894. – Ч.2. – С.97-99.
41. Тарановская Н.В. Русская деревянная игрушка. – Ленинград: Искусство, 1970. – 176 с.
42. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў: У 6 т. /Т.Б.Варфаламеева, В.І.Басько, М.А. Козенка і інш. – Мн.: Бел. навука, 2001. – Т.1. Магілёўскае Падняпроўе. – 797 с.
43. Трыфаненкава М.А. Матэрыялы змяшчальныя ва ўсходнеславянскай фальклорнай традыцыі: Генезіс. Семантыка. – Мн.: БДУ, 2003. – 139 с.
44. Фехнер М.В. Гліняныя іграшкі маскоўскіх гончароў (Па матэрыялах раскопак ГИМ 1948 г.) // Матэрыялы і даследаванні па археалогіі СССР /Под ред. А.В.Архивовского. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1949. – Т.2. Матэрыялы і даследаванні па археалогіі Масквы. – №12. – С.52-56.
45. Флёрына Е.А. Педагагіка народнай іграшкі // Ігра і іграшка. – М.: Государственное издательство, 1973. – С.70-74.

46. Хайтун Д.Е. Тотемизм, его сущность и происхождение. – Сталинабад: Б.изд., 1958. – 152 с.
47. Харузин Н.Н. Медвежья присяга и тотемические основы культа медведя у остяков и вогулов // Этнографическое обозрение. – 1898. – №3. – С.43-45.
48. Харузина В.Н. Об участии детей в религиозно-обрядовой жизни // Этнографическое обозрение. – 1911. – №1-2. – С.1-78.
49. Церетелли Н.М. Русская крестьянская игрушка. – М.: Academia, 1933. – 261 с.
50. Элиаде М. Аспекты мифа. – М.: Академический проект, 2000. – 222 с.
51. Этнаграфія Беларусі. Энцыклапедыя /Рэдкал.: І.П.Шамякін (гал. рэд.) і інш. – Мн.: БелСЭ, 1989. – 575 с.
52. Vujak J. Ludowe obrzędy doroczne w okolicach Rabki. – Rabka, 1972. – 104 s.
53. Kantor R. Uniwersalizm i partykularyzm zabawy. Spojrzenie etnologa // Zabawy i zabawki. Kwartalnik. – 1999. – Rok 3. – №1-4. – S.11-23.
54. Lewinska T. Magia karuzeli // Zabawy i zabawki. – 1997. – Rok 1. – Nr.4. – S.25-31.
55. Magia Lalki. Geneza i zmienność funkcji lalki / Red. Ryszard Zięzio. – Płock – Toruń – Kielce: Muzeum Zabawkarstwa w Kielcach, 1994. – 19 s.



THE IMAGES OF CLAY TOYS OF THE BELARUSIANS

Svyatlana Kastsyukevich (Navapolatsk, Belarus)

The article deals with the analysis of the main shapes of the Belarusian clay toys. The author elucidates their semantics on the basis of the popular beliefs and mythical traditions of the Belarusians. She draws analogies with the similar beliefs of the Ukrainians, the Russians and the Poles

[Received September 29, 2004]

Key words: Belarus, clay toy, anthropomorphic sculpture, zoomorphic sculpture, horse, rider, elk, deer, cock, duck, bird, bear, ram



СУЧАСНИЙ СТАН ГОНЧАРСТВА В СЕЛІ ОЛЕШНЯ РІПКИНСЬКОГО РАЙОНУ ЧЕРНІГІВСЬКОЇ ОБЛАСТІ

© Олена Мірошніченко, історик

(Чернігівський історичний музей імені Василя Тарновського)

Село Олешня та фактично злитий з ним хутір Глібів (Суховерщина), за однойменною назвою річки Сухий-Вір, є одним із гончарних осередків Чернігівщини. Занадто суворі для хліборобства природні умови, однак, були сприятливими для розвитку там гончарства (значні поклади глини на поверхні ґрунту, густі ліси, що давали достатньо палива). Від середини XIX століття гончарювало майже все чоловіче населення, інколи до ремесла залучалися й жінки.

У наш час у Олешні та Суховерщині гончарюють близько 40 осіб. Вдалося познайомитися з роботою таких гончарів, як заслужений майстер народної творчості України Іван Іванович Бібік, Михайло Демидович Нечипоренко, Анатолій Степанович Кобзар, Михайло Ілліч Кобзар, Володимир Миколайович Денисенко, Микола Миколайович Бібік, Іван Васильович Неруш, Василь Іванович Савенко, Григорій Сергійович Бібік. Для вищезгаданих майстрів гончарство є основною роботою.

Процес кустарного виробництва дійшов до сьогодення майже незмінним. Глину добувають на глинищі, зі слів майстрів, «біля Первомайського заводу» (колишнього цегельного). Є кілька сортів глини, але місцеві гончарі для потреб виробництва використовують сірий сорт. Добуту глину стружуть стругом (роблять його зі старої коси), закопують на добу-дві у яму (місцева назва – «груба», на відміну від пічки, яка в Олешні зветься «грубка»). Виймають, мнуть, качають, вибирають камінці, корінці, сухі шматочки. Оброблену таким чином глину довбешкою збивають у велику грудку («кобилу»). Від «кобили» відокремлюють шматки потрібного розміру – «галки». Сформований на гончарному крузі посуд сушать під стелею на спеціальних полицях – *п'ятрах*, 2-3 дні. Випалюють партіями по 600-800 виробів. Температура

– 700-800⁰ С; якщо полив'яний посуд – то й до 1000⁰ С. Горно традиційне, наземне.

Олешнянські гончарі виготовляють різноманітні вироби: традиційні (гличики, миски, горщики, макітри) і більш сучасних форм (вази, кухлі, горщики для квітів тощо). Посуд зазвичай теракотовий. Поливою вироби вкривають рідше, як правило, зсередини, а зовні – лише трошки, біля вінець. Рідше увесь виріб. Мальований посуд зустрічається ще рідше (лише гончар Михайло Ілліч Кобзар декорує вазони). До складу поливи в Олешні входить і марганець, унаслідок чого полива набуває «насиченого вишневого кольору» (зі слів гончаря Григорія Бібіка), а якщо перепалити, – зеленого. Вишнева полива – гордість місцевих майстрів. У полив'яному посуді зацікавлені місцеві споживачі і взагалі жителі Чернігівщини, а також покупці з інших областей України. «Димленим» посудом цікавляться переважно іноземні візитери.

Олешнянські гончарі більше звертають увагу на практичне застосування своїх виробів і на отримання прибутку від їх продажу, аніж на художню якість своєї продукції. Іграшки ліплять лише два майстри: Іван Іванович Бібік – «монетку» та свистунці, і Михайло Демидович Нечипоренко – «монетку». Димлену кераміку робить тільки Іван Іванович Бібік. Михайло Ілліч Кобзар пояснив це не тільки непопулярністю «здимленого гончарства», але й браком електропечей для випалювання «чорних» виробів. 1993 року Олесь Пошивайло писав: «Ось тільки деякі свідчення кінця минулого сторіччя: Олешня: «Чорних горщиків не робимо, бо на базарі скажуть: «Погані, ще не варили, а вони вже чорні!»¹».

Димлена кераміка, яку виготовляє Іван Іванович Бібік, за кольором наближається більше до старовинних

зразків – чорних, аніж до більш пізніх – сивих.

Гончарний інструментарій оleşнянських майстрів залишився теж без особливих змін: струг, довбешка, круг, дерев'яні ножики, дрiт для зрізання виробу з круга.

Свою продукцію майстри реалізують частіше оптом, через скупників, але й самотужки, вроздріб. Вироби продаються на місці та в Чернігівську, Київську, Харківську, Черкаську, Житомирську області. Михайло Ілліч Кобзар назвав конкретні пункти: Чернігів, Прилуки, Ніжин, Ічня, згадуючи, що в Ічні традиційний гончарний промисел зовсім припинився.

Від Івана Івановича Бібіка записано інформацію про старовинну форму продажу кераміки – розвезення кінним возом (гончар подорожує сам або з напарником). Бувало, що таким чином гончар завозив посуд аж у Брянськ. Зараз оптову продукцію скупник розвозить вантажівкою.

Ціни гончарних виробів такі: горщик – 2 грн. (оптом – 1 грн.); свистунець або дитячий посуд (1 шт.) – 50 коп.

Великий горщик – 25 грн.

Форма передачі досвіду в гончарів Оleşні найчастіше – внутрішньосімейна (у розповідях гончарів як учителі фігурували дід, батько, рідні й двоюрідні брати, а як можливі наступники – діти, онуки). Дочка Михайла Демидовича Нечипоренка – Ольга Михайлівна Остапенко – керувала гончарним гуртком, виготовляла глиняні іграшки, коли працювала вчителем у місцевій школі. Зараз вона пішла з роботи вчителя й водночас закритися гурток. Сам Михайло Демидович Нечипоренко інколи навчає гончарству дітей, серед яких є й діти з гончарських сімей (Сашко та Ганнуся Денисенки – діти Володимира Миколайовича Денисенка – та інші).

Оleşнянський керамічний цех свою роботу припинив. Ще в 1979 році співробітники Чернігівського історичного музею обстежили й зафіксували його роботу: на крузі з електроприводом майстри виготовляли «горщики, глечики, горщики для квітів. Упродовж 1980-1983 років цех випускав глиняні медальйони із зображенням пам'ятників архітектури м.Чернігова та експериментальні вази з вичурними ліпними деталями. Ці вироби

вже на початку 1984 року було знято з виробництва за браком попиту на них»².

У 1984 році до Оleşні переїхав з Василькова її уродженець Григорій Павлович Денисенко. Його метою було переобладнання цеху, запровадження нових технологій, підвищення художнього рівня виробів. Цех мав вступити в дію на переобладнаній основі до 1985 року. Але директор цеху – Павло Олександрович Нечипоренко – довів підприємство до банкрутства, переорієнтувавши його на випуск цементної плити, на яку попиту не було. Зараз у Павла Нечипоренка є майстерня в Грибовій Рудні, де за його замовленнями на звичайному крузі працює гончар Іван Кузьмич Денисенко, виготовляючи горщики, вази, глеки.

Отож, можна зробити висновок, що гончарне ремесло в Оleşні знаходиться в задовільному стані. У майбутньому може відбутися поповнення лав гончарів за рахунок їх дітей, онуків та учнів, тим більше, що цьому сприяють традиції села. Але помітні й згубні тенденції: «Старі гончарі вмирають, а молоді не хочуть за гончарство братися» (зі слів місцевих жителів). Гончарство з народного мистецтва все більше перетворюється виключно на ремесло, мета якого – прибуток. Майстри не мають бажання експериментувати та самовдосконалюватися. Іван Іванович Бібік таке бажання має, але його вироби вирізняються занадто ускладненими, витіюватими деталями. Необхідно надавати підтримку оleşнянським гончарям, особливо молодим майстрам, спонукаючи їх до підтримання й розвитку традицій, водночас утримуючись від сліпого копіювання і від надмірного «осучаснення». Майстри мають поєднувати у своїй творчості традиційність і новаторство. Суттєвим недоліком є і майже повне зникнення ще в ХІХ столітті мистецтва димленої кераміки, традиційної для Оleşні («Якщо вам потрібне щось таке, шукайте десь у Грабові», – зі слів оleşнянців). Тому доречно спонукати майстрів і до відродження димленої кераміки, наприклад, через проведення творчих семінарів. Традиції Оleşні мають бути збережені, а ті, що зникають – відроджені. І обов'язково продовжені й творчо осмислені новими поколіннями майстрів.

¹ Пошивайло Олесь. *Етнографія українського гончарства: Лівобережна Україна*. – К.: Молодь, 1993. – С.326.

² Куценко Т.П. *Наукова довідка про гончарний промисел у селі Оleşня Ріпкинського району (машинопис)*. 1984 // *Архів Чернігівського історичного музею імені Василя Тарновського*.

[Одержано 10 грудня 2004]

ДЕЩО ПРО КАНІВСЬКИХ ГОНЧАРІВ

© Ірина Батеровська

(Канівський музей народного декоративного мистецтва)



З давна Канів відомий як осередок гончарства. Збереглися й донині вироби XIX століття, які свідчать про високий рівень розвитку гончарного виробництва в нашому краї. Гончарством займалися переважно на вулицях Бессарабія і Монастирок. Майже в кожній хаті там крутився гончарний круг. Змінювалися покоління, вдосконалювалася майстерність. І лише гончар може знати, якою важкою працею здобувалося це вміння. Постійно зігнута над гончарним кругом спина, холодна, мокра глина, що прилипає до одягу; а скільки зусиль треба докласти, щоб та глина потрапила на гончарний круг!

Копали її далеко в лісі, в урочищах «Топило» і «Кельні». У мішках переносили додому, старанно перемішували, вибираючи всі камінчики аж до найдрібніших, збивали дерев'яними довбнями. Так працювали з діда-прадіда. Ремесло своє любили. Було так заведено, що гончарські династії спеціалізувалися на виготовленні або «рудого», або полив'яного посуду.

Родини Мазуркевичів, Баліцьких, Белінських присвятили себе нелегкій справі творення самобутньої канівської кераміки. Непросто пригадати імена всіх гончарів, більшість яких забулися з плином часу.

Працівники нашого музею зустрічалися з Мазуркевич Поліною Савівною (1895 р.н.), дружиною гончаря Івана Мазуркевича. З її розповіді дізналися про розквіт гончарства в Каневі на початку XX століття. Вправні руки майстрів ставили на п'ятра легенькі тонкостінні макітри і глечики, як полив'яні, так і руді, декоровані мальовкою по дещо підсушеній поверхні; різних розмірів миски, дуже подібні до мисок друшляки; покрішки, прикрашені «опискою» тивки. Переважна більшість майстрів декорували свої вироби самі, деякі користувалися послугами малювальниць. Часто малювали посуд дружини й доньки гончарів. Ось далеко не повний список канівських гончарів, названих Поліною Савівною:

© Баліцький Сава Петрович, помер наприкінці 1920-х років; робив горщики, глечики, полив'яні макітри.

© Ситник Роман і його сини – Олександр та Іван; виготовляли посуд на замовлення і возили до Черкас.

© Баліцькі Григорій і Гордій славилися фляндрованими мисками й мальованими глечиками. Займався гончарством і син Григорія Баліцького – Іван, який загинув на фронті під час Другої світової війни. В повоєнні роки робила миски його дружина Марія Афонівна. У колекції музею зберігаються друшляки Баліцької Ганни Давидівни, дружини Степана, брата Івана, оздоблені мальовкою.

© Брати Белінські – Хома і Макар – виготовляли мальований посуд. Їх сини – Мусій Хомич, Олександр і Степан Макаровичі – продовжували справу своїх батьків. На особливу увагу заслуговують вироби Олександра Макаровича, виготовлені впродовж 1930–початку 1950-х років. Робив він різної форми миски — прості «долавки». Прикрашав їх мальовкою, у тому числі фляндрівкою. Мальовку виконував коров'ячим рогом, наповненим рідкою фарбою. Коли фарба підсихала, миски покривали рідкою поливою, після чого випалювали.

Фляндрівку виконували по сирій поверхні. Олександр Макарович накладав «розетку», — три пари «гребінців» (білі більші і зелені менші) на широке пасмо концентричних білих ліній, розтягуючи їх. Мальовку завершував чорно-зеленою хвилястою лінією. З'являвся красивий, оригінальний візерунок. Подібним орнаментальним мотивом користувалися Ганна Давидівна Баліцька та Григорій Климович Сергієнко.

© Белінський Микола Юхимович виготовляв неполив'яний посуд — горщики, глечики, макітри. Його сестра – Ганна Юхимівна – виготовляла палив'яні миски.

© Гордієнко Михайло Кирилович.

© Мазуркевич Яким Гордійович.

Заслуженою славою користувався посуд цих майстрів. У фондах Канівського музею народного декоративного мистецтва зберігаються повоєнні вироби Андрія Федотовича Баліцького: досконалої форми, тонкостінні,

з оригінальною мальовкою. В останні роки свого життя він виробив власний стиль мальовки — рослинний орнамент з гілочок і п'ятипелюсткових квітів, який виконував по червоній обливці. Часто на глечиках зазначав рік виконання.

Нині гончарство в Каневі занепало. Помер Іван Гордійович Бадя, який до останніх років свого життя виготовляв неполив'яний посуд — макітри, квітники, горщики, глечики і кухлики; охоче спілкувався з молоддю та дітьми, ділився знаннями і досвідом гончарної справи.

Серед гончарів, яким канівська кераміка завдячувала своїм розквітом, не останнє місце належить Миколі Олександровичу Решетняку. 82 роки прожив він на старій гончарській вулиці Бессарабія. Виготовляв «рудий» і полив'яний посуд, робив глиняну скульптуру й іграшку. Канівському музею подарував скульптуру баранчика, покритого зеленою свинцевою поливою, і куманець, прикрашений ритованим рослинним орнаментом з датою виготовлення (1963).

Садиба старого канівського гончаря Слинька Олексія Савовича знаходиться на другій (власне, вже колишній)

гончарській вулиці Монастирок. Ще донедавна він був обов'язковим учасником усіх мистецьких свят та виставок народного мистецтва. Гончар спеціалізувався на виготовленні неполив'яного посуду, оздобленого «опискою» (різні за розміром горщики з широким горлом, прикрашені під вінцями орнаментом, що складається з концентричних ліній, плям, дужок, зигзагів; писані в найширшій частині тулуба макітри; глечики, циліндричне горло яких плавно переходить в опуклу частину; вузькогорлі тикви з вушком біля вінець; невеликі кухлики й покршки для горщиків).

Поверхові відомості про місцевих гончарів свідчать про недостатню увагу до вивчення традиційної народної культури в другій половині XIX–XX столітті, а тому постає необхідність проведення комплексних польових керамологічних експедицій з метою фундаментального вивчення канівського гончарства.

[Одержано 1 вересня 2003]



«Український керамологічний журнал» читає:
науковий співробітник Інституту народознавства НАН України,
кандидат мистецтвознавства,
керамолог **Ольесь Нога**.
Львів. Червень 2004.

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

ДО ІСТОРІЇ КИЄВО-МЕЖИГІРСЬКОГО ФАЯНСУ

© Галина Галян, етнограф
(Полтавський краєзнавчий музей)



Фаянс скрізь і в усьому (форма, декор, технічні прийоми) слідував за порцеляною аж доки наприкінці XVIII століття остаточно не був витіснений в конкурентній боротьбі з фарфором і винайденою в Англії Веджвудом так званою «яшмовою» кам'яною масою [4, с.6]. Порівняно з порцеляною, фаянс не настільки білий і прозорий, проте він має і свої переваги, які виявляються в оздобленні рельєфами, кольоровими поливами, ручному малюванні виробів та декоруванні перевідним друком [1]. У Східній Європі експерименти з фаянсовими масами тривали в провідних осередках упродовж майже всього XIX століття (Києво-Межигірська фабрика, заводи Ауербаха, Пісочина, Гарднера). У 1890-их роках чимало фаянсу виготовляли на заводі Матвія Кузнєцова [1].

Одним із найбільш відомих є києво-межигірський фаянс першої фаянсової фабрики в Україні. Ідея її заснування виникла наприкінці XVIII століття у зв'язку з виявленням поблизу Києва високоякісних вогнетривких глин [5, с.92]. На території колишнього Межигірського монастиря, поблизу Києва [6, с.177], було збудовано фабрику за проектом Йогана Кранаха, який і став її першим майстром [2, с.306]. До неї було приписано понад 200 селян [6, с.177] із суміжних сіл Нові Петрівці, Валки. Так було започатковано в Україні виробництво фаянсу, подібного до англійського [5, с.92].

«Спочатку в Межигір'ї виробляли переважно окремі фаянсові вироби. Були спроби запровадити у виробництво й кольорові маси типу майоліки» [2, с.306]. З 1820-х років асортимент посуду Києво-Межигірської фабрики розширився: там почали виготовляти столові сервізи, оздоблені підполивними малюнками [2, с.306].

Багато малюнків для оздоблення межигірського фаянсу створив художник Д.Степанов. Живописцями на



Ваза. Фаянсова маса, відливання у формі, полива, висота 27 см; марка «Київ 1850». Київ, Києво-Межигірська фаянсова фабрика. 1850. Полтавський краєзнавчий музей, інв.№КС-670. Фото Миколи Радченка. Публікується вперше

фабриці працювали П.Філіпов та С.Маркелов – вихованці імператорського заводу в Петербурзі [2, с.306-307].

Тематика цих малюнків була досить різноманітною: види Києва й Межигір'я, сцени з подій Вітчизняної війни в Росії 1812 року, композиції з військових атрибутів, жанрові сценки, зображення мандрівних музикантів, амурів і прості рослинні орнаменти. Виготовляли також посуд, оздоблений рельєфними прикрасами, серед яких зустрічаються елементи класичної орнаментики – пальметки, листя аканта, меандр, рослинні і квіткові візерунки (листя винограду, дуба, ромашки тощо). Такі вироби частіше вкривали зеленими, коричневими і бузково-блакитними поливами [2, с.307].

На початку 1830-х років закрилася Корецька фарфорова фабрика, кращі майстри якої перейшли працювати на Городницьку, а інші – на Києво-Межигірську фаянсову фабрику [2, с.307].

Підсумком технологічних експериментів на Києво-Межигірській фаянсовій фабриці стало отримання на початку 1850-х років твердої порцеляни. Це підтверджується існуванням хронограм «1852», «1853» на кількох збережених фарфорових виробих з Межигір'я [6, с.178]. За відомостями 1925 року, кількість порцелянових виробів фабрики, які збереглися на той час, становила півтора десятка [6, с.178].

З-поміж порцелянових виробів малої пластики Києво-Межигірської фабрики виокремлюються такі жанрові різновиди: портретні бюсти, статуарні форми алегоричного і сентиментального характеру. В середині XIX століття спостерігалася зацікавленість малою порцеляноюв пластикою. При цьому нерідко виготовляли мініатюрні копії станкових робіт відомих скульпторів. Зокрема, як сувеніри, було виготовлено на фабриці бюсти поета В.Жуковського та імператриці Катерини II в бісквіті за скульптурою Федора Шубіна [6, с.178] (відомо кілька екземплярів).

На початку 1860-х років було створено серію тарілок з портретами видатних людей. Так, майстерності модельєра і скульптора Семена Шевченка приписують серію ліплених портретів Тараса Шевченка, Миколи Костомарова, Пантелеймона Куліша і Джузеппе Гарибальді.

За сімдесят років виробництва українського фарфору сталися значні зміни [2, с.307]. Частково це прослідко-

вується на колекційних зразках виробів Києво-Межигірської фабрики 1832-1853 років зі збірки Полтавського краєзнавчого музею (15 творів) [3, с.167-170] – супниці, посудині для різних страв, мисці, тарілочці, вазах, вазонах, вазочках для квітів – здебільшого з переважаючими мальовками і рельєфами рослинно-тваринного та геральдичного змісту. Майже всі роботи маркіровано. Виняток становлять розкомплектовані та реставровані речі.

Зразком продукції вітчизняного фаянсового виробництва є миска темно-коричневого кольору з виразною рослинною орнаментациєю на крисах у вигляді дубового листа з жолудями та вертикальними рельєфними смугами, що з'єднують орнаментальну частину з пружком. На денцеві є підполивний маркувальний відтиск «Київ. 1849. 9 июня» (Полтавський краєзнавчий музей, інв.№КС-644). Миска експонується на виставці «Три сходинки довершеності» в Полтавському краєзнавчому музеї.

Більшу частину колекції складають вироби так званого добірного фаянсу 1840-х років, коли на основі використання різних глин (місцевої глини і глухівського каоліну) проводилися експерименти зі зміни складу формувальної маси [6, с.178].

 [Кольорові малюнки до повідомлення дивіться на стор. 316-317]

1. Дулькина Т.И. Русская керамика и фарфор. Государственный исторический музей. Набор открыток. – М.: Изобразительное искусство, 1982. – 16 единиц.
2. Історія українського мистецтва: У шести томах. – К.: Головна редакція УРЕ АН УРСР. – 1969. – Т.4. – Кн.1. – 364 с.
3. Кераміка: Каталог. – Б/м: б/в., 1967. – Вип.1. – 170 с. // Науковий архів Полтавського краєзнавчого музею. – Ф.11. – Од.зб.3273.
4. Кубе А.Н. История фаянса. – Берлин: Р.С.Ф.С.Р. Государственное издательство, 1923. – 126 с.
5. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. – Львів: Львівський університет, 1969. – 192 с.
6. Петрякова Ф.С. Украинский художественный фарфор (Конец XVIII–начало XX ст.). – К.: Наукова думка, 1985 – 220 с.

[Одержано 30 травня 2003]

ТЕХНІКА ВИГОТОВЛЕННЯ ПІВНИКІВ-СВИСТУНЦІВ У ОПІШНОМУ*

© **Олена Щербань**, керамолог

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

Одними з найбільш поширених в Україні народних дитячих іграшок з давнини є глиняні свистунці (свищики). Ліпили їх у вигляді тварин, птахів, людей. Відомий дослідник народних дитячих ігор Єгор Покровський наприкінці XIX століття зазначав, що «свистунець інколи є єдиною іграшкою нашої селянської дитини, але вона є і чи не обов'язковою для кожної з них»¹. На Полтавщині, зокрема в Опішному – прадавньому гончарному осередку, дітям на забаву частіше ліпили півників-свистунців.

Півник у слов'янському фольклорі є символом сонця, борця з нечистою силою – після співу «третіх півнів» її сила зникає². На думку деяких учених, свист також виконує функцію оберега³. До того ж, свистаючи, дитина розробляла свої легені, що було корисно для її здоров'я.

Зараз в Опішному ще багато людей виготовляють півники-свистунці (це узагальнююча назва всіх глиняних іграшок-свистунців у вигляді птахів – півників, курочок, качечок і т.д.). Серед них – відомі гончарі Василь і Петро Омеляненки, Микола Пошивайло, Михайло Китриш; народні майстрині Ганна Діденко, Анастасія Радченко, Віра Важнича.

Досі в наукових виданнях не було публікацій про техніку виготовлення саме опішненських півників-свистунців, хоча описано деякі їх форми, символіку⁴. Процес створення іграшок-свистунців у інших гончарних осередках мав деякі локальні відмінності⁵. Зокрема, у с.Громи, що на Черкащині, найбільш поширеним видом глиняної іграшки був коник-свистунець, випалений у звичайній печі, в якій печуть хліб, і облитий смолою⁶. Свистунці у вигляді півників у цьому осередку теж виготовляли, але значно рідше.

Мал.1.

Керамолог Олена Щербань розпитує про техніку виготовлення півників-свистунців заслуженого майстра народної творчості України, лауреата Державної премії України імені Тараса Шевченка, гончаря Василя Омеляненка. Опішне. 2003. Фото Анатолія Щербаня. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Публікується вперше



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



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18

Мал.2. Послідовність виготовлення півника-свистунця у виконанні заслуженого майстра народної творчості України, лауреата Державної премії України імені Тараса Шевченка, гончаря Василя Омеляненка. Опішне. 2003. Фото Анатолія Щербаня. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Публікуються вперше

Польові матеріали, зібрані мною впродовж 2002-2003 років під час керамологічних експедицій, дозволяють детально відтворити процес виготовлення опішненських півників-свистунців. Цей опис може бути корисним не лише вченим-народознавцям, а й учителям, які навчають дітей гончарству. Адже народні традиції виготовлення свистунців поступово забуваються, залишаючись непереданими нащадкам.

Глина для виготовлення іграшки повинна бути добре вимішаною, пластичною. Опішненські гончарі виліплювали свистунці з тієї ж глини, з якої формували за кругом посудні форми.

Півник-свистунець складається з тулуба і конусоподібної ніжки-підставки. Опішненці називають цю ніжку-підставку «копитець»⁷. Розмір фігурки залежить від задуму й величини грудочки глини для майбутнього свистунця. Відомий гончар, заслужений майстер народної творчості України, лауреат Премії імені Данила Щербаківського, лауреат Державної премії України імені Тараса Шевченка Василь Онурійович Омеляненко, як і інші неменш відомі опішненські майстри, може зробити не один десяток півників упродовж дня, і всі вони будуть одного розміру, бо виготовляються з однакових

грудочок глини. Майстер пояснював це так: «Є відчуття в руках, вже знаєш скільки треба глини. Ото, як зробив перший такої величини, такі всі вони і будуть»⁸. На ліплення одного свистунця майстер у середньому витрачає 3-4 хвилини.

Спочатку гончар бере грудочку готової для роботи глини і ретельно переминає її в руках. Потім між долонями скачує глиняну кульку (мал.1:1). З цього моменту можна розрізнити два способи виготовлення півників. Виготовляючи виріб першим способом, кульку глини гончар кладе на долоню лівої руки, а вказівним (або великим) пальцем правої «проколює» її. Притискуючи глину цим пальцем до поверхні долоні, формує «мисочку» (мал.1:2; 1:3). Взявши цю «мисочку» в ліву руку, вказівним і великим пальцями правої зводить її краї, щоб у середині утворилася порожнина, так званий «вареничок» з опуклими боками (мал.1:4). Тими ж пальцями піднімає обидва кінці «вареничка» вгору. На одному кінці буде голова, на другому – хвостик. Загладжує шов вказівним і середнім пальцями, слідкуючи при цьому, щоб не зіпсувати наданої майбутньому виробу форми. Пальці обох рук під час роботи постійно зволожує доторками до вогкої ганчірки; руки мають бути чистими.

Наступний етап – формування хвостика, кінець якого має бути заокругленим і дещо піднятим догори (мал.1:5). Це робиться для зручності в користуванні іграшкою, та задля кращого звучання. Після цього приліплює «копитець», який формує з окремої кульки глини, меншої за першу. Її розкачує, щоб утворилася «качалочка», один край якої надриває, а другий заокруглює. Нерівним кінцем «копитець» прикріплює до тулуба (ніби вкручуючи його), місце скріплення загладжує (мал.1:6; 1:7). Натискуючи вказівним пальцем правої руки на заокруглений кінець копитеця, а великим на його бічну поверхню, здавлюючими рухами формує на ньому заглиблення (мал.1:8; 1:9).

Особливість другого способу виготовлення півників-свистунців полягає в тому, що тулуб півника і «копитець» формують з однієї кульки. Для цього гончар скачує її між долонями, щоб надати біконічної форми. На одній стороні кульки, відтягуючи глину від центру вершини великим і вказівним пальцями правої руки, робить «копитець», на другій – «мисочку». При цьому для «копитеця» залишає менше глини. Усі наступні операції не відрізняються від попереднього способу. Цей варіант Василь Омеляненко називав неправильним, «бо не вгадаєш тоді зробити копитець, не завжди зробиш тулуб так, як треба»⁹. Але багато опішненців, серед яких Анастасія Радченко і Віра Важнича, виготовляють півники-свистунці на продаж саме таким способом, пояснюючи, що так швидше і йде менше глини¹⁰.

Сформувавши тулуб і «копитець» будь-яким способом, заглажуючими рухами пальців правої руки гончар формує воло. Шийку півника він ліпить таким чином: витягуючими рухами робить потовщення біля її основи, далі великим і вказівним пальцями правої руки в напрямку від тулуба до краю витягує голівку і заокруглює кінець виступу (мал.1:10). На голові півника цими ж пальцями формує (витягує) дзьобик і гребінець, форма якого найбільше варіює (в Опішному його називають «шишка», «гребеник»¹¹: він може бути високим і низьким, загостреним і плескатим, а також у вигляді двох ріжків чи іншої форми, залежно від фантазії майстра (мал.1:12).

Очі формує з двох кульок глини, приліплених з обох боків голови. Їх також можна наколотися «стекою» (гладенько відшліфована дерев'яна паличка різноманітних форм, яка застосовується для оздоблення зовнішньої поверхні глиняних виробів)¹².

З обох боків фігурки гончар нерідко приліплює крила, виготовлені з маленьких шматочків глини, але перед цим нігтем (частіше) чи стекою шкрябає бічки іграшки, щоб крила краще прикріпилися до тулуба (мал.1:13; 1:14).

Після цього готовий виріб на деякий час залишає

сохнути, накривши ганчіркою. Готовий, але ще не проколений виріб, опішненські майстри називають «верчик»¹³.

Наступний етап: проколювання отворів, щоб півник «заспівав». Майстер бере півника у ліву руку, у праву – стеку, змочену у воді, і обережно проколює отвір перпендикулярно до виробу знизу (мал.1:15). Цей процес Василь Омеляненко називає «починаєш підвертати»¹⁴. Отвір повинен з'єднуватися з порожниною тулуба і мати вигляд видовженого прямокутника. Ще одне проколювання робить безпосередньо у хвостик так, щоб стека просунулася в отвір, зроблений раніше (мал.1:16). Загладивши краї, виймає інструмент. Важливо навчитися правильно підбирати кут, під яким проколюється перший отвір (у більшості випадків це буде прямий кут). Чим менша камера всередині тулуба свистунця, тим дзвінкішим буде звук, і навпаки. Для урізноманітнення звуку проколює додатковий отвір збоку глиняного півника біля основи шії. Після цього «випробовує» готовий виріб (мал.1:17).

Інкони «свисточок» прироблявся збоку біля хвостика.

Одна з відомих дослідниць української кераміки – Леся Данченко, зазначала, що під час виготовлення свистунців головне – навчитися формувати порожнистий тулуб¹⁵, а Ірина Ратнер – художник-кераміст, керівник гуртка «Кераміка» Центру творчості дітей і молоді в м.Житомир, вважала, що з-поміж інших іграшок, виготовити найскладніше свистунець¹⁶. На мою думку, найскладніше навчитися проколювати свистунці, щоб вони свистіли.

Готові висушені вироби гончар випалює один раз у горні, частіше разом з посудом, при цьому їх складає в горщик, макітру, чи в будь-яку іншу посудину. Дехто з майстрів робив невелике горно для випалювання іграшок. За один раз у ньому могли випалювати по кілька тисяч іграшок. Іноді півників-свистунців поливали поливою (повністю або частково) – тоді доводилось випалювати їх ще раз, поставивши окремо один від одного між посудом, але, здебільшого, вони були неполив'яні.

Опішненські майстри іграшки оздоблюють півники-свистунці різнокольоровими фарбами, що нині являє собою суміш з рівних частин розвареного у воді крохмалю або пшеничного борошна й анілінових барвників¹⁷. Їх наносять паличкою на вже випалені вироби, оскільки вони вигоряють у горні під час випалювання. Інший рецепт приготування фарби: анілінові барвники змішують з яєчним білком або з цілим яйцем¹⁸. Або ще не зовсім сухий виріб іноді прикрашають ритуванням, наколюванням стекою на гребінці (мал.1:18), крильцях, волів (Василь Омеляненко називає цей процес «мерезити»¹⁹).

Традиційними кольорами ангобів, якими розмальовували півників-свистунців у Опішному, здавна є червоний і зелений. Найбільш поширені елементи декору – «лапки», «хвильки», «крапки», які наносять спринцівкою. Щоб прискорити процес декорування, крапки нерідко ставлять на тулубі пальцем. Оздоблюють переважно боки і воло. Іноді фарбують у червоний колір гребінець.

Продавали чи обмінювали готові іграшки, здебільшого, на базарах, ярмарках. Михайло Китриш, заслужений майстер народної творчості України, лауреат Премії імені Данила Щербаківського, лауреат Державної премії України імені Тараса Шевченка згадував: «Як ідеш на базар і нема іграшок, то мало вторгуєш. Батько завжди ліпив їх багатенько, може, дві-три тисячі штук. Гончар іде селом на базар, а діти біжать за ним і гукають: «Дай, дядьку, свистуна!». А він каже: «Біжіть додому та несіть яйця, то буде вам свистунець». То так і назбирається повний горщик яєць»²⁰.

Опішненські гончарі ХХ століття вчилися робити свистунці у своїх батьків-гончарів (Михайло Китриш, Олександр Селюченко, Микола Пошивайло, Ганна Діденко), або спостерігаючи за роботою гончарів (Василь і Петро Омеляненки); або ж на заводах «Художній керамік» і «Керамік» (Володимир Нікітченко, Анастасія Радченко,

Галина Нестеренко та інші).

З виготовлення маленьких фігурок різних форм, і свистунців зокрема, починалося навчання в Опішненському філіалі Решетилівського СПТУ-28 (1986-1998). Учителями гончарства були Анатолій Кошеленко, Галина Басенко. Учні мали нагоду знайомитися з творчістю Василя Омеляненка, Насті Білик-Пошивайло, Володимира Нікітченка.

Нині в Опішному діє Державна спеціалізована художня школа-інтернат I-III ступенів «Колегіум мистецтв у Опішному», де навчання гончарству також починається з виготовлення півників-свистунців. Перші уроки гончарства в молодших класах проводить заслужений майстер народної творчості України, лауреат Всеукраїнської літературно-мистецької премії імені Івана Нечуя-Левицького, гончар Микола Пошивайло. Діти швидко вчаться ліпити свистунці, спостерігаючи за роботою майстра. Залежно від здібностей та віку, в середньому на опанування техніки виготовлення витрачається 5-6 годин²¹.

Глиняні свистунці були й досі залишаються одним із способів заробітку опішненців. Процес їх творення є цікавим і для сучасної дитини. Виготовлена власними руками глиняна іграшка, як і багато століть тому, несе в собі позитивну добротину енергію, навчає розуміти прекрасне.

¹Покровский Е.А. Детские игры преимущественно русские: (В связи с историей, этнографией, педагогией и гигиеной). – М.: тип. А.А.Карцева, 1887. – С.76.

²Булашев Г. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. – К.: Довіра, 1992. – С.350.

³Найден О. Українська народна іграшка. – К.: АртЕк, 1999. – С.84.

⁴Там само. – С.84-111; Омеляненко Л. Опішнянська іграшка // Початкова освіта. – 2003. – №24 (216). – С.15.

⁵Сковронський В.М. Побутові вироби та іграшки з глини. – К.: Урожай, 1994. – С.8.

⁶Зі спогадів Катерини Нечипорук від 09.06.2003, с.Громи (Черкащина) // Польові матеріали автора (далі – ПМА); Кочережко Н. Свистунці з Громів // Народна творчість та етнографія. – 1968. – №3. – С.64-66.

⁷Зі спогадів Василя Омеляненка від 04.02.2003. Опішне // ПМА. Зі спогадів Ганни Діденко від 01.09.2003. Опішне // ПМА.

⁸Зі спогадів Василя Омеляненка від 04.02.2003. Опішне // ПМА.

⁹Там само.

¹⁰Зі спогадів Анастасії Радченко від 25.07.2003. Опішне // ПМА. Зі спогадів Віри Важничої від 11.04. 2003. Опішне // ПМА.

¹¹Зі спогадів Василя Омеляненка від 04.02.2003. Опішне // ПМА. Зі спогадів Ганни Діденко від 01.09.2003. Опішне // ПМА.

¹²Пошивайло Олень. Ілюстрований словник народної гончарської термінології Лівобережної України (Гетьманщина). – Опішне:Українське Народознавство, 1993. – С.59. – Мал.60.

¹³Зі спогадів Галини Діденко від 18.01.2004. Опішне // ПМА.

¹⁴Зі спогадів Василя Омеляненка від 18.12.2003. Опішне // ПМА.

¹⁵Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – К.: Мистецтво, 1974. – С.77.

¹⁶Ратнер І. Як нищі туляться до кераміки вже 25 років // Український керамологічний журнал. – 2002. – №2. – С.119-124.

¹⁷Зі спогадів Василя Омеляненка від 18.12.2003. Опішне // ПМА.

¹⁸Зі спогадів Григорія Денисенка від 25.07.2003. Опішне // ПМА.

¹⁹Зі спогадів Василя Омеляненка від 04.02.2003. Опішне // ПМА.

²⁰Зі спогадів Михайла Китриша від 27.11.2002. Опішне // ПМА.

²¹Зі спогадів Наталії Матвійчук, учителя гончарства Спеціалізованої художньої школи-інтернату I-III ступенів «Колегіум мистецтв у Опішному», від 04.02.2003. Опішне // ПМА.

II МІЖНАРОДНИЙ ФЕСТИВАЛЬ ГОНЧАРІВ У СКОПИНІ*

© Оксана Ликова, керамолог

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

У кожній країні є осередки, де художні промисли мають багату історію. У Російській Федерації одним із таких давніх осередків гончарства є місто Скопин Рязанської області. Російські археологи зафіксували існування там гончарного виробництва ще в XII столітті [2, с.76]. У другій половині XIX століття доти це мало кому відоме містечко несподівано стало знаним з-поміж значної кількості інших гончарних осередків Росії [3, с.5]. Нині ж Скопин постає по-справжньому визначним явищем сучасної народної художньої культури росіян [2, с.101].

Саме тому впродовж 6-10 вересня 2004 року в Скопині успішно пройшов уже II Міжнародний фестиваль гончарів (перший відбувся 23-27 вересня 2002 року) [1]. З різних куточків Росії, Білорусі, України, Грузії, Дагестану, Республіки Комі, Удмуртії, Туніської Республіки туди прибули близько 150 гончарів. На п'ять днів місто Скопин стало столицею гончарства. Гончарі мали можливість працювати за гончарними кругами різних типів: ручному, ножному, з електричним приводом.

Гончарі, які прибули на Фестиваль, упродовж двох днів напружено чаклували над своїми творами. Результатом їх натхненної праці стало визнання й призові місця в різноманітних конкурсах:

- «Кращим гончарем» журі визнано Олексія Кондратенка (Рязань, Росія);
- нагороду за кращу творчу гончарну роботу на тему «Птах скопа» поділили між собою Ольга Афіміна (Чебоксари, Чувашія) (мал.1) та Олександр Якушкін (Скопин, Росія);



Мал.1.
Робота призера Фестивалю Ольги Афіміної (Чебоксари).
Скопин, Російська Федерація. 2004

Мал.2.
Вироби для конкурсу на кращу технологію випалювання.
Скопин, Російська Федерація. 2004



* Повідомлення підготовлено в рамках відомого наукового проекту Національної академії наук України «Гончарство України XX–початку XXI століття: історія, сучасність, перспективи» (державний реєстраційний №0103U001988)



Мал.3.
Сергій Зарубін. «Раку»-кераміка.
Богородськ, Нижньгородська область,
Російська Федерація. 2004



Мал.4.
Експозиція скопінської кераміки у виставковій залі.
Скопин, Російська Федерація. 2004



Мал.6.
А.Сисоєв, Л.Льющонок. Димлена кераміка.
Скопин, Російська Федерація. 2004



Мал.5.
Тетяна Лощиніна. Кумган.
Скопин, Російська Федерація. 2004

Мал.7.
Олексій та Ірина Якушкіни. Скопінська кераміка.
Скопин, Російська Федерація. 2004





Мал.8.
Тетяна Голованова. Посудина «Птах».
Скопин, Російська Федерація. 2004

– у конкурсі на кращу технологію випалювання (мал.2) визначено кілька переможців: Сергія Зарубіна (мал.3), Олександра Чернишова, Олену Єрмакову, Сергія Аксьонова (Богородськ, Нижньогородська область) та Миколая Яценка (Теленджик, Краснодарський край).

Також відбувся жартівливий конкурс «Гончар, що замислився» під гаслом: «Сформуй виріб із зав'язаними очима». Його призерами стали: В.Войтко (Смоленськ), Н.Кванталіні (Московська область), Ю.Пересада (Псковська область), О.Якушкін (Рязанська область), В.Арташкевич (Московська область) та А.Метельський (Республіка Білорусь).

У рамках Фестивалю відбулися три виставки: учасників Фестивалю «Гончарство» (мал.4-9); персональна виставка гончаря М.Садовнікова (Саратов) (мал.10) та фотовиставка «Перший міжнародний фестиваль гончарів» В.Мягкова (Скопин). Як і на першому Фестивалі, діяли майстер-класи, організовані відомими гончарями для колег та дітей художніх шкіл.



1. Інформація взято із сайту <http://skopin.ru>.
2. Пошивайло Олесь. Скопин: ідеологічний міф советського мистецтвознавства й реальні досягнення давнього гончарного центру Росії (керамологічні студії після I Міжнародного фестивалю гончарів) // Український керамологічний журнал. – 2004. – №2-3. – С.73-104, 177-192.
3. Хохлова Е.Н. Керамика Скопина. – Рязань: Приз, 2000. – 128 с.

[Одержано 13 вересня 2005]

Мал.9.
С.Феньєвши. Димлена керамика.
Черновець, Вологодська область, Російська Федерація 2004

Мал.10.
Фрагмент персональної виставки гончаря М.Садовнікова (Саратов).
Скопин, Російська Федерація. 2004

ІНСТИТУТ КЕРАМОЛОГІЇ – ВІДДІЛЕННЯ ІНСТИТУТУ НАРОДОЗНАВСТВА НАН УКРАЇНИ В 2004 РОЦІ

© **Світлана Литвиненко**, керамолог

(Інститут керамології – відділення Інституту народознавства НАН України)

Уже чотири роки в Опішному успішно здійснює фундаментальні наукові керамологічні дослідження Інститут керамології – відділення Інституту народознавства НАН України. Колектив учених продовжував працювати над комплексною науковою темою «Гончарство України ХХ–початку ХХІ століття: історія, сучасність, перспективи». Роботу над темою спрямовано на широкомасштабне дослідження українського гончарства як суттєвого компонента народної культури, важливого чинника культурної самобутності, засобу етнічної іден-

тифікації, найбільш масового джерела пізнання етнічної історії українців. З цією метою тривали керамологічні експедиції до гончарних осередків України, опрацьовувалася спеціальна література, здійснювався пошук матеріалів у архівних, бібліотечних та музейних закладах України; створювалися відео- і фотосюжети про побут гончарів, технологію їх роботи, професійну обрядовість, публікувалися польові й аналітичні матеріали з історії та етнографії гончарства. Зокрема, молодшими науковими співробітниками Людмилою Меткою та Світланою Лит-

Співробітники Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України. Зліва направо: **Олесь Пошивайло** – директор, **Людмила Дяченко** – головний бухгалтер, **Оксана Коваленко** – молодший науковий співробітник, **Людмила Овчаренко** – учений секретар, молодші наукові співробітники: **Костянтин Рахно**, **Валентина Троцька**, **Віктор Міщанин**, **Анатолій Гейко**, **Оксана Ликова**, **Людмила Метка**, **Анатолій Щербань**, **Жанна Чечель**, **Світлана Литвиненко**, **Опішне**, **Полтавщина**, 2004. Фото **Олени Трикоз**. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Публікується вперше



виненко завершено планові наукові керамологічні та лінгвістичні експедиції до провідних осередків Слобожанщини (Харківська область, північно-західні райони Луганської, північні Донецької та південно-східні Сумської областей). У результаті дослідження здійснено детальний опис сучасного стану промислу, відтворено історію його розвитку в регіоні впродовж ХХ століття; обстежено 30 осередків гончарного виробництва; встановлено прізвища 234 гончарів; зафіксовано близько 2300 варіантів гончарної лексики; віднайдено понад 200 рідкісних гончарних виробів ХІХ–ХХ століть.

Також проведено керамологічні експедиції до гончарних осередків Сумської (Охтирка, Межиріч, Боромя, Глинськ, Куземин – молодші наукові співробітники Людмила Метка, Світлана Литвиненко; Ромни – молодші наукові співробітники – Анатолій Гейко і Анатолій Щербань), Черкаської (Канів, Чигирин – молодший науковий співробітник Анатолій Щербань), Полтавської (Котельва, Більськ – молодші наукові співробітники Людмила Метка, Світлана Литвиненко, Оксана Коваленко, Роман Луговий; Опішне, Малі Будища – молодший науковий співробітник Віктор Міщанин), м.Львів (молодший науковий співробітник Оксана Ликова), під час яких обстежено 12 осередків прадавнього промислу, зроблено унікальні аудіозаписи гончарної термінології (близько 600 термінів та їх варіантів), спогадів гончарів; зафотографовано побут гончарів, процес виготовлення глиняних виробів (близько 550 фотографій); зібрано 39 зразків глини, матеріали про гончарські роди, встановлено прізвища 50 гончарів; знайдено близько 150 рідкісних гончарних виробів ХІХ–ХХ століть (миски, макітри, глечики, двійнята, пасківники, горщики, тикви тощо), інструменти гончарів; зібрано близько 20 давніх фотографій. Усі матеріали передано до Центру досліджень українського гончарства і Національного архіву українського гончарства Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному.

В експедиціях для отримання масових матеріалів застосовували методи безпосереднього спостереження з використанням маршрутних і кущових, вибіркових і суцільних обстежень. При цьому важлива роль відводилася опитуванню, у тому числі анкетуванню, інтерв'ю, відеозйомці за спеціально розробленими керамологічною та лінгвістичною гончарними програмами. На основі зібраних матеріалів продовжено картографування явищ гончарської культури.

Архівні експедиції до Ромнів (2), Полтави (3), Луганська, Львова, Сум (3), Києва (6), Твері, Санкт-Петербурга (Російська Федерація) та Алмати (Казахстан) відкрили для майбутніх наукових досліджень цілий пласт архівних матеріалів, надзвичайно суттєвих для вивчення історії гончарних центрів України, визначення

загальнонаціональних та регіональних закономірностей їх розвитку, з'ясування історії виникнення й функціонування гончарних навчальних закладів України. Національному архіву українського гончарства передано ксерокопії рідкісних документів і публікацій (867 аркушів). Співробітниками Національного архіву українського гончарства здійснювався опис і систематизація писемних та аудіовізуальних матеріалів, тривало впорядкування негатеки та фототеки.

Опрацьовано фондові колекції кераміки Сумського, Охтирського, Роменського, Полтавського, Луганського краєзнавчих музеїв, Сумського обласного художнього музею імені Никанора Онацького, Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України, Державного історико-культурного заповідника «Поле Полтавської битви», Державного музею історії Санкт-Петербурга (Російська Федерація), «Палаців-музеїв і парків м.Петродворця» (Російська Федерація), Державного художнього і культурно-історичного музею «Ермітаж» (Російська Федерація).

Співробітники Інституту керамології провели археологічні розвідки та розкопки на поселеннях пізньої бронзи та черняхівської культури Сердюки-1 в Полтавському районі Полтавської області (віднайдено житло черняхівської культури та 10 господарсько-побутових ям); у с.Глинськ Роменського району Сумської області та його околицях (проведено розвідки на городищах роменської культури, культури Київської Русі, доби козацтва та на Сіверянському могильнику), на території Кобеляцького району Полтавської області; обстежено одне з найбільш відомих багатощарових поселень у с.Марки Полтавського району, уточнено його розміри; відкрито 2 поселення епохи бронзи (культури багатопружкової кераміки ХVІІ–ХV століття до н.е.).

✎ У палеоетнографічній лабораторії Інституту проведено лабораторні експерименти з:

- реконструкції первісних способів виготовлення глиняного посуду ;
- випалювання горщиків, виготовлених експериментальним шляхом;
- реконструкції обварювання посуду в житньому борошні та у відварі чистотілу, загартовування горщиків у воді;
- вивчення водостійкості експериментальних глиняних виробів;
- реконструкції кружал, важків, котушкоподібних та блокоподібних виробів;
- реконструкції вертикального ткацького верстата скіфського часу. Розпочато роботу з реконструкції житла роменської культури.

✎ Вчені-керамологи продовжували дослідження окремих керамологічних тем, зокрема:

Учасники комплексної керамологічної експедиції до колишніх гончарних осередків Сумщини.

Зліва направо: **Наталія Аксьонова** – співробітник Харківського національного університету імені Василя Каразіна, **Валентина Сушко** – завідувач відділу етнографії Харківського історичного музею, **Наталія Злидар** – інженер Аудіовізуальної студії українського гончарства Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, **Світлана Литвиненко** – молодший науковий співробітник Інституту керамології; **Олександр Бабенко** – водій Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, **Людмила Метка** – молодший науковий співробітник Інституту керамології. **Охтирка, Сумщина. 2004.**
Автор фото невідомий. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Публікується вперше



- Гончарство Лівобережної України X–XIII століть;
- Гончарство Слобожанщини XIX–XX століть;
- Професійна освіта в гончарстві України (друга половина XIX–початок XX століття);
- Динаміка української народної гончарної лексики;
- Гончарні навчальні заклади Опішного кінця XIX–XX століття та їх роль у збереженні й розвитку мистецьких традицій визначного центру народної художньої культури України (історичний досвід і перспективи);
- Етнокультурна ситуація в Лівобережно-Дніпровському Лісостепу середнього етапу доби бронзи (за матеріалами гончарства);

- Діяльність земського самоврядування Полтавщини в справі вивчення, розвитку й популяризації гончарного промислу (1865-1919);
- Гончарські інструменти в Україні (еволюція, регіональні особливості);
- Етнокультурні процеси в Дніпровському Лісостеповому Лівобережжі наприкінці доби бронзи – за доби раннього заліза (за матеріалами гончарства);
- Термінологіка гончарів – джерело вивчення еволюції гончарства України;
- Жінка в гончарстві України;

Керамологічна експедиція до колишнього гончарного осередку Сумщини.

Зліва направо: **Галай Віра Кузьмівна** – донька гончаря Галай Кузьми Демидовича, **Світлана Литвиненко** та **Анатолій Гейко**, молодші наукові співробітники Інституту керамології. **Глинськ, Сумщина. 2004.**
Фото Людмили Меткої. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Публікується вперше



- Глина і глиняні вироби в народній медицині, замовляннях і ворожінні, в магійній практиці українців;
 - Глиняні люльки XVII–XVIII століть (за матеріалами Полтавщини);
 - Гончарська столиця України: особливості розвитку гончарства від найдавніших часів до XXI століття;
 - Оздоблення глиняних виробів на території України (еволюція, функції, особливості);
 - Гончарство і харчування людини.
- ✂ Відкрито нову відому тему: «Гончарство України як джерело історичних реконструкцій (від найдавніших часів до XIX століття)», у межах якої ведуться дослідження:
- Експансіонізм та дифузійнізм українського народного гончарства другої половини XIX–першої половини XX століття (до проблеми впливів та взаємовпливів суміжних з Україною традиційних культур);
 - Колекції української кераміки: історія і проблеми формування;
 - Глиняний посуд ямної культурно-історичної спільності племен Дніпровського Лісостепового Лівобережжя;
 - Гончарство в культурі слов'ян: міфологія, семантика, семіотика, філософія.
- ✂ Завершено дослідження керамологічних тем:
- Прядіння і ткацтво у племен Лівобережного лісостепу України VIII–початку III століття до н.е. (за керамічними матеріалами);
 - Північна група малих осередків гончарства Опішненського гончарного району (друга половина XIX–XX століття);
 - Ліплений посуд скіфського часу племен Дніпровського Лісостепового Лівобережжя.
- Розпочато роботу над підготовкою методичних рекомендацій з визначення, складання уніфікованого паспорта та комп'ютерної каталогізації виробів з глини для музейних працівників України.
- Тривала співпраця в галузі керамології з Інститутом народознавства НАН України, Національним музеєм-заповідником українського гончарства в Опішному, Донбаською національною академією будівництва та архітектури, Миргородським керамічним техніку-

мом імені Миколи Гоголя. Укладено угоди про співпрацю з Харківським національним університетом імені Василя Каразіна, Полтавським державним педагогічним університетом імені Володимира Короленка.

Учені Відділення керамології взяли участь у 14 міжнародних і всеукраїнських наукових конференціях, читаннях, семінарах. Ними опубліковано 64 статті в наукових і науково-популярних виданнях України, 2 – у зарубіжних.

Періодичним друкованим органом Інституту керамології у 2004 році були: національний науковий журнал «Український керамологічний журнал» (побачили світ 1, 2-3 та 4 номери – по 15,48 др. арк.); національний науковий щорічник «Бібліографія українського гончарства» (вип.5; 9 др. арк.).

Опубліковано монографію Леоніда Смержа «Гончарівна (одержима керамікою)» (19 др. арк.) та його ж навчальний посібник «Філософія» (20,8 др. арк.).

Продовжувалася робота науковців над підготовкою до опублікування творчої спадщини Олександрів Селюченко в 5-ти книгах під назвою «Трагедія одинокої творчості» (88 др. арк.) та трилогії «Таїна правічного мовчання глини: феномен гончарства в красному письменстві України» (80 др. арк.); двотомника «Монументальна поезія гончарства». Розпочато підготовку монографії-альбома у 3-х книгах «Феномен Опішного в українській культурі».

Аудіовізуальною студією українського гончарства за участю науковців Інституту фіксувалися найголовніші події в Україні, пов'язані з керамікою та гончарством: персональні виставки художників-керамістів; виставки кераміки різних регіонів України. На основі сюжетів, відзнятих у Сумах, Чигирині, Каневі та в сільських гончарних осередках Полтавщини, Сумщини, Черкащини, монтувалися окремі керамологічні сюжети.

З метою підготовки висококваліфікованих наукових кадрів один співробітник 2004 року поступив до заочної аспірантури Інституту народознавства НАН України.

Про високий науковий рівень досліджень учених свідчить присвоєння Указом Президента України почесного звання «Заслужений діяч науки і техніки України» директору Інституту Олесю Пошивайлу.

[Одержано 18 січня 2005]

НАЦІОНАЛЬНИЙ МУЗЕЙ-ЗАПОВІДНИК УКРАЇНСЬКОГО ГОНЧАРСТВА В ОПІШНОМУ В 2004 РОЦІ

© Оксана Ликова, керамолог

(Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному)

Упродовж 2004 року науковці Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному (далі – НМЗУГ) спільно з ученими Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України провели чисельні польові керамологічні експедиції до відомих гончарних осередків Сумщини

(Глинськ, Куземирин), Черкащини (Чигирин, Канів), Полтавщини (Більськ, Котельва), Львова і Києва. Наприкінці червня проведено наукові дослідження науковців Інституту керамології (Світлана Литвиненко, Людмила Метка), Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному (Олександр Бабенко, Наталя Зли-

Генеральний директор Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному Людмила Дяченко під час експедиції до Львова спілкується з відомими львівськими колекціонерами кераміки: (зліва направо): Роксолана та Тарас Лозинські, Людмила Дяченко, Марія Пошивайло та Юрко Юркевич (господар помешкання). Львів. Червень 2004. Фото Олеся Пошивайла.

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





Засідання фондово-закупівельної комісії Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному. Зліва направо, перший ряд: Тетяна Заїка, Оксана Ликова, Людмила Метка, Валентина Кульбака, Олесь Пошивайло, Анатолій Щербань, Богдан Пошивайло, Валентина Троцька; другий ряд: Марія Яценко, Тетяна Лихопій. Опішне, Полтавщина. Осінь 2004. Фото Людмили Овчаренко. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства в Опішному. Публікується вперше

Майстер творчої гончарної майстерні Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному Ірина Мирко оздоблює вазу. Опішне, Полтавщина. Грудень 2004. Фото Анатолія Щербаня. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства в Опішному. Публікується вперше

дар), Харківського історичного музею (Валентина Сушко) та Харківського національного університету імені Василя Каразіна (Наталя Аксьонова) на Сумщину (Боромля, Глинськ, Межиріч, Охтирка). Ця експедиція стала завершальною ланкою в дослідженні гончарного промислу Слобожанщини. Досить плідними були пошукові експедиції до Києва, з яких привезено вироби, що репрезентують творчий доробок гончарів майже з усіх гончарних регіонів України: Вінниччини (Кіблич, Рахни-Лісові, Торканівка), Івано-Франківщини (Коломия, Косів, Пистинь), Київщини (Васильків), Кіровоградщини (Цвітне), Криму, Львівщини, Полтавщини (Комишня, Лохвиця, Миргород, Опішне, Постав-Мука), Сумщини (Глинськ, Конопот, Лебедин), Тернопільщини, Хмельниччини (Адамівка, Смотрич), Черкащини (Гнилець, Головківка, Маньківка, Полуднівка, Сунки, Томашівка, Холодний Яр, Худяки), Чернігівщини (Верба, Олешня) та інших. У результаті проведеної роботи значно збагатилися колекції НМЗУГ в Опішному гончарними виробами XIX–XX століть (1200 од.зб.) та гончарними інструментами (гончарні круги, ножики, струги, дротики). Також внесено багато уточнень та доповнень до літописів гончарного промислу обстежених осередків. Відтворено історію розвитку, основні форми, технологію виготовлення, оздоблення гончарних виробів, професійну термінологію, побут гончарів. Вста-





Фрагмент виставки гончарної спадщини родини Пошивайлів. Опішне, Полтавщина. Травень 2004.
 Фото Олесь Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному,
 Національний архів українського гончарства в Опішному. Публікується вперше

Бібліотекар Гончарської Книгозбірні України Оксана Андрушенко популяризує керамологічні та етнологічні видання видавництва «Українське Народознавство» на Національному Сорочинському ярмарку. Великі Сорочинці, Полтавщина. Серпень 2004. Фото Олесь Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Публікується вперше



новлено прізвища нині живих і померлих гончарів кінця XIX–XX століття. Здійснено аудіозаписи спогадів гончарів і членів їх родин та відеозйомку процесу виготовлення гончарних виробів, цікавих моментів спілкування з гончарями. Зафотографовано красиви гончарних осередків, етапи виготовлення глиняних виробів, гончарні інструменти та посуд відповідних осередків, майстерні та гончарів з близькими їм людьми.

Значно поповнився Національний архів українського гончарства. Усі матеріали, зібрані під час польових керамологічних експедицій упродовж року, передано до фондів, у тому числі близько 600 фотографій та їх негативів, зроблених 2004 року під час експедицій, і тих, що пов'язані з визначними подіями у гончарному житті музею-заповідника та України (з гончарних осередків, виставок, конференцій тощо). До архіву передано унікальні аудіозаписи (10 аудіоплівків), зроблених під час польових експедицій, та відеокасети про гончарні події, що відбулися в Україні.

Працівники музею-заповідника та Інституту керамології продовжували комплектування Національного архіву українського гончарства ксерокопіями статей та наукових праць з узагальнюючої теми «Стан і розвиток гончарства в Україні та за її межами» (більше 1300 аркушів ксерокопій, привезених із Національної бібліо-

теки України імені Володимира Вернадського, Київського державного університету культури і мистецтв, Сумської державної обласної універсальної наукової бібліотеки імені Крупської, Луганського державного обласного краєзнавчого музею, Державного архіву Одеської області, Державного архіву Полтавської області, Архіву Миргородського керамічного технікуму імені Миколи Гоголя та ін.). У тому числі, протягом року до Національного архіву українського гончарства було передано дисертацію Лідії Мельничук на здобуття наукового ступеня доктора історичних наук «Гончарство Поділля в системі етнокультури українців (друга половина XIX–XX століття)»; копію монографії «Кераміка, її техніка і зберігання» І.П.Краснікова та М.Ф.Фармаковського; реферат Олени Щербань «Гончарські навчальні заклади Опішного кінця XIX – першої половини XX століття та їх роль у збереженні і розвитку мистецьких традицій визначного центру народної художньої культури України».

Працівники архіву продовжували формувати нові фотоальбоми, впорядковували каталоги, приватні архіви вчених, художників-керамістів та народних майстрів.

Завдяки зусиллям працівників іншого важливого інформаційно-пошукового підрозділу музею-заповідника – Гончарської книгозбірні України – значно поповнився книжково-журнальний фонд (прийнято і каталогізовано 550 книг, 350 журналів та 100 брошур, що надійшли до книгозбірні протягом року). У 2004 році бібліотекарі влаштували цікаві та змістовні виставки нових надходжень з проблем гончарства та виставки, присвячені Міжнародному Дню музеїв, Дню незалежності України, Дню бібліотек), а також до 80-річчя від дня народження українського художника-кераміста Валерія Протор'єва, 55-річчя від дня народження художника-кераміста Володимира Онищенка, 190-річчя від дня народження українського поета, художника і мислителя Тараса Шевченка, 185-річчя від дня народження письменника, драматурга Миколи Гоголя. Продовжувалося укладання тематичної картотеки «Гончарство», яка допомагає орієнтуватися у всьому багатстві фонду книгозбірні. Працівники бібліотеки продовжували готувати матеріали до унікального в межах України наукового щорічника «Бібліографія українського гончарства». Цього року було видано «Бібліографія українського гончарства. 2003». Протягом року до книгозбірні надійшло чимало видань з обмінних фондів Національної бібліотеки України імені Володимира Вернадського, Державної історичної бібліотеки України, Національної парламентської бібліотеки України, Харківської державної наукової бібліотеки імені Володимира Короленка, бібліотеки Харківського національного університету імені Василя Каразіна, бібліотеки Центру охорони та досліджень пам'яток археології Управління культури Полтавської облдержадміністрації.

Як і в попередні роки, упевнено функціонувало музейне видавництво «Українське Народознавство», готуючи до видання книги, щорічники і журнали з проблем українського гончарства. У 2004 році видано чергові номери «Українського керамологічного журналу» (№1, 2-3, 4, 2004). Тривала підготовка книг.

23 грудня 2004 року Кабінет Міністрів України прийняв постанову №1732 «Про затвердження Державної програми охорони та збереження нематеріальної культурної спадщини на 2004-2008 роки», якою, у тому числі, передбачено і реалізацію впродовж 2005-2006 років видавничого проекту НМЗУГ в Опішному, а саме видання за кошти державного бюджету тритомника «Таїна правічного мовчання глини: феномен гончарства у фольклорі та красному письменстві України».

Активно працювали співробітники Сектора виставок. У Мистецькій галереї Центру розвитку духовної культури було влаштовано майже вдвічі більше виставок, ніж минулого року, у тому числі:

- виставка робіт молодих мистинь творчої гончарної майстерні музею-заповідника;
- виставка гончарної спадщини родини Пошивайлів, у експозиції якої органічно поєдналися гончарні твори з портретами славетних опішненських майстрів, картинами із зображеннями опішненського мальованого посуду, вишитими рушниками і домотканими ряднами;
- персональна виставка живопису художника з містечка Котельва Івана Крючка;
- персональна виставка творів народних майстрів дереворізьблення і мальовки з Кременчука – родини Зацеркляних.

Співробітники музею-заповідника провели близько 300 екскурсій для організованих груп туристів та поодиноких відвідувачів з різних регіонів України та з-за кордону. Як і в попередні роки проводилися безкоштовні екскурсії для дітей-сиріт, дітей, які постраждали внаслідок аварії на ЧАЕС та екскурсійних груп з місцевих шкіл. 2004 року НМЗУГ в Опішному відвідали понад 10000 осіб з різних куточків України та інших країн. З метою популяризації екскурсійних маршрутів розроблено й розповсюджено по туристичних агенствах Києва, Харкова, Полтави, Кременчука, Гадяча та інших міст каталог екскурсійних маршрутів НМЗУГ в Опішному, з яким можуть ознайомитися всі бажаючі. Саме завдяки інформації, поданій у згаданому каталозі, 2004 року до музею-заповідника завітало багато нових груп екскурсантів.

До музею, як і раніше, постійно приїжджали вчені, художники-керамісти, народні майстри, учні і студенти художніх шкіл, мистецьких вузів, співробітники музеїв. Зокрема, у липні на базі музею-заповідника та Інституту керамології проходили літню практику студенти-першо-

курсники Харківської державної академії культури (спеціальність «Культурологія»).

Співробітники Сектора популяризації гончарської спадщини, туризму та екскурсій готували науково-популярні статті, присвячені культурному життю Опішного, українському гончарству, окремим гончарним осередкам і художникам-керамістам нашої країни. Загалом на сторінках всеукраїнських і регіональних газет, журналів побачили світ близько 70 статей, присвячених різним аспектам українського гончарства. На хвилях місцевого, районного, обласного та республіканського радіо прозвучало 25 повідомлень про діяльність НМЗУГ в Опішному, у тому числі Центру розвитку духовної культури. Наприкінці 2004 року на хвилях обласного радіо прозвучала перша музейна авторська передача із запланованого циклу передач про гончарство. Співробітники НМЗУГ в Опішному взяли активну участь у підготовці передачі про виставкову діяльність закладу, які транслювалися на республіканському та обласному телебаченні.

Працівники Аудіовізуальної студії українського гончарства НМЗУГ в Опішному впродовж року відзняли багато документальних матеріалів, пов'язаних з гончарством. Насамперед, керамологічні експедиції до різних гончарних осередків України (Сумщина, Черкащина, Полтавщина). Зафільмовано обряд з використанням традиційної куришки у містечку Котельва. Змонтовано відеофільми про діяльність Спеціалізованої художньої

школи-інтернату I-III ступенів «Колегіуму мистецтв у Опішному»; відзнято виставки, що експонувалися в Мистецькій галереї Центру розвитку духовної культури в Опішному та виставку кераміки родини Пошивайлів, що експонувалася в Полтавському краєзнавчому музеї; матеріали про II Всеукраїнський молодіжний симпозиум гончарного мистецтва, що відбувся в Чигирині; проведено відеозйомку захисту дисертаційних досліджень на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства Галини Івашків (Львів) та доктора історичних наук Лідії Мельничук (Вінниця) та ін.

Продовжувалося впорядкування Меморіального музею-садиби гончарівни Олександри Селюченко та Меморіального музею-садиби гончарської родини Пошивайлів. Здійснювалася реставрація гончарних виробів.

Музей-заповідник був співорганізатором II Всеукраїнського молодіжного симпозиуму гончарного мистецтва «Чигирин-2004» (29.06-17.07.2004).

Таким був ще один рік напруженого й цікавого життя Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному. Уже багато зроблено працівниками закладу задля збереження, вивчення та популяризації гончарської спадщини України. Проте попереду – нові ідеї, цікаві події, захоплюючі експозиції, фундаментальні наукові дослідження.

[Одержано 28 грудня 2004]

«Український керамологічний журнал» читає:
відомий львівський колекціонер, фундатор однієї з найбільших приватних збірок гуцульської кераміки
Тарас Лозинський. Львів. Червень 2004. Фото Олеся Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства в Опішному. Публікується вперше



ЛЮДМИЛА ШИЛІМОВА-ГАНЗЕНКО

© Тетяна Андрієнко, мистецтвознавець

(Творче об'єднання «Гончарі», Київ)



Людмила Ганзенко — щира, людяна, приязна, доброзичлива, весела, одним словом, чарівна жінка і спостережливий, вигадливий, освічений, професійний художник з глибокофілософським сприйняттям світу — сучасного та прадавнього, глибоким осмисленням та відчуттям своїх витоків, тісного їх взаємозв'язку. Це перше враження, яке виникає після знайомства з мисткинею з Черкас. Це про неї можна сказати: «Людина талановита – талановита у всьому». Коло її професійних і людських інтересів надзвичайно широке, а мистецька мова багатобарвна, розмаїта, часом несподівана за матеріалами та техніками, якими користується художниця для втілення своїх творчих задумів, завжди збагачена усвідомленням своїх коренів, національним колоритом, любов'ю до краю, де народилася і який живить її своєю невичерпною традицією.

Філософські роздуми на вічну тему «яйце-райце» (бо ж, згідно з єгипетською міфологією, саме з глини боги виліпили священне яйце Життя і перших людей) у Людмили набувають веселого, жартівливого забарвлення (пласт «І знову вірю»: яйце-райце-писанка, відкладена динозавриком у товщу землі).

Болюча нині тема екології міського середовища, внутрішнього світу людини, спадкоємності традицій та гармонізації їх у цілому, знаходить переконливе втілення у зворушливих, ностальгічно-прекрасних образах «бовдурів» (садово-паркова композиція «Демографічна катастрофа для пташок віку»), і в графічно-ювелірних, публіцистичних пластах художниці, що відтворюють знищені старовинні пам'ятки архітектури одного з найдавніших міст Середнього Подніпров'я — Черкас («Лист нащадкам»), і в інтелектуально-знаковій інсталяції-засторозі «SOS+електрифікація всієї країни».

Любов до гобелена — першої юнацької пристрасті — позначилася на всій творчості художниці. З неї народився дивний проект, що поєднав філософський образ-символ нескінченності й відродження (веретено) і дитячу любов-спогад про ляльку, оберіг дитинства (керамічна композиція «Інстинкт самозбереження»; Опішне, 2001) та «Рятуйте ляльку!». Останній, представлений галереєю «Гончарі» (Київ), — примхливе, але органічне поєднання традиційної народної вузлової ляльки (оберега духовності, продовження роду, любові та злагоди) і втілення того ж образу в кераміці як повернення до витоків, символу спадкоємності культур, протесту проти бездуховності речей, що часто оточують нас сьогодні. Вузлова лялька дарувалася дитині, супроводжувала (оберігала) її в житті, переходила від бабусі до онуків, передавалася в спадок. До цього ж образу звертався культовий художник початку століття Казимир Малевич у своїх живописних полотнах. Втілюючи популярний образ у кераміці, Людмила вносить, окрім довершеної зовнішньої краси, зворушливості, доброти, мудрості й відданості, мотив неспокою, стурбованості, приреченості. Її ляльки — це ще й дзвони. Засилля в житті сучасних дітей Барбі, Сінді, покемонів, пластмасового, бездушного, розцяцькованого «раю», жорстоких комп'ютерних «героїв» (а в цілому — ідеології), викликає бажання захистити найбільш вразливу частину людства — дітей. Саме тому проект цей такий органічний, бо ж саме ця жінка, берегиня за природою своєю, з притаманною їй небайдужістю, високою майстерністю, творчістю своєю повертає нас до світу теплого й радісного, до дитинства.

[Одержано 19 березня 2003]

МИСТКИНЯ-ФІЛОСОФ, ВИКЛАДАЧ-НАСТАВНИК

© Алла Мишакова, педагог
(Черкаське вище художнє професійно-технічне
училище №20)

Людмила Григорівна Шилімова-Ганзенко з 1997 року працює в Черкаському вищому художньому професійно-технічному училищі №20 викладачем спеціальних дисциплін на відділенні декоративно-ужиткового мистецтва. Наполеглива праця, творчий неспокій, постійні пошуки нових форм і методів у навчанні та вихованні учнів допомогли їй стати справжнім майстром педагогічної справи. Глибока ерудиція, досконале знання предмета, вмiла організація праці учнів на уроці, забезпечення їх ґрунтовними знаннями — це те, що характеризує її як викладача. Щоб дати учням радість пізнання, реалізувати їх творчий потенціал та відчутти моральне задоволення від досягнутого, Людмила Григорівна добросовісно й творчо готує кожний урок, чітко визначає мету, добирає конкретний ілюстративний матеріал, глибоко розуміє методи і прийоми роботи.

Випусниця Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва, член Національної спілки художників України, справжній педагог-мистець, за роки педагогічної праці провела ряд показових уроків як для колег з училища й області, так і для учасників двох Міжнародних науково-практичних конференцій з питань розвитку професійно-художньої освіти. Ці уроки викладача одержали високу оцінку наукових і практичних працівників — учасників конференцій. У 1999 році була нагороджена Почесною грамотою Міністерства освіти України за вагомий особистий внесок у справу навчання, виховання, підготовки кваліфікованих робітників.

Як людина творча, Людмила Григорівна свої задуми прагне передати вихованцям. Задовго до проведення курсових чи дипломних робіт продумує, які теми запропонувати для робіт учням. Так, у 2002 році випусник нашого училища Іван Фізер розробив тему: «Садово-паркова



Мал.1.

Віктор Шолох — учень Черкаського вищого художнього професійно-технічного училища №20 — у гончарній майстерні з керівником дипломної роботи, викладачем-наставником Людмилою Шилімовою-Ганзенко. На передньому плані — дипломна робота Віктора — композиція з 2-х предметів «Ягня» (шамотна маса, ліплення, ангоби, мальовка; 50x60, 55x65 см). Черкаси. Липень 2003 року. Музей Черкаського вищого художнього професійно-технічного училища №20. Фото Сергія Шилімова. Публікується вперше

скульптура «Пісня вівчарика» (мал.2). «Мій виріб дає змогу полинути в ті далекі часи, коли народ змушений був працювати заради життя», — так учень написав про мету своєї роботи в дипломному проекті. Нині Іван Фізер навчається у Львівській академії мистецтв.

Наша земля народжує таланти, яким потрібна підтримка. До участі в II Національному симпозиумі гончарства в Опішному запрошувалися найталановитіші учні та студенти нашого закладу. У творчому практикумі брав участь учень училища Олег Черкасов. Його твір «Реінкарнація» журі симпозиуму відзначило спеціальною нагородою. Обравши тему дипломної роботи «Сім'я», Олег у пояснювальній записці підкреслив, що

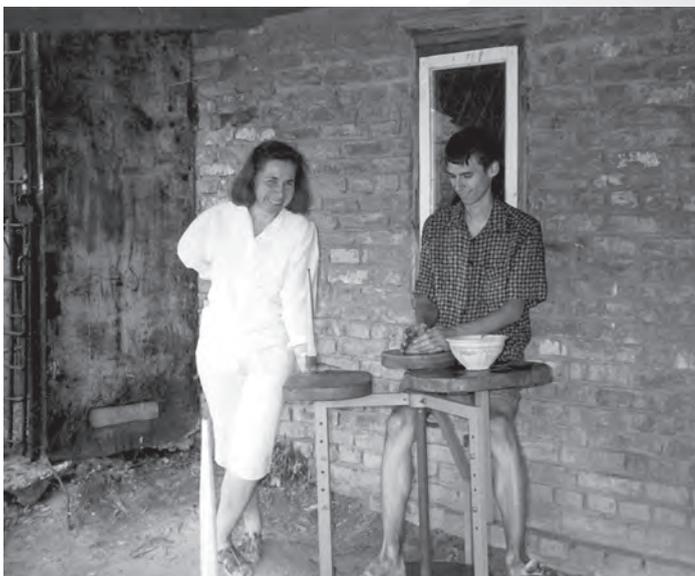
скульптура малих форм — це сучасне мистецтво, і подав ілюстрації робіт відомих майстрів: Насті Білик-Пошивайло «Панна з чайкою-свищиком», Володимира Прядки «Керамічна композиція», Володимира Хижинського «Окрилена» (монументальна керамічна скульптура, Опішне, 2000), Михайла Дідківського «Доброго ранку, Опішне!» (монументальна керамічна скульптура, Опішне, 2001), Олександра Шкурпели «Гончар» (монументальна керамічна скульптура, Опішне, 2001).

Олена Нікуленко обрала тему: «Апофеоз гончарства» («До часу глек воду носить»). Це панно-триптих, який складається з основного елемента посередині та двох доповнюючих з боків. Середня частина — то інтерпретований гончарний круг, який доповнюється гончарними виробами, композиційно розміщеними на поверхні круга. Доповнюючі частини майже ідентичні основній, але з іншими виробами, оздобленими орнаментальними мотивами трипільської кераміки.

Людмила Григорівна спрямовує студентів на вибір актуальних тем, пов'язаних із сьогодняшніми подіями. Так, Юлія Мовчан обрала тему: «Ювілей Черкаської області». Дипломна робота являє собою триптих «Берегиня» — декоративні мальовані тарелі та сім медалей. В основу малюнків покладено писанкові мотиви. Людмила Григорівна дала високу оцінку цій роботі, зазначивши, що вона виконана «на достатньо професійному рівні, з тонким відчуттям малої пластики в медальєрному мистецтві та цілним композиційним вирішенням теми».

Плідно працює викладач над удосконаленням навчальних програм з основ композиції, з предмета скульптура та ліплення, фахової композиції та з такого предмета, як технологія виготовлення художніх виробів з глини (мал.1, 3). Приємно відзначити, що твори Людмили Шилімової-Ганзенко увійшли до альбому-каталогу «Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен» (Київ, 2003).

[Одержано 20 липня 2003]



Мал.2.
Іван Фізер (молодший).
Дипломна робота «Пісня вівчарика».
Шамотна маса, ліплення, риткування,
полива, 170х45 см. Черкаси. 2002.
Музей Черкаського вищого художнього
професійно-технічного училища №20.
Фото Івана Фізера (старшого).
Публікується вперше

Мал.3.
Учасник I Всеукраїнського молодіжного
симпозіуму гончарного мистецтва
Сергій Пластун зі своїм
викладачем-наставником Людмилою
Шилімовою-Ганзенко.
Чигирин, Черкащина. Липень 2003.
Фото Сергія Шилімова. Публікується вперше

МАГІСТР КЕРАМОЛОГІЧНОЇ ФІЛОСОФІЇ

© **Тетяна Журунова**, мистецтвознавець
(Вінницький обласний художній музей)

Важко уявити собі змістовнішу річ, ніж горщик. Форма, народжена людською естетичною свідомістю, завжди є сучасною і промовисто-прекрасною, коли виходить з рук людини, яка проникає в її філософію. Для **Володимира Овраха**, одного з провідних художників-керамістів сучасної України, горщик є проєкцією Всесвіту. Мабуть, саме тому він завжди повертається до першоджерел керамологічної філософії, хоча немає ані техніки, ані жанру в матеріалі, де б він не сказав свого вагомого слова. Найкращою рисою українських керамістів є міцна художня пам'ять багатовікових традицій, здатність жити спадком предків-гончарів, не втрачаючи відчуття власного часу. Нагодую оглянутися на вже пройдений життєвий та творчий шлях майстра для численних прихильників його таланту став 50-річний ювілей Володимира Овраха (2003), відзначений виставкою «Образи, народжені вогнем» у Вінницькому обласному художньому музеї.

Народився Володимир Михайлович Оврах 1953 року в гоголівських краях, у Миргороді. Навіть деякими зовнішніми рисами він подібний до свого відомого земляка, а ще здатністю з гумором ставитися до життєвих ситуацій і, особливо, філософським розумінням глибинних проблем мистецтва. Свій творчий спадок Володимир отримав від матусі, яка вишивала власні вигадані орнаменти, малювала. З дитинства він пам'ятає прикрашений матір'ю портрет Тараса Шевченка в рідній хатині. В Україні саме жінки стали берегинями національної художньої традиції, які мають продовжувати й розвивати їхні діти.

Після мистецьких студій у 8-річній школі шлях талановитого хлопця проліг до Миргородського керамічного технікуму імені Миколи Гоголя, де шанувалися творчі



Володимир Оврах. Тареля «Месія». Фарфорова маса, формування, ліплення, ангоби, мальовка, полива, діаметр 40 см. Вінниця. 2002.
Приватна колекція (Ізраїль). Фото Володимира Овраха.
Публікується вперше

заповіді Василя Кричевського та Опанаса Сластьона, які колись там викладали. Серед своїх учителів Володимир Оврах з вдячністю згадує С.К.Мисака, В.С.Панащатенко, Л.П.Статкевича, В.М.Ханка. На відділі художньої кераміки технікуму неюфіт творчої праці, який доти захоплювався графікою та акварельним живописом, опанував властивості глини, її пластичні й технологічні можливості, які для справжнього майстра стають майже безмежними. Віднайшовши з родинного кореня джерело народної традиції, занурившись у секрети ремесла, Володимир Оврах у прагненні мистецької досконалості попрямував до Львова, до відділення художньої кераміки Інституту прикладного та декоративного мистецтва, де потрапив до майстерень визнаних художників: М.З.Гладкого, В.В.Горбалука, З.П.Флінти. З інституту (нинішньої Академії мистецтв) вийшов мистець-будівничий образного світу власної творчої системи. Саме там Володимир знайшов і свою долю – з ним разом навчалася уродженка

Немирова, що на Поділлі, Тамара Євгенівна. Вона стала йому дружиною, помічником і однодумцем, разом вони виховали двох синів (Романа і Андрія), які продовжують батьківську справу і зараз стоять на початку свого творчого шляху. Родині присвячено монументальну глиняну скульптуру «Лелеки», виконану Володимиром Оврахом на II Всеукраїнському симпозиумі монументальної керамічної скульптури в Опішному «Поезія гончарства на майданах і в парках України» (1998).

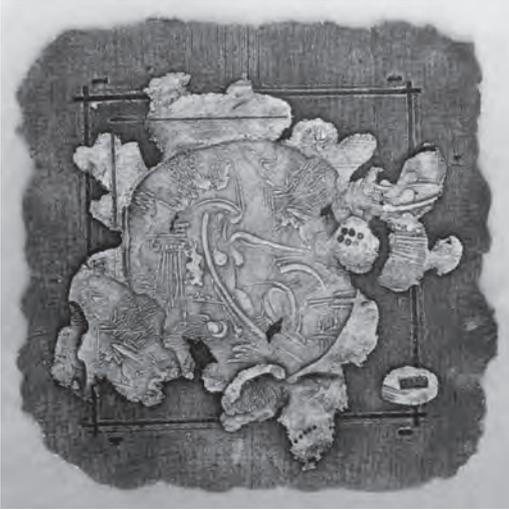
Після недовгого періоду роботи на Баранівському порцеляновому заводі, мистецьке подружжя облаштувалося у Вінниці, хоча Баранівка на довгі творчі роки лишилася для них технічною базою, де задуми набували завершення. На той час, коли Оврахи приєдналися

Володимир Оврах. Монументальна композиція «Панацея».
Шамотна маса, солі, окисли металів, ліплення, 24 м². Вінниця. 1999.
Санаторій Південно-західної залізниці, м.Хмельник. Фото Володимира Овраха. Публікується вперше



до мистецького життя Вінниччини, це були молоді, проте завзяті і впевнені у власних силах майстри. Саме вони стали визначати основний напрямок розвитку монументальної кераміки в регіоні. Мінімалістична у виражальних можливостях архітектура пізньюрадянського періоду потребувала естетичних акцентів. Уже нині можна стверджувати, що саме монументалістика давала можливість формальних пошуків і часто приводила мистців до взірців класичного і народного мистецтва. Тобто, заодно із суцільно заангажованим живописом там бриніла ідея національної форми. Щоправда, у цій галузі теж панували деякі усталені формули загального сприйняття, які продовжують існувати й досі, – поки що монументальні замовлення не дали змоги Володимирі Овраху повністю виявити свою творчу волю. Але тим цікавіше чекати майбутнього, бо саме воно може надати такий захоплюючий шанс.

Найвеличніші форми для висловлення значного змісту було вироблено в релігійному мистецтві, і українські мистці зверталися до його досвіду не один раз – згадаймо хоча б візантизм початку XX століття. Можливо, безсвідомо, але цим шляхом торував і вінницький майстер – для декоративних монументальних панно, доречних і в екстер'єрі, і в інтер'єрі будівлі, художник обрав за взірць класичну композиційну структуру житійної ікони. Акцентований центральний мотив, підтриманий бічними таврами, – побудова, яка дає можливість показати сюжетну дію й алегоричну атрибутику, дотримуватися міри у співвідношенні зображального й умовного. Варіативність віднайдені основні дозволяє з академічною майстерністю, дотепністю й технічною досконалістю, які приховують дійсно важку працю, урізноманітнювати її вияви: школа в Баранівці – типовий приклад цього (монументальне декоративне панно «Сім'я та школа», 1995); Палац школяра у Вінниці – її багатодільний варіант (монументальні декоративні рельєфи «Шкільна родина», 1984; «Світ захоплення», 1985), фасад санаторію у Хмельнику – її більш вільне трактування («Сім'я», 1999; «Панацея», 2000). Навіть за глиняною масою твори цієї групи нагадують танагрські антики. Натомість рельєфні декорації застиглих містерій за сюжетами «Зодчий» та «Літописець» (1989) для приміщення вокзалу в Кам'янці-Подільському асоціюються з текстурою кам'яних притч середньовічних храмів, що відповідає особливій романтичній аурі цього міста. У жодному випадку мова не йде про стилізацію, а передовсім, про асоціативні культурні шари, що відповідають образному завданню. Ще виразнішою і промовистішою ця якість постає в циклі чотирнадцяти рельєфів для католицького храму в Таврійську (Каховка) – «Дорога у вічність» (2000), який ілюструє події голгофського шляху Христа. У драматургію кож-



Володимир Оврах. Панно «Модель і форма». Шамотна маса, ліплення, ангоби, полива, 25х30 см. Полонне, Хмельниччина. 2002.
Власність автора. Фото Володимира Овраха. Публікується вперше



Володимир Оврах. Композиція «Трійця». Шамотна маса, ліплення, окисли металів, полива; 50х20 см, 40х18 см, 35х15 см. Вінниця. 1999.
Власність автора. Фото Володимира Овраха. Публікується вперше

ного пласта автором закладено граничне образно-ідіоматичне протистояння планів. Простір Христа – більш умовний, а звідси й більш сакральний – знаходиться у взаємодії, спрягається зі світом віруючих у нього. Площина існування його катів вдирається з іншого виміру – приземленого та скороминучого, що позначено більш об'ємно та деталізовано. Майстер у цьому випадку тонко відчув теософію образотворення, ще збережену в ортодоксальному мистецтві.

Новітні часи приносять нові теми й можливості для мистців, але існує проблема монументальних творів, які втрачають свої помешкання. Серед них – і декоративне панно «Вінниця» (1997), розібране на окремі плитки, що його утворювали. З експозиції Музею декоративно-ужиткового мистецтва Вінниччини, розміщеної в церкві, масштабний твір перемістився в музейні фонди, і для глядачів став недосяжним чудовий приклад ще однієї улюбленої керамістом технології опанування глини, краса якої була шанована Оврахом іще з Миргородського технікуму, де він колись дізнався про майоліковий іконостас. Від дипломної роботи, для якої тоді було обрано жанр декоративних панно, художник продовжує плідно працювати в царині станкової кераміки, відшукуючи в її запасниках щедрі пригорщі ремісницького мудрїства.

Володимир Оврах – майстер працюючий і надзвичайно різноманітний у творчих уподобаннях. Поіменний перелік його творів нараховує близько чотирьох сотень, а тому важко навіть виокреслити всі художні напрямки, що плекає, розвиває та сплітає в керамічний вінок

свого доробку вінницький мистець. Один із них – керамічна графіка, яка починається з авторського малюнка й завершується в підполивіяному розписові порцелянної тарелі-тондо, де кінцевий результат можна передбачити тільки маючи величезний досвід та інтуїцію. Знов реальність і фантастика, життєві спостереження й філософські узагальнення проходять крізь горно творчої лабораторії Володимира Овраха. Сяюча поверхня порцеляни покірливо підкорена малюнкові, його динамічній лінії, яка є нервом зображення, огортаючи й формуючи зсередини кольористичну пляму-форму. Віддавши данину анімалістиці, пейзажу, декоративній композиції, мистець знову й знову занурюється в нетрі поетичного осмислення релігійних сюжетів – «Втеча до Єгипту» (2001), «Вхід до Єрусалима» (2001), «Несіння хреста» (2002). Вибраний моноколір підкреслює напругу чи патетику сюжету.

Уже на щаблі узагальненої ідеї, відірваної від будь-якого натяку наративності, тему продовжують порцелянові «естампи» – у «Воскресінні» (2001) простежено динаміку процесу, що перетворює хаос розпаду на символ безсмертя й віри. Відбитки на плитках «живої порцеляни» подібні до джазових стандартів, які впізнаються за провідною темою, хоча щораз неповторні. Тут треба бути бездоганим технологом, щоб направити струмки і розбризки шлікеру, передбачити колір, у який забарвить випалювання фарби окислів, але все одно кожного разу панує імпровізація, елемент несподіванки, що найбільше приваблює майстра в цих роботах. Для нього то і є той найбільш ідеальний засіб втілення ідеї, коли матеріал має власну семантику, коли змістом твору стає його

форма. В енергетику твору закладено насолоду майстра від співпраці з матеріалом, від багатства фактур, яку він здатен відтворити, від глибини інформації, яку він спроможний поглинути. З вершин естетичної самодостатності мистець знову готовий повернутися до зображальності, але вже на новому рівні. Недарма важливе місце в його творчому житті займає графіка й живопис, які він вперше наважився публічно показати тільки на своїй ювілейній виставці.

Однією з визначальних рис творчої особистості майстра є те, що його станковій пластиці завжди була притаманна ансамблевість задуму художника, яка, щоправда, відзначалася оповідністю, детальним опрацюванням скульптурних елементів, що завжди ефектно виглядає в порцеляні (декоративні композиції «Славне минуле» та «Легенди рідного краю», 1989). Важливість тісних зв'язків з родинними традиціями, які є такими дорогоцінними для майстра в житті, у власній родині, продовжують і підкреслюють поліфонічні партитури об'ємів витончених утворень шамотної маси зі сколами дорогоцінного масиву подільського писанкового орнаменту, що нагадують намисто у велетенському масштабі. Його «Писанка» (1990) має стільки варіантів експозиційної композиції, скільки й предметів, що її утворюють. Тут промовляють символи, а не література. Для майстра декоративно-ужиткового мистецтва це є ознакою професійності вищого ґатунку. Проте що б не робив гончар за своєю сутністю – Володимир Оврах, він завжди повертається до народження первісної форми, тобто до глечика. Саме вона, за його переконанням, є справжньою філософією життя і першоутворенням пластичного вияву. На тлі розмаїття втілень сучасної світової кераміки – публіцистичної, метафоричної, сатиричної, ілюзорно-натуралістичної – повернення до горщика виглядає поверненням у минуле, і Володимир Оврах

підкреслює цей крок відвертою архаїкою глиняного об'єкта. Але вдавана простота й давність типу, що сягає доби неоліту, не обтяжує творчої фантазії і гостросучасного розуміння краси, притаманних майстру. Матеріал з бездоганною чуттєвістю підкоряється кожному руху його руки. Нібито лапідарна за фактурною навантаженістю цупка паста шамотної маси зі значною домішкою піску, набуває вигляду трав'яного ложа чи полотняного плетива стародавнього строю; крізь ритм проміжків у тілі горщика пульсує час. Відсутність симетрії, порушення статечної рівноваги, гнучкість обрисів надають предметів вражаючої виразності та багатовимірності взаємодії з середовищем. Це особливо актуально з огляду на те, що твори складають архітектонічні ансамблі, здатні до просторових новоутворень щоразу, коли з'являється свіжий творчий імпульс у творах «Мої горщики» (1989), «Розмова» (1999) та інших – інтимність у взаєминах автора і робіт підкреслено назвою. Жіночий торс як своєрідна мистецька теза, поданий подібною керамічною мовою, здається знелюдненим; натомість горщик наповнюється особливим духовним змістом. Продовженням образної діалектики теми є скульптура з багатовимірною філософією – «Несу свій хрест» (1989), яка уособлює одну з іпостасей Творця. Перегук символічно розгорнутих кіл і утворених ними енергетично просторових згустків, напрямком струму має поєднати землю й небо.

Можна гадати, що художнику, який спробував свої сили в багатьох творчих напрямках, який здобув популярність і визнання, уже немає про що мріяти, але, на щастя, у Володимира Овраха таких мрій ще дуже багато. Одна з них – сучасна декоративна скульптура, монумент Горщику, втілення вічних істин величної гончарської цивілізації.

[Одержано 28 червня 2003]

ВЕЛИЧНЕ МИСТЕЦТВО ГАЛИНИ СЕВРУК

© Володимир Онищенко, художник-кераміст
(Національна спілка майстрів народного мистецтва України, Київ)

Вміння працювати з глиною в усі часи вважалося богоугодною справою, а той, хто це вправно робив, у народі асоціювався з чарівником. Потяг до прекрасного та вміння його творити, напевне, передала Галині Севрук мама, яка походила з київської родини Григоровичів-Барських, знаних людей в історії міста, зокрема в мистецтві будівництва.

Народилася Галина Севрук 1929 року в родині архітектора Сильвестра Севрука в Самарканді. Через рік родина повернулася в Україну. Після навчання в художній школі при Київському художньому інституті Галина вступила до нього на живописний факультет, який закінчила в 1959 році й відтоді почала працювати в Художньому фонді України.

У 1963 році створила перший значний монументальний твір у техніці набірної мозаїки «Лісова пісня», а ще через рік – панно «Лілея». Цей рік став початком праці в Експериментальній лабораторії Академії архітектури УРСР (пізніше – Київ ЗДНІЕП). Гончарна майстерня, яку в 1944 році організував Пантелеймон Мусієнко, знаний в Україні мистецтвознавець, керамолог, знаходилася на території Софії Київської. Коли туди прийшла Галина Севрук, нею керувала Ніна Федорова – дружина Пантелеймона Мусієнка, відомий технолог гончарного виробництва, яка 1930 року закінчила Київський інститут кераміки і скла, а від 1946 до 1979 року очолювала майстерню.

У невеличкій кімнаті з трьома вікнами, що виходили в сад Софії Київської (на браму Заборовського), пройшли її творчі роки, повні здобутків, невдач та переживань. За цей час вона створила понад 500 камерних глиняних пластів з історії України різних часів та понад 30 монументальних панно для архітектурних споруд у Києві, Чернігові, Одесі, Алушті та в інших містах.

Галина Севрук мала вибір між живописом, графікою та глиною. Остання перемогла, як тільки мисткиня торкнулася руками шматочка м'якої глини, яка, як відомо, вимагає великої любові та вірності до себе – лише тоді

розкриває таємниці своїх чар. Перший період пошуків – час початкових несміливих кроків, коли мисткиня, ступивши на незвідану стежку, лише намащує свій шлях. Вона ще була далекою від розуміння тих принципів, яким судилося відкрити для неї новий, незнаний доти світ. Її творчим досягненням тих років став експресивний «Плач Ярославни» (1964) – результат простого перенесення живописних та графічних (ритування) прийомів, добре знаних нею на той час, у кераміку. Це був перший успіх, який помітила преса.

Наступний етап творчості, що охоплював другу половину 1960-х років, демонстрував принципове зрушення у творчому мисленні мисткині. Це була своєрідна антитеза попередньому періоду. Манери творів цього часу можна охарактеризувати словом «гротеск». Гротескні постаті з підкреслено порушеною анатомією та структурою, химерність загальної композиції, деформація природи, ламаність та графічність ліній, підкреслена рельєфність фактури, що використовується в живописі, – усе це створювало відчуття неспокою, напруженості, майже трагічної невлаштованості. Мисткиня використовувала металеві деталі, шматочки смальти та кольорового скла або каменю як додаткові елементи для фактури, що допомагало їй у вирішенні образу твору.

До цього періоду відносяться панно на козацьку тематику. Як відомо, якихось портретних зображень з того часу не лишилося, тому мисткиня створювала їх з уяви, вводючи до площинного рельєфу фактуру, колір та шрифт, що збагачувало твір в цілому. Недарма казав Віктор Гюго: «Людина – це світ, а якщо це художник, – то це ще й творець світу». Найбільш характерними роботами цього часу стали «Чумак» (1966), «Кошовий Самійло Кішка», «Богдан Хмельницький з військом», «Козак-нетяга», «Козак на варті» (1969) та інші.

Основою будь-якої композиції є чіткий задум. У цьому мисткиня завжди була вірна собі. У кераміці це надзвичайно складно – процес виготовлення гончарної речі досить тривалий у часі. Тільки той, хто хоч трохи знає

технологічну «кухню», може повною мірою зрозуміти й оцінити, як треба зосередитися, щоб «втримати» цілісний образ, не розвіяти в процесі роботи першого враження, не втратити свіжості сприйняття. Галині Севрук це вдавалося. Більшість її робіт дають відчуття творення на одному подиху.

Характерним для її творчості є серія «Знаки Зодіаку» (1970). Мисткиня вирішила їх за українськими етнографічними матеріалами. Ось іде дівчина в запасці по воду – «Знак ваги», вусатий мисливець з рушницею – «Стрілець», невтомний рибалка – «Риби», і так далі. Серія дуже цікава своїми формальними знахідками: композицією, багатством фактур, колористичним вирішенням. Вона засвідчувала небуденні творчі можливості мисткині. Пізніше (1978) Галина Севрук повторила цю серію зодіаків, значно змінивши їх композиційно. Якщо перші було закомпоновано чітко у квадрат, то інші – у довільне коло.

Галина Севрук – з когорти шістдесятників. Як і багато кращих представників української творчої інтелігенції, вона підписала лист протесту проти політичних переслідувань в Україні в 1966 році. За цим листом, як наслідок, було виключення зі Спілки художників УРСР, утиски з творчими замовленнями, негласна і гласна заборона працювати над темами, які були покликком її душі (козацька серія панно). У той важкий для неї та її однодумців час вона зуміла вистояти; допоміг у цьому колектив, де працювала.

«Стиль – це людина», – говорять французи. Галина Севрук на цей час уже його мала – виробила свій, неповторний. Такий підхід до створення невеликих шедеврів залишився в минулому, в далеких 1970-х роках, бо настав новий період у творчості мисткині – період філософської зрілості. Потрібно зауважити, що Галина Севрук, працюючи все творче життя з глиною, залишилася за своєю суттю графіком. Вона, як і на початку власної творчості, використовує площинний рельєф, поєднуючи його з ритуванням та кольором. У декоративно-площинному рельєфі якихось законів у зображуванні та ліпленні твору не існує, на відміну від скульптурного рельєфу, тому мисткиня може показати все, що вміє, не дотримуючись якихось канонів у зображенні, лише дбаючи про красу й гармонію твору в цілому.

Пластичність і ясність зображення у творах цього періоду досягли граничного рівня майстерності. Ідейної напруженості композицій досягнуто не зовнішніми прийомами, а через розкриття внутрішнього, психологічного наповнення художнього образу пласта. До цього періоду належать твори, присвячені історії Київської Русі та її діячам. Мисткиня не дотримувалася портретної схожості в зображенні того чи іншого князя, а ліпила його романтичний образ, передаючи свої особисті відчуття. Для неї абсолютно байдуже, який ніс і які вуса були в того чи іншого легендарного героя, для неї головне – його символ. В її творчості вони виступали не такими, якими були насправді, а такими, якими ввійшли до свідомості нинішнього покоління. Її цікавий внутрішній світ героя, створений зі стислих свідчень наявних джерел.

Уже давно мисткиня на заслуженому відпочинку, але яка може бути пенсія для творця?! Творчі задуми і зараз нуртують у її серці, вона намагається їх втілити у графіці, живопису та глині. Переглядаючи журнал «Українська культура», я зустрів нові опубліковані роботи Галини Севрук: образи гетьмана Івана Мазепи (№10, 1999) та засновника Запорізької Січі, славного князя Дмитра Вишневецького, прозваного в народі «Байдою» (№8, 2002). Задум створити цих славних мужів України переймав її ще в 1960-х роках, але з різних причин тоді зробити це не вдалося. Героїко-романтична особистість обох героїв, оспівана в народних піснях, думах, притягувала до себе загадковою відчайдушністю та аристократизмом духу. (Однакова в них доля – загинули в ім'я України: одного скинули з вежі на залізні гаки, вмуровані в прибережну скелю, другий помер на чужині в далекій Румунії, втікаючи після Полтавської битви від переслідувань.

Ім'я Галини Севрук в українському мистецтві, зокрема в гончарному, – явище непересічне, яскраве та самобутне. Мисткиня викристалізувалася через опанування генетичної пам'яті звичного з дитинства українського побуту й фольклору, через оточення мистецьким духом у рідному домі, через добру науку батьків та, напевне, світлу пам'ять далеких родичів – Григоровичів-Барських.

[Одержано 1 червня 2003]

КУЛЬЧИНСЬКИЙ ГОНЧАР ВОЛОДИМИР КОВАЛЬЧУК*

© **Наталія Кубицька**, мистецтвознавець
(Львівська національна академія мистецтв)

**«Мені здається, коли беру шматок глини,
повністю відволікаюся від оточуючого світу.
Живу разом зі своєю роботою,
прагну в неї вкласти всю свою душу»**

Володимир Ковальчук [13]

Невпинний потік життя віддаляє нас від подій минулого. Минають рік за роком, покоління за поколінням, а досвід і знання людей живуть у пам'ятках спадкоємної народної творчості та в пам'яті майстрів, зокрема, гончарів. Для науки цінними є дані про майстрів гончарної справи ще існуючих історичних осередків народного мистецтва, передовсім їхні оповіді як втілення духовної спадщини століть.

Працею таких людей та їх невідомих предків сформувався Кульчин (Ківерцівський район, Волинська область) як локальний гончарний осередок з власними, усталеними часом традиціями. Відсутність ґрунтовних керамологічних досліджень на даній території призводить до втрати джерел нашої духовності, мудрості, яку бережуть старожили. Тому метою повідомлення є виявлення нових відомостей про сучасних кульчинських гончарів, зокрема, матеріали про життя і творчість майстра гончарної справи Володимира Юхимовича Ковальчука (мал.1). Уродженець старовинного гончарного осередку впродовж життя дбайливо зберігає вірність сімейному ремеслу.

Він народився 4 жовтня 1929 року в с.Кульчин. У цьому мальовничому куточку Волинського Полісся виріс і живе донині, маючи вже дітей, онуків і правнуків. *«Мій світ починається у моєму селі. Я народився тут, тут виріс, тут проходить усе моє життя. Лісок, яр за селом, і поле навкруги, і старі дерева серед поля*



Мал.1.
Гончар Володимир Юхимович Ковальчук за роботою. Кульчин,
Волинська область. 1987. Приватний архів Володимира Ковальчука.
Фото І.В.Артушевської. Публікується вперше

я знаю, як свій дім. Кожна гілка, кожен корінь, кожна краплина роси тут – рідні мені. І я, і моя творчість кровно пов'язані з цією землею» [4].

На початку 1980-х років у газетах з'явилося багато публікацій про Ковальчука – про його золоті руки, гарну вдачу й досягнення. Цікаві спостереження подали І.Савко [12] та І.Майданець [11], повідомлення про творчі здобутки та життєвий шлях зустрічаються у газет-

* Записано автором зі слів Володимира Юхимовича Ковальчука. 2002 // Приватний архів Наталії Кубицької [5]

них статтях М.Королюк [10] та Л.Солтисюк [13]. На сторінках каталогів виставок [6], у яких гончар брав участь, ім'я Володимира Юхимовича звучало заодно з іншими майстрами. Про його нагороди також сповіщали газети [1].

Проте вже впродовж 1988-1989 років з'явилися «Невеселі помисли про народні промисли» [9] і про останнього працюючого гончаря в Кульчині [3].

У 1993 році побачила світ книга Є.Колодїйчука «Диво зцілення» [8] про тисячолітні, вже забуті, традиції народних ремесел. Зокрема, проблеми, що з'явилися в польському гончарстві, висвітлює розповідь «Ревні, або горщик у відставці».

Згадані матеріали не висвітлюють повністю біографію та не дозволяють оцінити творчу діяльність гончаря, оскільки газетні статті – це короткі інтерв'ю для знайомства читачів із цікавою особою, розповіді про різні випадки з життя людини. При глибокому дослідженні виявилось, що такі дані не завжди є достовірними, а цифри, у переважній більшості, у каталогах виставок подано невірно. Одні й ті ж матеріали з'являються у різних місцевих періодичних виданнях. Тому газетні повідомлення не можна вважати науковими публікаціями. Це ще раз підтверджує необхідність проведення додатко-

вого дослідження з метою всебічної характеристики особистості та творчої діяльності Володимира Ковальчука.

З діда-прадіда родина Ковальчуків займалася гончарством, передаючи з покоління в покоління технологію виготовлення виробів з глини. Володимир успадкував творчу жагу й твердість духу від гончарів зі свого давнього роду. Гончарювали прадід, дід, батько, відмінно володіє таїною майстерності та мистецтва кераміки й син.

А відбувалося це не за звичайних умов та обставин. Мешкаючи навіть у такому тихому закутку Полісся як Кульчин, родина, як і інші українські сім'ї, зазнала тяжких випробувань, повною мірою відчула польське панування, руйнівну силу німецької окупації, злидні та інші негаразди.

Але попри всі біди маленький Володимир у 1936 році пішов до першого класу польської школи в с.Кульчин набиратися житейської мудрості та вміння орудувати гончарськими знаряддями. Успішно закінчив три класи й отримав свідоцтво. Та влада швидко змінилася, і в 1941 році хлопчина знову потрапив у перший клас. Але закінчити школу так і не вдалося, бо прийшли німці.

Батько, Юхим Олександрович Ковальчук (1896-1950), постійно гончарював, тому син змалечку, з шести років, уже приглядався до родинної справи й сам учився майстерності.

«Спочатку не получалося – руки ходять разом з глиною», – розказував Ковальчук. А батько не показував, лише говорив: *«Научишся сам – будеш робити, а як покажу – то не хочеш».* Та Володимира нестримно тягло до глини. Хлопець, коли батька не було, весь час стояв біля круга, ноги не діставали, а робити хотілося.

З часом навчився робити покрішку. *«Приходив, пам'ятаю, зі школи, а батько: сідай, я побачу, як ти зробиш покрішку», – розповідав гончар.* У 1943 році, у 14 років, він зробив свій перший горщик.

Найважче було опанувати гончарний круг. Не лише очі, а й руки мали запам'ятати всі характерні особливості силуетів місцевого посуду. Це до часток секунди відпрацьований стереотип послідовних рухів, найлегших натисків пальців. Скажімо, вузькогорлі глечки у Ковальчука стали виходити лише після двох років навчання. Деякі гончарі взагалі не вміли їх робити, так і не навчилися різко звужувати верхню частину посудини [4].

Коли батько побачив, що син цікавиться його справою, почав учити, як заготовляти глину і що з нею робити. Десь до шістнадцяти років Володимир Юхимович освоїв усі гончарські премудрості.

Не минула молодого гончаря й військова служба. Після смерті батька (1950) він пішов до армії. А повернувшись, на Різдво 1953 року, не зміг влаштуватися на роботу, але й без роботи сидіти не міг.

Мал.2.

Рестраційне посвідчення Володимира Ковальчука на право займатися кустарно-ремісничим промислом. Оригінал – приватний архів Володимира Ковальчука. Публікується вперше

Форма № 1	
Посвідченням особи бути не може	
РЕСТРАЦІЙНЕ ПОСВИДЧЕННЯ	
на право заняття кустарно-ремісничим промислом А № 276043	
від 19 91 рр.	
Ім'я, по батьку, прізвище (на пр. Абрамів)	Ковальчук Володимир Юхимович
Місце сільської громади (на пр. Кульчин)	с.Кульчин
Вид спеціальності, що визначається окремим актом про присвоєння спеціальності (на пр. Гончарство)	виготовлення гончарних виробів
Місце заняття промислом	на дому
Чи є сім'я (на пр. заможна, середня, бідна)	самотній
Місце продажу продукції (на пр. на ринку, в магазині, на виставці)	на ринку
Місце (на пр. місце продажу продукції)	Дуличин с/р р-н № 4 від 05.01.1969р.
Місце (на пр. місце продажу продукції)	до 31.12.1991р.
Видано	К*вернівським
10 червня 19 91	
	



Мал.3.
Володимир Ковальчук. Горщики на печеню з покрishками.
Глина, гончарний круг, полива, 11,5x10 см; 11,5x9,5 см; 11,5x9,5 см.
Кульчин, Волинська область. 2002. Приватна колекція.
Фото Наталі Кубицької. Публікується вперше



Мал.4.
Володимир Ковальчук.
Гладиска. Глина,
гончарний круг, ліплення,
полива, 22x15 см.
Кульчин, Волинська
область. 2002.
Приватна колекція.
Фото Наталі Кубицької.
Публікується вперше



Мал.5.
Володимир Ковальчук. Макітри. Глина, гончарний круг, писання,
теракота, 9x18 см, 11,5x24 см. Кульчин, Волинська область. 2002.
Приватна колекція. Фото Наталі Кубицької.
Публікується вперше

* До 1991 року Ківерцівський райфінвідділ видавав реєстраційне посвідчення на право заняття кустарно-ремісничим промислом (мал.2). Про індивідуальну діяльність необхідно було здавати звіт

1954 рік... Пішов у ліс на Дачне, знайшов глину, як батько вчив. На плечах носив її. І отак, згадавши батькове ремесло, почав гончарювати. Підготував потрібні матеріали, взяв у фінвідділі патент* і зайнявся успадкованим з діда-прадіда ремеслом, щоправда, мав на це не так уже й багато часу. Володимир Юхимович старанно трудився в місцевому колгоспі імені Кірова, і на гончарство залишалися ранки та вечори, години, що припадають на відпочинок. У цей час і одружився: поруч усе життя була дружина Євгенія Тарасівна Вінцюк (дружина за паспортом – Зінаїда Тарасівна, проте знайомі звали її Женья). Вона працювала в буряківничій ланці в колгоспі, справно поралася на присадибній ділянці. Хата, хлів, город були доглянуті, впорядковані, в усьому видно руки добрих господарів. Дружина була незамінним помічником у гончарній справі. Разом з нею і глину готували, вироби сушили, у горно заклали і випаленим посудом на базарі торгували.

Різноманітні горщики, глечики, вазони Ковальчука, полив'яні та неполив'яні, привертають увагу і вражають людей своєю теплотою, природністю і збереженими гончарними традиціями Волинського Полісся.

Замовляють і купують вироби Володимира Ковальчука не лише односельці, а й керівники ресторанів, музеїв. Наприклад, у 1981 році Музей народної архітектури та побуту УРСР замовив 100 виробів; у 1990-х роках Рожиче та Рокіні – посуд для використання в побуті. А скільки людей просто приїздить до нього купити гончарну річ: чи то гладиску на молоко, чи макітру для маку тощо!

Період 1980-1990-х років – розквіт творчої майстерності гончаря. Це постійна праця, а з нею і виставки, гончарські свята, ярмарки. Плідно працює Володимир Юхимович у царині гончарства. То запрошують мистецтвознавці до Києва на День гончаря, чи просять виготовити децю для столичного музею просто неба, то обласний семінар народної творчості в Луцьку організують. Запрошували ровенчани на фольклорне свято, до Новгород-Сіверського музею народної іграшки [8]. До нього, в маленький Кульчин, приїздили навіть із Москви, з методичного центру народної творчості.

Володимир Ковальчук побував на численних виставках та гончарних святах у Луцьку, Володимирі-Волинському, Рівному, Опішному, Києві. Серед них:

- Обласна виставка творів самодіяльних художників та майстрів декоративно-прикладного мистецтва, присвячена 60-річчю утворення Союзу РСР (Луцьк, 13.03.1983);

- за експонований гончарний полив'яний посуд (8 предметів) [7] Володимира Ковальчука нагороджено грамотою;
- Міжобласна виставка «Народне мистецтво у сучасному побуті» (Львів, 19.07.1984);
 - Республіканське свято «День гончаря» (Київ, 29.09.1985); Володимира Ковальчука відзначено дипломом першого ступеня за досягнуті успіхи в розвитку українського народного гончарства [2];
 - Всеукраїнська науково-практична конференція «Гончарний промисел України: проблеми і перспективи» (Київ, 1985); від Волинської області у ній взяли участь гончарі с.Кульчин А.М.Васильчук та В.Ю.Ковальчук;
 - Обласна виставка творів самодіяльних художників і майстрів декоративно-прикладного мистецтва, присвячена 40-річчю перемоги радянського народу у Великій Вітчизняній війні (Луцьк, 1985); Володимир Ковальчук експонував 5 полив'яних гончарних виробів [6];
 - Обласна виставка народного декоративно-прикладного мистецтва (Луцьк, 1987); Володимир Ковальчук експонував 3 гончарні вироби;
 - Дні народної творчості Волинської області (Київ, 25-26.07.1987);
 - Музейний ярмарок (Київ, Музей народної архітектури та побуту УРСР, 3-4.09.1988);
 - Виставка-продаж виробів народних умільців, присвячена 1000-літтю міста Володимир-Волинський (18.09.1988); Володимира Ковальчука нагороджено грамотою;
 - Обласна виставка творів самодіяльних художників та майстрів декоративно-прикладного і народного мистецтва, присвячена 70-річчю Великого жовтня (Луцьк, 1988);
 - I Республіканський симпозіум гончарства «Традиції і сучасність» (Опішне, 10.05-11.06.1989); Володимира Ковальчука відзначено дипломом і другою премією за збереження традицій у народному мистецтві (у рамках симпозіуму відбувся творчий практикум народних майстрів-гончарів і мистецтвознавців, науково-практична конференція «Гончарство України: минуле й сьогодні») [2];
 - Святування Міжнародного дня музеїв, (Луцьк, Волинський краєзнавчий музей, травень 1989);
 - I і II Міжнародні фестивалі народної творчості «Берегиня» (Луцьк, 1992-1993);
 - Виставка «Народне мистецтво '96». (Київ, 1996);
 - Виставка творів Волинського осередку Спілки майстрів народного мистецтва України «В руслі Великого Стилю» (Луцьк, 1998);
 - Всеукраїнський мистецький конкурс «Мальований глечик» (Опішне, 29.06-01.08.1999);
 - Виставка «Народне мистецтво-2000» (Київ, 2000);
 - Виставка «Народне мистецтво-2001», (Київ, 2001);
 - «Творча дорога пісенної нації»: виставка-інсталяція у рамках звіту Волинської області (Київ, 2001);
 - Виставка «Сяйво традиції» у рамках всеукраїнської акції «Свято одного села» (2002).
- На кіностудії «Волинь» було відзнято фільм про роботу Володимира Ковальчука, зокрема зафіксовано повний цикл виготовлення ним гончарних виробів (фільм «Этот древний промысел» зберігається на кіностудії «Волинь» м.Луцька).
- Роботи майстра уособлюють кращі традиції Волинського Полісся. Володимир Ковальчук не має певної гончарської спеціалізації, з-під його рук виходять різні види посуду. Це – макітри, миски, глечики, гладішки, горщики, вазони, кухлі. Раніше, як розказує майстер, гарно вдавалися двійнята і навіть трійнята робив. Зараз це вже сувенірна продукція. Володимир Юхимович не має улюбленого виду посуду, для нього кожен виріб особливий, відзначається чіткістю архітектонічної побудови, вишуканою виразністю силуету. Прикметою його творчості є те, що майстер взяв за основу традиційні народні форми гончарних виробів Волинського Полісся.
- Виготовляє, в основному, полив'яний посуд. Власноруч готує поливу і склить вироби. Полив'яні глечики та вазони декорує ритунанням. Елементи оздоблення логічно розміщено, підкреслюючи членування корпусу, сама форма підкреслює їх декоративність (кривульки та пасочки, що утворюються при обертанні круга).
- Ось горнята, як кажуть старожили, «на жаркоє». Їх простота та природність форми захоплює (мал.3). Вдало знайдені пропорції вінець та опука виробів. Традиційну форму має й гладішка, вкрита золотавою поливою (мал.4).
- Володимир Ковальчук тонко відчуває потребу в розвитку усталених форм. Тому його вироби стрункіші, ніж в інших майстрів: черепок – тонший, опук – менш випуклий.
- Виготовляє Володимир Юхимович і неполив'яні вироби, оздоблюючи їх глиною-рудкою. Таке декорунання він наносить на макітри – як попід вінцями, так і на вінцях (мал.5).
- Уже 49 років займається Володимир Ковальчук гончарством. Складна, дуже кропітка робота не відштовхує майстра. Бо для нього це щось більше, аніж просто прагнення заробити. Це передовсім спосіб самовираження [4].
- «Та я б день і ніч гончарював! Я б робив і робив... Мене тягне до тої роботи. Хоч і тяжка вона. Бо ж самі посудить: глину треба брати в Дачному, в лісі, 4-5 метрів вглиб копаєш, аж там дістанеш. Доставити її треба*

додому. А тут стільки клопоту! Але ж як глянеш у піч – у ній всередині все аж сяє... Дивився б і дивився. А потім посудина охолодає, набуває свого звуку, голосу...» [3].

Гордий Ковальчук з того, що довго служить людям його посуд: у однієї жінки 50 років служить макітра, у другої – 20, а є по 30, 15 років. «Як мак крутила, так і буде крутити 50 років, вона ж не стирається».

«Живу так, щоб залишити слід на землі і щоб згадали люди добрим словом» [13] – життєве кредо Володимира Ковальчука.

У 2003 році йому виповнилося 74. Сумно, що нікому перейняти зараз досвід та вміння гончаря. Але, незважаючи на поважний вік, він і далі захоплено працює у своїй майстерні, даруючи людям радість давнім промислом.

Один за одним відходять старі майстри, а гончарний круг, який одержав у спадщину від батька Володимир

Юхимович Ковальчук, не спинає свій рух [12]. Майстер продовжує традиції, спрямовуючи свої творчі зусилля на створення речей, що відповідають сучасним вимогам і водночас зберігають художньо-образний стиль цього регіону. І радіє, що життя його простелилося цікаве, що не змарнував він його ні на горілку, ні на дрібниці, не розпродав його по днях і годинах, усе залишилося в ньому і при ньому [4].

Нині він – єдиний такий майстер-гончар у Ківерцівському районі. Та й на все Волинське Полісся може знайдеться кілька чоловік, які дарують людям радість і втіху цим древнім ремеслом. Тому першочергове завдання керамологів зберегти й передати майбутнім поколінням народну мудрість, втілену нашими предками в простих кульчинських гончарних виробах.

1. Винничук В. Диплом і премія волинянина // *Радянська Волинь*. – 1989. – 28 червня. – С.4.
2. Вмілі руки гончарів // *Радянська Волинь*. – 1985. – 16 жовтня. – С.4.
3. Гуменюк Н. Останні з могікан у царстві глини // *Віче*. – 1997. – 30 жовтня. – С.2.
4. Данилова Н. Гончарне ремесло, колись поширене на Волині, нині зникає. Чому? // *Радянська Волинь*. – 1988. – 7 травня. – С.2.
5. Записано автором зі слів Володимира Юхимовича Ковальчука. 2002 // *Приватний архів Наталі Кубицької*.
6. Каталог обласної виставки творів самодіяльних художників і майстрів декоративно-прикладного мистецтва, присвяченої 40-річчю перемоги радянського народу у Великій Вітчизняній війні. – Луцьк, 1985. – С.10, 21.
7. Каталог обласної виставки творів самодіяльних художників та майстрів декоративно-прикладного мистецтва, присвяченої 60-річчю утворення Союзу РСР. – Луцьк, 1982. – С.17-18, 33-34.
8. Колодійчук Є.С. Ревні, або горщик у відставці // *Диво зілля: Розповіді з народознавства*. – К.: Український письменник, 1993. – С. 179-207.
9. Колодійчук Є. Ревні. Невеселі помисли про народні промисли // *Літературна Україна*. – 1989. – 12 листопада. – С.8.
10. Королюк М. Гончарство – моє ремесло // *Вільним шляхом*. – 2000. – 11 листопада. – С.4.
11. Майданець І. «Де виростав у чарах дідової глини» // *Молода Волинь*. – 1993. – 5 березня. – С.5.
12. Савко І. Не святі горшки ліплять // *Молодий ленінець*. – 1983. – 17 листопада. – С.4.
13. Солтисюк Л. Володимир Ковальчук: «Замішую глину, як тісто на вареники» // *Аверс-прес*. – 1998. – 8 жовтня. – С.32.

[Одержано 30 вересня 2003]

ОЛЕНА БЛАНК

© **Тетяна Андрієнко**, мистецтвознавець
(Творче об'єднання «Гончарі», Київ)

**... Думка, що рухається волею, у просторі й часі,
магічним або чарівним чином набуває форми:
відбиток – і народжується новий керамічний пласт
або об'єм, що є згустком чистої духовної енергії,
несе в собі творче начало**

Міміношвілі

Останнім часом, на щастя, у пресі – і популярній і професійній – з'явилося чимало публікацій про пластичне або гончарне мистецтво, про художників, що обрали матеріалом для втілення своїх художніх ідей і самореалізації глину. Сплеск цікавості до неї закономірний: саме гончарство – найперший вид мистецтва в більшості народів світу. У прадавніх творення з глини було прерогативою богів, царів, чаклунів, – тобто осіб, наділених надзнаннями. Витвори з глини супроводжували людину від народження й до смерті. Ними ж виявляли повагу померлим і захоплення переможцями. А ще, творення з глини – це спокуса: «Творіння і Творець нероздільні. Зв'язком їх потаємним живиться твій дух» (Валентин Сидоров, «Лотос брами»). І чим більш активнішими стають техногенні впливи сьогодення на людину, тим сильнішим стає бажання творити свій власний живий і одухотворений світ, універсальну мову спілкування, чим і є мистецтво.

Олена Бланк належить до покоління мистців, що почали свою творчу діяльність у 1980-ті. Вони не перші, але саме вони переконливо, послідовно й органічно трансформують мистецтво кераміки, в уяві багатьох суто вжиткове, утилітарне, – у станкове, руйнують стереотипи формотворення й декорування, вносять до нього нову метафористичну художню мову, асоціативний засіб образного мислення, актуальну естетику.

Художники сучасного декоративно-ужиткового мистецтва заперечують традицію як суму певних зовнішніх ознак, але сприймають її як живу тканину, що



Художники-керамісти Людмила Шилімова-Ганзенко та Олена Бланк (праворуч) на відкритті виставки «Сучасне професійне декоративне мистецтво України. Трансформація образу». Київ. Липень 2003. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Фото Олеса Пошивайла. Публікується вперше

розвивається в контексті традицій власного народу і руху світового художнього процесу. А глядачів полонить розмаїття стилів, напрямків і течій у руслі її розвитку (бо ж художники ці – не інопланетяни, вони народилися, живуть і творять на цій землі, вони плоть від плоті її; їхні твори – рефлексія не тільки на усотаний історико-культурний досвід, але й явища і процеси дня нинішнього).

Олена – художник дивовижний. Зовні – м'яка, делікатна, доброзичлива і обережна щодо оцінки творчості інших, вона надзвичайно самодостатня, послідовна й наполеглива у відстоюванні права на власний «голос», творчий почерк, сміливість висловлювання. Створена нею територія – це територія особистої творчої свободи, де експеримент – право на інакшість, вибір мистцем художньої мови, виражальних засобів, близьких, притаманних йому, що часто провокує полеміку з існуючими агресивно-консервативними уявленнями про національне, про розвиток традиції в мистецтві (я згадую при цьому знаковість, ритміку, умовність і лаконізм творців першохудожників).

Глина провокує формотворення. І перші твори мисткині пов'язані з ним, і перші нагороди (1992, Перша премія в конкурсі «Кераміка в домі і офісі», «Гончарі», Київ). Згодом з'явилася серія чайників (1993, виставка «Чайник-93», Спілка художників України, Київ), що вигадливо поєднала ніжного біло-зеленувате небачене звірятко (це – чайник) з досить несподіваними, пластичними, стильними створіннями, що виводять зі світу теплого «чайного», домашнього у світ раціональний, майже лабораторний («W», «Формула-1»).

У наступному циклі творів «Знаки» художниця запропонувала власне прочитання вічної теми – знака, знаковості. Роботи ці («Амфітеатр», «Знак Бика», «Ріг міфічного звіра») – спрямовані догори, збуджуючі, енергійні, виразні й загадкові, східно-лаконічні й багатозначні. Ці містично-асоціативні символи спонукають до активного співтворення «автор-глядач», занурювання, проникнення в «неповерхову» музику першоформ» (Олексій Титаренко).

У 1997 році Олена презентувала власний проект під назвою «Новела ХХ–ХХІІ» (галерея «Гончарі», Київ). Новела – спроба довірливої, відкритої, але й стриманої розмови: розповіді... і почути. Це – запрошення до діалога. Вишукані, холоднувато-інтелектуальні, майже білі труби-сувої й пласти – нятяк, послання, вилічення (чи можливо?) спокою і внутрішньої рівноваги; делікатне прозирання-прочитання душі глини і співтворчість вогню (непередбачуваного й химерного) – гармонізація стихій, що творять предмет.

Східна прихильність до мінімалізму, лаконічність,

стримана чуттєвість, здатність вирізнити сотні відтінків, візуалізація найтонших спостережень звичних природних проявів (шепіт, промінь, світло, шелест, дихання); уся гама людських почуттів (біль, незахищеність, сумнів, але й радість, тріумф, відчуття перемоги); пізнання мудрості й виявлення філософії життя – превалювали в пластах і скульптурах виставки Олени «Вихід» (2001, галерея «Триптих», Київ). Скульптури, подібні до древніх храмів, – багатощарові і, здається, заповнені прозорими звуками – струменями, що стікають краплинами, просотуються ледь помітними блакитними тонами. У вишуканих панно – чисто, інтелігентно, природно й органічно проступають асоціативні сни-видіння, відбитки-послання, знаки-лінії – вільно трансформовані образи минулого, сьогодення й майбутнього.

Окрема сторінка творчості мисткині – участь у І Національному симпозиумі гончарства «Опішне-2000» (номінація «Монументальна керамічна скульптура», скульптура «Природа і мистецтво»), де вияв творчості – як безпосереднє, природне злиття, зрощування з природою, розчинення в ній і проростання мистецьким твором, простим і символічним; дивним, примхливим поєднанням мистецького і божого промислів.

Вибір назви останнього проекту – «Піктографічні ряди» (2003, Центр сучасного мистецтва «Совіарт», Київ) – здається викликом. Створюється враження, що спонукання визначити словами рух розуму й серця, і мовби виправдовуватися за «лица не общее выражение», художниця знайшла соломонове рішення: читайте – «пиктограма – рання форма писемності через зображення предметів, подій тощо спрощеними умовними знаками». І на підтвердження – стильні геометричні тональні конструкції – композиції, «таїна гри, лабіринт, з якого не хочеться шукати виходу» (Павло Маков). Але втаємничений і уважний глядач відчує: вони живописно-багатомовні, емоційні, захоплено-оповідальні, оптимістичні.

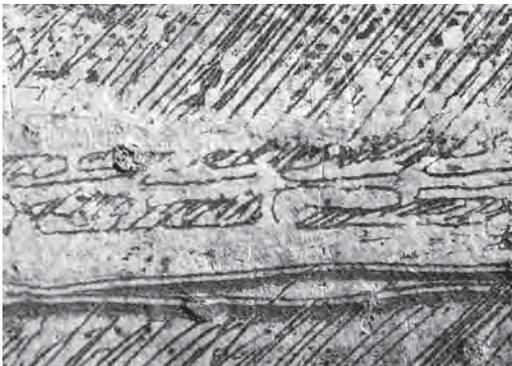
А втім, кожен побачить її твори по-своєму, відкриє безліч сенсів: для когось її мистецтво – річ для милування, для когось – медитації, для інших – предмет глибоких філософських роздумів. Воно – камерне, для камерного прочитання, споглядального сприйняття і дуже інтимне.





Олена Бланк. Монументальна скульптура «Природа і мистецтво». Шамотна маса, ліплення, риткування, пігменти, 48x201,5x56 см.
Опішне. 2000. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Центр досліджень українського гончарства, інв.№МГО НД-6016. Фото Олеся Пошивайла. Публікується вперше

Олена Бланк. Панно «Безкінечність» (фрагмент). Шамотна маса, ліплення, риткування, пігменти, 45,5x44,5 см.
Опішне. 2000. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Центр досліджень українського гончарства, інв.№МГО НД-5443. Фото Олеся Пошивайла. Публікується вперше



ОЛЕНА БЛАНК

Народилася в м.Бірськ (Башкирія).
У 1986 році закінчила Київський інститут естетики і дизайну (колишній Київський художньо-промисловий технікум)



Основні виставки:

- 1988** – виставка декоративно-ужиткового мистецтва (Прага, Пшибрам, Кутна-Гора, Чехословаччина)
- 1990** – виставка творчої групи «Гончарі» (Михайлівська трапезна, Київ)
– благодійна виставка фонду «Антиснід» (Прага, Чехословаччина)
– звітна виставка Седнівської творчої групи (Михайлівська трапезна, Київ)
- 1992** – «Кераміка в домі і офісі» (перша премія, галерея «Гончарі», Київ)
- 1993** – «Я. Ти. Ми» (Музей Тараса Шевченка, Київ)
– «Чайник-93» (виставкова зала Спілки художників України, Київ)
– Аукціон «Срібний слід» (Київ)
– Виставка недержавних галерей Києва (Палац мистецтв «Український дім», Київ)
– «Кераміка в домі і офісі» (виставкова зала Спілки художників України, Київ)
- 1994** – Перший Київський художній ярмарок (Палац мистецтв «Український дім», Київ)
- 1995** – «Аксесуари інтер'єру» (галерея «Гончарі», Київ)
- 1996** – «Світильник» (галерея «Гончарі», Київ)
- 1997** – «Новела ХХ-ХХІІ» (персональна виставка, галерея «Гончарі», Київ)
- 1998-1999** – Всеукраїнські художні виставки (Національна спілка художників України, Київ)
- 2000** – І Національний симпозиум гончарства «Опішне-2000» (диплом, Опішне)
- 2001** – «Катакомби» (куратор Олексій Титаренко, «Совіарт», Київ)
- 2001** – Симпозиум «Раку-кераміка» - «Вихід» (галерея «Триптих», Київ)
- 2002** – «Енергія землі» (Національна спілка художників України, «Сучасне мистецтво», куратор Олександр Титаренко)

ДВА ДНІ. ДВА МАЙСТРИ

© Микола Вакулєнко,

заслужений майстер народної творчості України (Ялта)

*Присвячується пам'яті гончарів —
Пошивайла Гаврила Ничипоровича
та Тарасенка Михайла Тодосовича*

Буває, живеш роками з людиною по сусідству, а спитай щось про її вдачу – і надовго замислишся. А з іншим познайомився десь на дорозі, поговорив годину-дві й роками потім згадуєш, замість того, щоб забути, вийшовши на зупинці. Про дві такі короткі зустрічі я й хочу розповісти. Було це більше п'ятнадцяти років тому, немає вже з нами цих людей – двох відомих гончарів України. Та, кажуть, людина живе доти, доки живе згадка про неї.

Восени 1987 року я вирішив неодмінно побувати на етнографічному ярмарку в Пирогово. Він тоді якраз набрав сили, розголос ішов Україною, а я хоч і мав уже виставки й публікації, та стояв якось осторонь від загалу. Для майстра побувати на ярмарку – означає не стільки «подивитися», скільки «показатися». Тепер я вже напевно знаю, що треба було зібрати кращі свої роботи й з ними їхати. І не мудрувати. Та була ще думка зробити експозицію в пам'ять відомого гончаря з Вінниччини Олександра Ганжі. Справа в тім, що вже кілька років лежав у мене альбом його творів, які викликали подвійні почуття. Самі образи відверто не подобалися, але внутрішня емоційність, узагальненість і монументальність скульптур (усе те, чого не вистачало мені) захоплювали. Дуже хотілося скопіювати або хоч попрацювати в такому ключі, але для чого? А тут така нагода – акція на честь майстра, який уже ніколи не з'явиться на ярмарку в Пирогово особисто. А свої роботи я покажу наступним разом – у мене час є.

Став робити копії творів Олександра Дорофійовича, суворо дотримуючись ілюстрацій, але робив їх меншими за розмірами, бо його були до 40-50 см заввишки – як потім їх везти до Києва? На другому десятку почав усе

більше відхилятися від оригіналів, тож і підписував уже відповідно – не «імітація твору О.Ганжі...», а «під впливом творів О.Ганжі...». А потім пішли вже такі, що й не нагадували старого майстра – тільки, що зроблені були з допомогою круга. От з такою, на мій погляд, цікавою колекцією (робіт на тридцять) я й з'явився на художній раді в Музеї народної архітектури та побуту УРСР. На той час без затвердження художньою радою жоден майстер, особливо новачок, не допускався до участі в ярмарку. І хоча я, щоб уникнути звинувачень у плагіаті, підготував пояснювальний плакат, де були навіть наклеєні ілюстрації творів з альбому, копії яких я зробив, розгорілася неабияка дискусія... Та врешті-решт рада дала «добро». Але нерозуміння мого заходу я ще неодноразово читав на обличчях людей наступні два дні ярмарку.

І от у суботу вранці стою зі своїми клумаками на зеленій галявині коло ставка. На пагорбах вітряки, старі хати, вкриті соломною. А навкруги святково вдягнені люди галасливо вітають один одного, обнімаються, розкладають свої витвори на столах під барвистими ятками – для них свято спілкування вже почалося. Я поки що чужий. Це наступним разом мене теж будуть вітати, запрошувати стати поруч, розпитувати про справи. А натоді один із розпорядників вказує на моє місце під яткою, де вже порастає літній чоловік з палицею, на яку при ході важко спирається. Знайомимся: «Михайло Тодосович Тарасенко». На столі стоїть табличка: «Заслужений майстер народної творчості». Робіт у нього небагато. Розклавшись, Михайло Тодосович скептично спостерігає, як я вішаю свій плакат, і неголосно, але твердо, промовляє: «Робити треба своє». Мовчу, бо він учора був

на раді, а я вже зрозумів свою помилку – для знайомства дійсно треба показувати своє.

Сонечко вже пригріває. Через греблю ріденькою вервечкою тягнуться відвідувачі і розчиняються серед ярмарку. Дивляться, розпитують, купують. Підходять і до нас, прицінюються. Михайло Тодосович небагатослівний, але зверхності в ньому немає. «Свищики в мене всі по карбованцю, – каже він, – незалежно від того, який там звір. Я беру за свист, а не за собаку, свиню чи змію (був і такий свищик. – М.В.)». Цей чоловік – середнього зросту, худорлявий, губи вузькі й міцно стиснуті. Такі люди нічого, ніколи не просять, досягають усього власними зусиллями. «Людина-кремінь» – кажуть про таких. У житті надійний, але й вибагливий до інших. Рюмсання не терпить. На запитання відповідає коротко: «Так, працюю на крузі. Випаляю в горні. Глина наша, місцева. Зараз посуд майже не роблю, все більше дріботу для ярмарків». Помітивши, що я придивляюсь до його сукуватого ціпка, пожвавішав: «Це я зробив із засохлої сосонки, такий ніде не купиш». У голосі задоволення

роботою. Дійсно, зроблено міцно й красиво. Крім повної макітри свищиків, у Михайла Тодосовича ще десятків зо три зооморфних сільничок. Глибока мисочка чи макітерка діаметром 8-10 см, збоку приліплена голова тварини, яку скоріше можна назвати казковою, аніж знайти їй аналог у житті, знизу чотири ніжки. Секретів майстер не приховує: «Посудину роблю на крузі, а на другий день, як глина підтугне, доліплюю решту. Всі вони по три карбованці».

У мене торгівлі немає, стояти нудно. Пару разів бігав подивитися, що там у сусідів. Михайло Тодосович незадоволений: «Приїхав на ярмарок – то стій. Я за твоїм дивитися не буду». Сказав – відрубав. Що ж, все вірно, хоча й кольнуло неприємно. Сам він за день тільки раз відійшов хвилин на п'ять. Навіть не сідає – стоїть, незважаючи на хвору ногу.

По обіді глядачів значно поменшало. Є можливість розпитати детальніше старого майстра. «Сільнички я вдома роблю, а от свищики, коли ходжу на риболовлю. Люблю я з вудкою посидіти. Та коли не клює – нудно.

Заслужені майстри народної творчості України — Михайло Тарасенко (Дибинці), праворуч, та Гаврило Пошивайло (Опішне) на етнографічному ярмарку в Музеї народної архітектури та побуту УРСР. Київ. 1984. Фото Олеса Пошивайла



От і беру з собою глину. В цьому я добре розумію – сам без діла сидіти не можу. Буде риба чи ні, а кілька карбованців на майбутньому ярмарку забезпечені. І раптом згадує війну: «Коли наші повернулися, всіх нас, чоловіків, забрали і зразу в Корсунь-Шевченківський котел». Про таке я вже чув раніше і в Григора Тютюника читав, то й питаю: «І не навчали нічому?» «Навчали? – здивовано. – Не передягали навіть. В своєму одязі цивільному й погнали в наступ. Одну гвинтівку на трьох дали. Візьмете, – кажуть, – як першого вб'ють». У мене – аж мороз по шкірі. Згадав я батька, що в той саме час після звільнення Київщини потрапив до штрафбату «за полон». Але він був офіцером, а офіцерів близько місяця ретельно «пересіювали», вилучали тих, хто співпрацював з німцями, перш ніж повернути їм зброю. За цей місяць Корсунь-Шевченківський котел перемолов кого тільки міг і сам захлинувся. «Там мене в ногу й поранило, – продовжує Михайло Тодосович, – з того часу шкутильгаю». Стою мовчки — що на таке можна сказати? А спитати, чи довелося йому ту гвинтівку до рук узяти, язик не ворухнувся. Так досі й стоїть він у мене перед очима – незламний вояк, людина-кремінь.

День закінчувався. Підійшов фотограф, якому цілий день не щастило з клієнтами. Прочитав на табличках наші імена. «Давайте, – каже, – Михайле Тодосовичу, я вас сфотографую. Завтра буде фото». – «Навіщо воно мені, мене вже стільки фотографували». Фотограф зиркнув на мене і пішов далі. Я промовчав.

Майстри почали збиратися і втомлено потяглися до автобусів, до відпочинку, щоб завтра допродати, допоказати, дорозповісти решту привезеного з дому.

* * *

Наступним ранком я спізнився на музейний автобус, а коли дістався рейсовим, життя на нашій галявині вже вирувало. Моє місце було зайняте. Приїхав ще один гончар – Іван Сухий, із цілим возом гончарного посуду. Він приятелював з Михайлом Тарасенком, був радий зустрічі, тому став поруч із ним.

Для мене місце знайшлося під іншим наметом. Сусідом виявився невисокий дідусь, одягнений буденно, але в чистій вишиваній сорочці під піджаком. З-під напіввів'язкового зеленого кашкета по-доброму блимали виразні очі. «Гаврило Ничипорович Пошивайло з Опішного», – представився він. Ми потисли один одному руки й заходилися розкладати на довгому столі свої вироби, бо вже з'явилися перші відвідувачі.

Забігаючи наперед, скажу, що для мене другий день ярмарку в плані торгівлі мало чим відрізнявся від попереднього. Ввічливий інтерес глядачів, обережні запи-

тання, зрідка щось купували. Проте у Гаврила Ничипоровича справи йшли весело. Відчувалося, що люди його знають і раді поповнити свої колекції його творами. Бували моменти, коли глядачі обступали стіл у два ряди, одночасно кілька рук простягали гроші, взамін вимагаючи той чи інший виріб. Я почав обережно допомагати, пам'ятаючи, що літні люди зазвичай не люблять, коли їхні гроші затримуються в чужих руках. Проблемою було давати здачу. Маленький свищик коштував двадцять копійок, де набрати вісімдесят, коли переважно дають по карбованцю? Я став умовляти покупців брати зразу по кілька свищиків – і собі, і знайомим, і сусідським дітям. Допомогав вибирати за бажанням голосні свистунці або не дуже, так би мовити, «для хати». Це подіяло, скоро переді мною вже лежала купка монет для здачі, яка, очевидно, не дратувала Гаврила Ничипоровича, я теж заспокоївся.

Чесно кажучи, цінами свого сусіда я був шокований, хоча й намагався це приховати. Усього двадцять копійок за пташку, яка хоч і примітивна, але таки свистить, та ще й підмальована ангобами. Скільки ж треба працювати, щоб заробити хоча б десятку? Десь років через два я надібав у журналі статтю про гончарний завод в Опішному. Виявляється, в 30-х роках ХХ століття денна норма майстра, що робив свистуни, була 250 таких пташок. Я не повірив. Розділив вісім робочих годин на 250 – вийшло 1 хвилина 55 секунд. Спробував ліпити – ледве вклався в 5 хвилин. За годину від напруження вже гуло в голові. Стало зрозуміло, що за день і сотню пташок не подужаю зліпити. А коли ж готувати глину, підмальовувати ангобами, а коли випалювати?

От тоді я почав розуміти, що таке гончарний осередок. Це постійне змагання багатьох людей, що живуть поруч і через тин бачать, що робиться в сусідському дворі. Всі намагаються зробити краще й більше. І хоча поняття краще й більше є протиріччям, гончарям доводиться його долати. Тому в гончарських родинах діти вже змалечку привчаються до роботи. Бо, ставлячи писачком лише кілька кольорових крапочок на свищик чи миску, дитина дає можливість матері зробити більше свищиків, а батькові – більше мисок, і сім'я стає на крапельку заможнішою. А якщо комусь пощастить вигадати вдалий технологічний прийом, то тримати його в секреті треба якомога довше, бо саме на цей час ваша сім'я матиме перевагу над сусідами. Та все одно його розгадають і почнуть застосовувати всі, і весь осередок поповниться ще одним знанням, стане могутнішим у змаганні вже між осередками. І так все життя. Постійне змагання, змагання. Ось звідки скажені норми й мізерні ціни.

Ще в Гаврила Ничипоровича було багатенько красивих баринь, у виготовленні яких застосовувався і гончарний круг, і ліплення, і ритування, і малювання ангобами,

а на завершення – прозора полива, яка примушувала стримані ангоби буяти веселковим різнобарв'ям. І це – 1 карбованець 50 копійок за одиницю!

А ще був іграшковий посуд і індики-свистуни, розміром з кулак десятирічної дитини. Індіками майстер був не задоволений. «Роботи багато – ліплення, ангоби, і усього 50 копійок. Ще й поливою їх вкривав, а вона позатікала в отвори, і багато перестали свистіти. Ні, індіків більше роботи не буду». Я зрозумів, що індики якраз і були тією спробою майстра вибитися зі звичайного опішненського асортименту, виокремитися з-поміж інших майстрів, на жаль, цього разу спробою невдалою.

Так у клопотах спливав день. Коли людей було мало, я відпрошувався пробігтися ярмарковими рядами. Повертаюся в черговий раз, Гаврило Ничипорович каже: «Я твого kota продав, ось гроші». Я приємно здивований, бо цін йому не казав, продавати не просив. Він наче і не

цікавився, що там у мене стоїть і по скільки. А от помітив, запам'ятав і допоміг при нагоді.

Ми обмінялися адресами. «Я до вас навряд чи приїду, – сказав Гаврило Ничипорович, – а ти приїжджай. Глини у нас багато – попрацюєш на крузі, подивишся, як майстри на заводі працюють».

Не склалося поїхати. Не довелося вже більше й побачитися. Але в пам'яті той перший ярмарок залишився назавжди. Два дні. Два майстри. Два характери. Дві різні долі, які на мить торкнулися моєї й полетіли далі, кожна своїм шляхом, залишивши в серці яскраву згадку.

Де ти, фотографе? Я хочу мати фото на спомин! Немає фотографа. Не пішов у нього бізнес у Пирогово в перший день, то на другий він уже й не з'явився.

[Одержано 28 лютого 2003]

«Український керамологічний журнал» читають:

славетний художник-кераміст **Світлана Пасічна** (ліворуч) та директор Національного художнього музею Молдови **Тудор Збирня**. Кишиневу. 2005. Фото Миколи Пасічного. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства в Опішному. Публікується вперше



СХВИЛЮВАЛО МОЮ ГОНЧАРНУ ДУШУ...

© **Володимир Онищенко**, художник-кераміст
(Національна спілка майстрів народного мистецтва України, Київ)

От і закінчилася виставка «Сучасне професійне декоративне мистецтво України. Трансформація образу». І тепер, немовби збоку, згадаємо експоновані на ній витвори рук мистців. У очі кидалася різноманітність пластик і тем – у кожного художника своя. Буду говорити лише про кераміку, яку добре знаю. Всі ті дні, майже щодня, забігав на виставку, детально знайомився з експозицією, запам'ятовуючи роботи, адже це вперше, коли ми, керамісти, за винятком декількох, зібралися в такій кількості і можемо не тільки поговорити один з одним, а й подивитися на творчі досягнення й порівняти їх зі своїми. Я ходив, як очманілий. У мені нуртувала радість за свою «альма-матер», яка показала свою велич і досягнення, та роздуми про те, як це все передати на папері, адже я пообіцяв Олесю Пошивайлу написати власні враження про подію до нашого журналу. Простого переліку імен учасників виставки мені зовсім не хочеться робити (їх дуже багато – більше 60-ти), бо всі вони є в альбомі-каталозі, який ми, учасники, отримали на вернісажі [1].

Тому буду говорити лише про тих мистців, які чимось зачепили мою гончарську душу. Таких імен, на жаль, дуже мало, але серед них хочу відзначити роботи **Ганни Лисик**. Так відчувати глину руками й душею може тільки жінка-мати, яка глибоко знає свої пракорені, архаїчну пластику свого народу та інших! Кожен сантиметр величких творів Ганни – це пісня в глині! Поетична душа та невтомні руки мистця настирливо і вперто творять чарівні гончарні витвори, повз які пройти неможливо. Я довго розглядав твори «Тиха посудина», «Забавка» та «Швидка фігурка», які вона представила на виставці. У цих, ніби простих, об'ємах стільки вкладено душі, вміння, що нам, більшості, доводиться тільки кліпати очима та мовчати перед її творами. Вони – велично-монументальні, такі

беззахисні, самотні (напевно, так і мусить бути у справжнього мистця), та і сама вона потребує захисту в цьому жорстокому світі. Це відчувається в кожному її творі. Про Ганну потрібно писати й досліджувати її творчість окремо – вона того варта.

Поруч із нею я б поставив творчість «Гранда України» **Світлани Пасічної** з Полтави, про досягнення якої в кераміці знає весь світ, але тільки не Україна. Світлана – це гордість нашої кераміки. На виставці експонувалися чотири чайники: не ужиткові, а суто декоративні. Можна сказати, що й назва їх, до певної міри, умовна. Я довго думав, як їх описати, але не знаходжу з чого ж почати. Гадаю, що їх просто треба бачити. Творчість Світлани – це різнобарв'я фарб, об'ємів, вибудованих різними площинами і розфарбованих так, що створюється враження, ніби мисткиня хоче зробити форму невидимою, непомітною, як і сама вона в житті.

Поруч експонувалися роботи **Лесі Рось та Олександра Рося** – мого земляка з Білої Церкви, а тепер львів'янина. Мені здається, що вони на правильному шляху, йдуть своєю дорогою, знаходять незвичні, навіть фантастичні об'єми, з використанням підсвічування зсередини творів: це і кераміка, і світлокераміка. Цікаво, до чого ж вони дійдуть? Зараз це нагадує світлотіньовий театр.

Привертають увагу декоративні панно подружжя **Борецьких – Наталки та Ярослава**, з Ужгорода. У них пласт використовується як площина, покрита різними «магічними» знаками, кольоровими плямами, ніби якимись кодами в майбутнє. Може, наші нащадки й розшифрують їх...

Дуже добре виставився тріумвірат **Берез – Зіновій (батько), Ігор (син) та поетична Тамара (невістка)**, яка творить, як і Ганна Лисик, але знаходить свої гончарні

форми і вдало оздоблює їх локальними кольорами, як, наприклад, у декоративній посудині «Птах».

Повз твори подружжя **Береженків – Лілії та Сергія** – пройти неможливо. Між ними така гармонія в буденному житті, а в творчості – протилежність неймовірна. Сергій – мовчун і творець гончарної пластики, колір використовує обмежено, як доповнення до форми. Лілія – творець казкової кераміки, в якій прослідковується незвичність пластики і гончарних об'ємів, покритих фарбами. Сергій професійно, можна сказати, досконала володіє гончарним кругом. Уже минуло три роки від часу проведення I Національного симпозиуму гончарства в Опішному, де він створив паркову скульптуру «Хитка рівновага» («Сонет») і за неї отримав «Гран-прі», а в моїй пам'яті постійно живе ця подія – твір світового гончарного значення.

Козаки Надія та Сергій, як завжди, на вершині гончарного мистецтва. Сергій – віртуоз гончарного круга та пластики з гончарних об'ємів; Надія, як колись дружини гончарів, розмальовує й оздоблює кераміку.

Козаки і Онищенко (мій однофамілець) – мистці без спеціальної освіти, проте натхненно самотужки розкривають чари глини і вже досягли в цьому неабияких успіхів.

Слід виділити роботи **Леоніда Богинського**, який теж є віртуозом гончарного круга, але на виставці демонстрував свої панно.

Неможливо було без зацікавлення пройти повз роботи **Володимира Хижинського** з Луцька. Його твори «Напад», «Викрадачі гнізда» та «А щастя – воно, як пташка» привертати до себе увагу глядачів пластикою та кольоровими акцентами. Відчувається серйозна фахова підготовка мистця, але, як на мене, помітна й сухуватість форми та пластики.

Мене завжди приворожують твори **Ольги Безпалків**. Щоразу Ольга відкриває нові грані свого таланту в гончаротворчості. Її твори асоціативні, оригінально пластично вирішені, як, наприклад, «К-руки», «Вищий рівень».

Я був би несправедливим, коли б не згадав творчість двох Ганн – **Ганни Друль та Ганни-Оксани Липи** зі

Львова. Вони такі різні у своїй пластичності, цікаві знахідками та темами своїх творів! А ще з-під їхніх рук глина виглядає так еротично, так несливувано легко лежить чи стоїть перед тобою!

Привертає до себе увагу скромне, тихе подружжя (кажуть, тиха вода греблю рве) **Ковалевичів – Людмили та Ігоря**. У їхніх творах я бачу монументальність і графічність ліній, живописність образів та незвичність пластики. Одночасно їхня кераміка така тепла та хатня, що не хочеться розлучатися з нею. Обоє добре володіють кольором та фактурою, формою та площиною. Кожна робота сприймається спершу загалом, а вже потім – у деталях.

Я свідомо лишив наших корифеїв кераміки наостанок: **Зеновій Флінта, Галина Севрук та Галина Кломбицька**. Їхні досягнення очевидні. Панно Зеновія Флінти – твори незвичні. У них така глибина й віртуозність рук і думки! Не знаю, чи комусь вдасться створити щось подібне. Випадковість, розрахована мистцем, сприймається як закономірність. Він уміє використовувати мить, незвичність, технічність. Про панно Галини Севрук можна сказати коротко: вони неповторні. Галина Кломбицька – це життєстверджуюча пісня у фаянсі.

Уляна Ярошевич – віртуоз гончарного круга, дуже талановита мисткиня. Її пластичні композиції «Персонажі», «Весна» та «Жінки» – це досягнення гончарного мистецтва України і світу в цілому.

От, напевно, і все, на що я звернув увагу. Свідомо не хочу писати про київських мистців – досягнення в них теж є, але кожен із них сам по собі «вариться в своєму соку». Взагалі ж, це – широка тема, яка варта окремої розмови. Хай не гніваються на мене **Микола Теліженко, Іван Фізер, Володимир Шаповалов, Іван Франк** (у них є цікаві знахідки, пластика, я добре знаю їхню творчість, але я написав про те, що схвилювало мою гончарну душу).

 [Кольорові малюнки деяких експонованих на виставці творів дивіться на стор. 319-327]

1. Чегусова З.А. Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен: Альбом-каталог. – К.: ЗАТ «Атлант ЮЕмСі», 2002. – 511 с.

[Одержано 22 червня 2003]

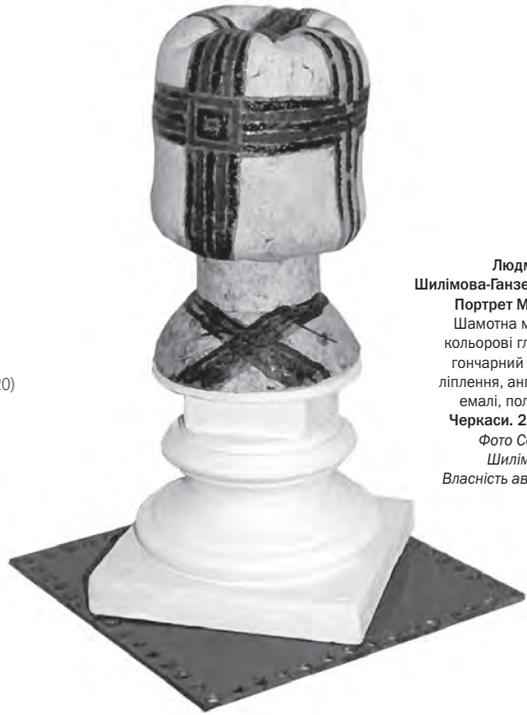
ВІТАЙМО ЛЯЛЬКУ!

© Ольга Бердник

(Черкаське вище художнє професійно-технічне училище №20)

*Дві ляльки розмовляли
а дві інші не розмовляли
а може так воно бачилось у затінку
я прислухався до лабіринту
яким ніхто іще не скористався
я намагався зрозуміти, куди ж він завертає
тому й не бачив як дві ляльки розмовляли*

(Микола Воробйов)



Людмила Шилімова-Ганзенко.
Портрет Марії.
Шамотна маса,
кольорові глини,
гончарний круг,
ліплення, ангоби,
емалі, поливи.
Черкаси. 2003.
Фото Сергія Шилімова.
Власність автора

Кожна жінка має право на казку. А якщо ця жінка – художник у провінційному місті? У місті, яке своїх мистців начебто й милує, але так ненав'язливо тримає в тенетах прагматичного тверезого світу? Тоді ця жінка створює казку сама собі. Десь за дві години поїздки легковим авто – столичний мегаполіс, немов вікно в інше життя. А за годину в інший бік – стародавнє село Валява, де залишилися коріння роду. І зовсім далеко – Львів, «Alma mater». Пів України треба проїхати, щоб потрапити до гончарської столиці – Опішного...

Людмила Шилімова-Ганзенко – саме такий художник, замкнутий у відкритому просторі найцентральнішого обласного міста України, покликаний це місто оспівати. Згадаймо виставку «Лист Нашадкам...» (2002): «Місто – це книга, до якої кожне покоління вписує свою сторінку...»

Мистецтво – річ серйозна. А в Черкасах аж надто, бо кожен, причетний до нього, стурбований пошуками власного «єго» та способів його задоволення. Знову ж через мистецтво.

І раптом у маленькій черкаській галереї «Алтея» виставка «Врятуймо... ляльку!» Що... що рятувати? Та чи мало їх на прилавках і в кожній дитячій кімнаті, і в кожному дівчачому портфеліку? Невже художниці Людмилі Ганзенко нічим більше зайнятися? Але хто не полінувався, той побачив, що це були... не ті ляльки.

Вони не кліпали наївними очима, не демонстрували нарядні сукні. Вони й не дивилися, бо не мали очей, лише обличчя з хрестом, і випромінювали якусь таємницю... А ще дивним було те, що деякі з них були... глиняними.

У наш час усе більшає той пласт творчої інтелігенції, чіє звернення до народного мистецтва є опосередкованим, тобто формується під впливом спілкування, освіти, певних книг... Адже народне мистецтво – явище, породжене сільським побутом, відшліфоване мудрістю сотень поколінь землеробів. А міському жителю наприкінці ХХ століття вже й не спіймати ту ниточку, що мала б пов'язати його з традиціями власного народу, хіба тільки, якщо він володіє загостреною інтуїцією, заснованою на генетичній пам'яті.

«Що ж, спочатку було слово», – визнає Людмила. І було воно в книзі Олександра Найдена «Українська народна іграшка». Саме з книги, а не від мами й бабусі перейняла художниця прийоми створення вузлової ляльки. Такі вже ми, урбанізовані українці: ми й коліскові дітям нині співаємо за збірками пісень. Та добре, що співаємо!

У Людмили два художні фахи: текстиль та кераміка. І вони вдало поєдналися в ідеї створення традиційної вузлової ляльки, але в глиняному матеріалі.

А чому б і ні? Глиняний пласт легко набуває необхідних форм, передає фактуру тканини, вабить гамом шляхетних барвників... Так народилася перша лялька-оберіг

– ще в 2001 році, в Опішному, де твір «Колискова» отримав диплом «За авангардизм». Це була відповідь Людмили на тему «Нотабене історії».

Людмила Шилімова-Ганзенко – не перший художник, що зацікавився цією темою. Ще на початку ХХ століття до образу вузлової ляльки звертався Казимир Малевич.

Деякі мистецтвознавці, зокрема Дмитро Горбачов, стверджували, що ключем до розуміння робіт Малевича є його українське походження. Саме цим пояснюється один із найзагадковіших аспектів його творчості: образи багатьох селян на картинах художника безликі, інші стоять безрукі, немовби вдалені в пейзаж.

Народне мистецтво – бездонне джерело, черпати з якого можуть усі. Так робили художники початку століття минулого, так роблять вони і на початку нинішнього. Авангардизм 1920-х років став класикою.

Але повернемося до нашої мисткині, яка, показавши черкащанам глиняні ляльки, отримала чимало, у тому числі, й не дуже схвальних відгуків. Зачинившись зі своїми дітьми під час літнього спекотного сезону в тітоньки у Валяві, що на Черкащині, вона відвела душу й накрутила «кукол» із клаптиків тканини. Саме накрутила,

бо робила це традиційно, без голки, самими вузликами. А повернувшись до Черкас, взялася за глину, ангоби, барвники. І ось народилися глиняні сестри маленьких ляльок: випробувані вогнем, загадкові ляльки-дзвони. Як справжні жінки, кожна з них має свій характер і гонор, кожна немовби сама добирала колір своїх шат... І нині маємо Одарку й Килину, Наталку й Меланію, Соломію, Ярину, Ганнусю, Христинку... Та ще й вгадаємо, хто звідки родом: ось Одарка, певно, з Полтавщини, а Соломія – з Волині, Ярина – подоляночка...

Згодом жіноче товариство зібралось до Києва, де з 18 лютого до 31 березня 2003 року в галереї «Гончарі», що на Андріївському узвозі, експонувалася виставка «Рятуйте ляльку!»

А звіди, з Андріївського узвозу, ляльки-обереги роз'їхалися по оселях багатьох українців, несучи енергію Добра, Гармонії і Віри у щасливий кінець будь-якої казки.

[Одержано 20 квітня 2003]

 [Кольорові малюнки до повідомлення дивіться на стор. 318]

P.S.:

Валява

Пам'ятаю село стільки, скільки пам'ятаю себе. А те, чого пам'ять дитини не втримала, зберігає пам'ять моєї найріднішої тьоті Марусі (сестра мого батька) і передає моїм підростаючим дітям. Їх корені, як і мої, теж тут. Тут народився їх улюблений дід (мій батько) і його батько (мій дідусь, якого, на жаль, я не знала, але уявляю так жваво, завдяки вічній любові і пам'яті моїх рідних).

Минають роки... Дорослішаєш, мудрішаєш і починаєш розуміти, що зрештою не так вже й багато людині потрібно... щоб були поруч рідні, щоб були вони здорові, щасливі, просто живі, яким я потрібна, які мене чекають; як завжди, чекають мене у Валяві, куди я повертаюся знову й знову.

«Рятуйте ляльку!» присвячую моїй тітоньці Марії Ганзенко (1922 р.н.), якій не судилося вийти заміж та народити. Вся доброта і ласка її душі була віддана нам – дітям та онукам трьох її братів: Семена, Леонтія, Григорія.

Олесью Миколайовичу! Саме Вас обираю хрещеним батьком моїм дівчаткам-лялькам. Адже перша народилася в славній гончарській столиці – Опішному, дякуючи Вам.

Тетяна Павлівна Андрієнко – по праву хрещена матір, бо решта дівчаток народжені, дякуючи її вірі у славне майбутнє кераміки.

СЛАВА ГОНЧАРСТВУ!

© Людмила Шилімова-Ганзенко.

художник-кераміст

[Одержано 20 грудня 2002]

Буклет виставки Людмили Шилімової-Ганзенко «Рятуйте ляльку!» в галереї «Гончарі». Київ. Липень 2003



КОЛИ В МОДІ МИСТЕЦТВО «БИТЬ БАКЛУШИ»*

© Ганна-Оксана Липа, художник-кераміст
(Національна спілка художників України, Львів)

«Не давайте святого псам,
не розсипайте перел своїх перед свиньми,
щоб вони не потоптали їх ногами своїми,
і обернувшись, щоб не розшматували й вас...»
(Евангелія від св.Матвія, 7:6)

Що ж залишається митцеві, коли суспільство оскотинилося до такої межі, де всякі людські чесноти втратили свою вагу-цінність?

Коли час – Остапів Бендерів, рафінованого фарисейства, підміни цінностей; коли невігластво крок за кроком заповнює собою простір; коли йде «джунглівська мітка» територій у всіх вимірах (інформаційних, тери-

торіальних, ділових); коли «на всю катушку» працюють брудні технології, і ті, кого найнято, вправно відпрацьовують свій хліб.

Що залишається митцеві?

Суцільні знаки питання, на які шукаємо відповіді. З ким вести діалоги у своєму генетично-ментальному просторі з його проблемою українського дуалізму

* Збережено мову автора

Мал.1.
Член Національної спілки художників України, художник-кераміст Ганна-Оксана Липа біля фотобелена «Небо». Львів, Палац мистецтв. 2004.
Автор фото невідомий. Приватний архів Ганни-Оксани Липи



(роздвоєння). Цивілізований світ шукає порятунку в психоаналітиці, наш – усе глибше заглядає на дно пляшки. Інший люд гуртується, наш, відторгаючись від генетичного коріння, розповзається по світах, втрачаючи навички комунікативного мовлення, якщо більше не чує своєї власної мови.

Пізнання свого ментального простору-родоводу починається людиною, «з'явившись на світ», через перші звуки рідного слова, материнської пісні-колискової, через запах рідної землі, її життєдайних плодів, природу, ландшафт. Душа народу, його уклад життя закарбовані в декоративно-ужитковому мистецтві – цьому культурному середовищі, наповненому символами, міфами, ритуалами.

Виставка-інсталяція «Сумах» (автори – Ганна-Оксана Липа, Ельшад Рустамов), яка експонувалася в Палаці мистецтв (Львів, 2004) веде тему діалога в просторі, шляху до самого себе через пізнання життя, що кадрується день за днем, вибудовуючи ціле плетиво сумач (різновид текстилю); де за допомогою асоціацій, декору реальну форму тіла перенесено в категорію семантичного знаку. Не йдеться про калькування артефакту (предмета архаїчного мистецтва), а про структурну канву уявного плетива, нанизання в загальне полотно-густину (вузлик за вузликом) емоційного переживання, відчуттів людини до світу, міфологічного героя. Культурний

герой – міфічний посередник між світами богів і людей, який сприяє розвитку людської життєдіяльності та культури. Міфологічна постать Вселенської матері завжди наділяє космос жіночими рисами найпершої присутності, що годує, захищає (Мати Земля – Оберега). Творення світу є не що інше, як процес послідовного ділення-множення опозицій, так що космос у межах свого розвернення являє собою безкінечне багатство різноманітностей – розмаїтостей. Людина містить усю багатолікість космосу, а значить її місія в Тріаді між Небом і Землею полягає в тому, щоб оберігати всеєдність неосяжного кристала буття; вибудовувати той міст взаєморозуміння, на якому тримається Світ у своїй красі й гармонії. Тільки через шлях пізнання себе пізнаємо Світ. Ось про що виставка-інсталяція «Сумах», а не про дині, голі тіла, як устигла поверхово замітити одна з журналісток газети «Поступ» (чи не захотіла), ще й перекрутивши ім'я.

Якось, дивлячись телеканал «Animal Planet», звернула свою увагу на одну прецікаву африканську пташку, яку назвали «шалашником» за його майстерне вміння вибудовувати з усякого непотребу споруду-гніздо-шалаш для приманки самки. Комусь це потрібно: чи йому, чи їй? Але упакувавши її всередину на яйцях, він, знявшись з місця, знімає із себе всі свої подальші турботи за продовження роду. Для місцевих аборигенів цей його «арт-витвір» чогось стає місцем культового поклоніння, де вони собі просять про здійснення сокровенного. Ця маленька «птичка» в мені раптово викликала аналогічні асоціації з деякими арт-шалашниками в мистецтві.

[Одержано 27 січня 2005]

Мал.2.
Ганна-Оксана Липа. Фрагмент інсталяції «СУМАХ».
Львів, Палац мистецтв. 2004. Автор фото невідомий.
Приватний архів Ганни-Оксани Липи



ДІАЛОГ У ПРОСТОРИ*

© Ганна-Оксана Липа, художник-кераміст
(Національна спілка художників України, Львів)

I. SUMAQ СУМАХ

Концепція виставки

Життя вічне, безмежне не своєю тривалістю,
а пізнанням Всесвіту в собі самому
і себе у всьому
Б.Мергаут

Значення слова *сумах, сумаха* – (укр.):

1. Технологічний прийом у ткацтві, за якого полотно нарощується за допомогою різного кольору барви, переважно світло-гарячого, теплого (лицьовий бік – гладкий, задній бік – вузловий).

2. Східна пряність, спеція, темно-вишневого кольору, смак – з кислинкою.

Занурюючись в інший ментальний простір, яскравіше відчуваєш свою належність, ідентичність до свого. Але пізнаючи його, знаходиш той збіг, коли думки починають дотикатися, є спорідненими у відчутті гармонії і сутності життя.

Адже коли хочеш пізнати душу народу, послухай його пісню. Його уклад життя закарбований у декоративно-ужитковому мистецтві, цьому культурному середовищі, наповненому символами, міфами, ритуалами, семантичними знаками. Усе це вибудовує, проектує ціле плетиво життя, зіткане полотно «нитка за ниткою» з його пульсуючою енергетикою, впорядкованістю. Поняття культури – синонім свободи. Мова свободи – вільний дух, одухотвореність, гармонія з навколишнім світом. І коли слухаєш народну пісню, не знаючи слів, вібрація голосу дає відчуття, ті енергетично-інформаційні потоки, що відкривають, викликають співпереживання. Так само і з твором чи мистецькою річчю, артефактом. Тут ми єдині.

Ритуал – це завжди символічне дійство, тобто така дія, яка вказує на присутність в одному чогось іншого, й навіть протилежного.



Мал.1.

Плакат виставки «СУМАХ». Львів. 2004. Автор фото невідомий.
Приватний архів Ганни-Оксани Липи

Міф (від грец. μυθος – слово, легенда) доісторичний (дописемний) переказ про богів, духів, культурних героїв, першопредків, засіб світовідчуття, світорозуміння первісної людини; алегоричне зображення явищ природи, уособлення ідеальних якостей та абстрактних понять, священна історія, прототип обрядів і життєдіяльності людини.

Символ (від грец. συμβολον – знак, прикмета, ознака) – одна з форм, за допомогою якої уможливується пізнання непроявленої сутності космосу; проведена людською свідомістю аналогій, порівнянь; основа мислення людини і комунікації всієї культури людства;

* Збережено мову автора

умовне позначення певного предмета, явища, процесу, художнього образу, думки, ідеї, почуттів.

Орнамент (лат. ornamentum – прикраса) – візерунок, який складається з ритмічно-упорядкованих елементів, знаків, інформації й енергетичних структур, система закономірного поєднання різноманітних стилізованих елементів.

Культурний герой – міфічний посередник між світами богів і людей, який сприяє розвитку людської життєдіяльності та культури.

Артефакт/артифакт (лат. artefactum – майстерно виготовлений) – функціональний предмет, виготовлений або модифікований людиною минулого, предмет архайчного мистецтва, втілена у річ ідея.

Сугестивність (лат.) – навіювання, натяк, активна дія на уяву, емоцію, підсвідомість шляхом віддалених тематично-образних, ритмічних звукових асоціацій.

Якщо зв'язати все воедино, в одне ціле, перед тим сказане, то стає зрозумілою сама назва виставки СУМАХ/SUMAQ. Не йдеться про калькування артефакту, а про структурну канву уявного плетива, нанизання в загальне полотно – густину (вузлики за вузликом) емоційного переживання, відчуттів до міфологічного героя. По певному періоду опрацювання самої теми, через деякий час випадково розпізнаю той самий хід думки Бруно Шульца. Відкриваючи для себе Бруно Шульца в його оповіданнях, внутрішній поетичний настрій, смак слова, ловлю себе на думці, що воно мені нагадує смак східної пряності (слово-пожива не пісна, а пряна). Яке було моє велике зворушення, коли взнаю, що вся збірка має назву «Цинамонові крамниці».

Йдеться ж бо не про цинамон (корицю). Що значить один ментальний простір, коли життя сотається день за днем, упакується в шухлядки нашої пам'яті, калейдоскопом уяви, сплітаючись «вузлики за вузликом».

У традиційній індійській поезії існувала концепція, за якою приховане проявлене значення художнього твору – дхвані – зрозуміле лиш тим вибраним цінителям, у чий душах збереглися спогади про наступні перевтілення. Тільки дякуючи цьому, вони володіють тією естетичною надчуттєвістю, надінтуїцією, які дозволяють їм досягнути сокровенний зміст твору мистецтва, отримувати від нього істинне задоволення, тобто в повній мірі сприймати його поетичний настрій – «раса».

Тільки до таких цінителів, на думку теоретиків древньоіндійської поезики, і зобов'язаний апелювати справжній художник. Створений ним з розрахунку на людей зі «співзвучним серцем» твір мистецтва повинен містити в собі одну із трьох типів «дхвані» – таємного змісту.

I – розуміти під цим просту думку.

II – викликати уявлення про яку-небудь семантичну фігуру.

III – навіювати той, або інший поетичний настрій («раса»).

Останній, третій тип «дхвані», або потаємного ефекту, вважається найвищою формою поезії. Древньоіндійська поезика вважала за потрібне, щоб потаємний зміст твору мистецтва сприймався подібно до того, як опісля удару дзвону чується гудіння. Анандавардхана порівнював поетичний настрій у літературному творі з ниткою, на якій нанизані гірлянди квітів.

«Ещё Кант, сопоставляя природу с искусством, видел в том и в другом живое органическое целое. Используя эту идею, отождествлял произведения искусства с органической природой и Шеллинг. Тождественные по своей внутренней сути природа и дух по Шеллингу, представляют собой самообнаружение единого абсолюта, объективным свидетельством чего и выступает сознательное художественное творчество. Произведение искусства, считал он, появляется в результате того, что человеческий разум объединяет с помощью творческого воображения свои субъективные импульсы и восприятия с феноменами органической природы. Словом, творческий процесс, по Шеллингу, – это такая творческая активность, которая более всего напоминает активность бога» [И.Л.Галинская. «Загадки известных книг»]

Мить такого мистецтва воістину володіє невагомістю вічності. Вказуючи на міфологічних культурних героїв – це певні пам'ятні знаки, які немовби служать санкцією уяви, але, якщо вдуматися, лише засвідчуючи початково задану людині можливість віддатися його грі. Сам досвід внутрішньої послідовності–спадкоємності постає як серія переживань, як низка нюансів, орнаментованих подібно до варіацій однієї теми, деяка тривала або точніше вічно відновлювана якість буття. Витончений спосіб життя є мистецтвом постійної бадьорості, свіжості свідомості; головним правилом цього життя є невпинний розвиток своєї чуттєвості. Жити витончено корисно вже тим, що це сприяє накопиченню знань і вихованню почуттів. Людські почуття потребують не менш ретельного виваженого догляду й тренувань, аніж тіло. Витонченість у мистецтві й побуті – є не тільки зустріч мистецтва й естетики, а також природа, відтворена людиною. Витонченість відома тому, хто вміє повертатися – вічно вертатися – до чистої землі, «припадати до коріння буття».

Львів. Грудень 2003-березень 2004.

«Для людини світ – це, насамперед, те місце, де вона стоїть і серед чого перебуває. Хоча, коли на цій землі народжується нова людина, ми їй кажемо: «з'явитись на світ» – так ніби світ це щось цілком інше, ніж сама людина. Ми дивимося на світ не з тієї величезної відстані, з якої дивиться на неї фізик і незворушно каже: «Нумо, занотуймо!». Уже цей вислів «занотуймо» вказує, як мало досліджує сучасна наука процес спілкування і взагалі, як мало незвичайностей перебуває в її полі зору. Спілкування передбачає не тільки певні речі. Це також не лише те спілкування, яке спостерігаємо, коли чуємо перші звуки немовляти й бачимо, як спілкуються мати та дитина. Спробуймо ліпше дещо інакше інтерпретувати заголовок нашої доповіді: розуміння – то саморозуміння світу. Це завдання, яке з настійливою необхідністю поставила перед нами множинність мов.

У чому полягає суть цього буття в світі, де ми намагаємося себе зрозуміти? Звичайно, світ у такому випадку не виступає об'єктом. Вже Кант у своєму вченні про антиномії – відомій критиці догматичної метафізики – вказав, що світ як ціле ніколи не є чимось даним і тому не може пояснюватись у категоріях наукового досліду як це цілісне дане. У будь-якому разі нам усім стає ясно – і тут я послуговуюсь одним із своїх улюбле-

них прикладів: світ подібний до горизонту. Слово «горизонт» асоціюється з живим досвідом, знаним для всіх нас. Наш погляд спрямовується у нескінченність далечі, і ця нескінченність після кожного нашого зусилля відсовується далі, і що швидше ми рухаємось, то ширші постають горизонти. У цьому розумінні світ для нас – це безмежний простір, а ми перебуваємо в його центрі й шукаємо свої скромні орієнтири.

... Що ж, власне, означає, зрозуміти себе в цьому світі? Це означає зрозуміти себе у відношенні до інших. А «розуміння-себе-у-відношенні-до-інших» означає зрозуміти інших» [Гадамер Ганс-Георг. Герменевтика і поетика. – К.: Юніверс, 2001. – С.170-171].

II. ПІСЛЯМОВА

Виставка-інсталяція Ганни-Оксани Липи та Ельшади Рустамова «СУМАХ (СУМАQ)» експонувалася в Палаці мистецтв (м.Львів) від 4 квітня до 4 травня 2004 року.

День 4 квітня (Квітня неділя – Вербна) було вибрано спеціально символічно, адже вітання життя, пізнання божественної сили існує у 2-х актах:

Мал.2.
Виставка-інсталяція (фрагмент). Львів, Палац мистецтв. 04.04.2004.
Автор фото невідомий. Приватний архів Ганни-Оксани Липи



- 1 – релігійному, воскресному: входження Бога в наші душі;
- 2 – дарунок килима-сумах як символу благодаті та добробуту. Своєрідної щедрівки, витканої у символах. Адже Новий рік на Сході приходить весною і є співзвучним із першим актом.

Слово «сумах», як приправа-спеція надає поживі унікальний смак, так і мистецька річ є пожива духовна, як і віра про воскресіння душі.

До експозиції ввійшли твори з циклів графічних рисунків, виконаних у співавторстві

Ельшада Рустамова і Ганни-Оксани Липи:

- 1) «Викрадення Європи. Міф. Реальність»;
- 2) «Хмарина»;
- 3) «Коралові острови»;
- 4) «Власний простір»;
- 5) «Амазонія»;
- 6) «Мономіф».

Також кераміка з циклів Ганни-Оксани Липи:

- 1) «POLY+SEMA»;
- 2) «Тисяча та одна річ».

Фотогобелени:

- 1) Триптих «ТРИАДА» (Небо. Людина. Земля);
- 2) «Власний простір».

Кераміко-гобелен – інсталяція «(ЗЕЛА-ЗІЛ-ЗІЛЛЕ)», до якого ввійшли серія тарілок «Квітка» та серія плакеток «Рибка».

Керамічні розетки для спецій-сумах.



Мал.3.
Ганна-Оксана Липа. Керамікогобелен
«ЗЕЛА-ЗІЛ-ЗІЛЛЕ». Львів, Палац
мистецтв. 2004. Автор фото невідомий.
Приватний архів Ганни-Оксани Липи

Мал.4.
Вхід в інсталяційний простір виставки
«СУМАХ». Львів, Палац мистецтв. 2004.
Автор фото невідомий. Приватний архів
Ганни-Оксани Липи

Мал.5.
Мистець Ельшада Рустамов. Львів,
Палац мистецтв. 2004.
Автор фото невідомий.
Приватний архів Ганни-Оксани Липи



Мал.6.
Фрагмент інсталяції виставки
«СУМАХ»: кераміка з циклу
«POLY+SEMA».
Львів, Палац мистецтв. 2004.
Автор фото невідомий.
Приватний архів Ганни-Оксани
Липи

Для витворення безкінечності ланцюга–життя, «лінії, яка вічно в'ється», взято кольорові листи паперу залежно від напруги зображення образу – кадру; проявленої плівки в свідомості, пізнаної автором через реальність, трансформованої в знак – символ-міф.

Використано класичну експозицію на шнурах площини (гобелену) (в даній ситуації зітканих асоціацій емоцій співпереживання).

Те саме, коли реальність трансформується в символ і переноситься на площину полотна в ритмі орнаменту.

III. P.S. МОВА ПРОСТОРУ (Hermeneutike)

Простір інсталяції виставки «СУМАХ» обрамлено ніби енергетичною дугою циклічних рисунків образів-асоціацій реальності, переосмислених у міф, розкадрованих на пульсуючих кольорових полях, що тягнуться єдиним емоційно-інформаційним потоком з переходами від явного – янь, до таємного – інь, через канон «туманної димки».

Якщо ліву сторону представлено в символічному просторі Вогню, то праву – у символі Води: між ними

двома центр – термопари; просторове скупчення хмарин з однойменного циклу.

Сам символ S-подібної лінії тіла Жінки ніби дублюється на площину в різний спосіб, наділяючи кожен наступний іншим тональним осмисленням, враженням (грозова хмара, хмара-вість, хмара-перлина, хмара-мрія, дощова, снігова, весняна, західна, східна, хмара-хуртовина, завірюха...).

Єдине в житті мінливе кожну мить – стан неба і наші з ним відносини. Це десь перегук–переосмислення світу язичницьких віросповідань, коли людина вміла розуміти, була наділена тою таїною у сприйнятті Всесвіту і світу в собі, вибудовуючи гармонію.

Вся реальність пізнана, відчута через звук – зір – запах і всі точки сприйняття; переосмислена і трансформована в знак-символ. Людина містить всю багатолічність космосу, а значить її місця в Тріаді між Небом і Землею полягає в тому, щоб оберігати всеєдність неосяжного кристала Буття; вибудовувати той міст взаєморозуміння, на якому тримається Світ у своїй красі й гармонії.

Вхід у простір інсталяції починається через смак, своєрідне причащення таїною, що прийдеться осягнути.

[Одержано 27 січня 2005]



**ПІСЛЯМОВА
ДО ПЕРСОНАЛЬНОЇ
ВИСТАВКИ
«АНТОНОВА В БУДАХ»**

© Тетяна Литовко, мистецтвознавець
(Харківський художній музей)

Персональна виставка Лариси Антонової, що відбулася в Харківському художньому музеї (2003), своєю назвою «Антонова в Будах», зобов'язана авторському напису, яким Лариса підписує кераміку. Антонова – художник-кераміст за освітою, родом професійної діяльності і станом душі. Її робота й творчість нерозривно пов'язані з Будянським фаянсовим заводом – виробництвом зі столітньою історією, славною художньою спадщиною і традиціями.

На виставці експонувалися роботи різних років, виконані з фаянсової та шамотної мас. Лариса захоплюється працює з цими матеріалами багато років, застосовуючи для своїх творчих втілень усе розмаїття можливостей фаянсу – використання білої фаянсової поверхні як основи для сюжетного малювання; створення декоративно-пластичних композицій; роботу з різними формами посуду.

Фаянс – матеріал технологічно вимогливий, що поєднує художника з умовами заводського виробництва, але водночас надає унікальні можливості для реалізації творчого задуму. Так, мальовка, виконана на фаянсі, здатна увібрати тонкощі колірних відносин і своєрідність

авторського листа. Одна зі складових творчості Антонової виявляється у вигляді сюжетної композиції.

Сюжетна мальовка на посуді дуже часто витримана в характерному жартівливо-іронічному антонівському оповіданні і присвячена різним «життєвим історіям». Жили дружно брати рідні Кіт і Собака, але трапилася «Страшна історія» (набір посуду, 1997) – одержали вони спадщину... Або пішов славний Самурай купатися – тільки скинув одяг, як з'явилися «Кляті вороги» (декора-



Мал.1.

Художник-кераміст Лариса Антонова у майстерні Будянського фаянсового заводу. Буди, Харківщина. 2001. Фото Валентини Радіонової. Приватний архів Лариси Антонової. Публікується вперше

Мал.2.

Лариса Антонова. «Непізнаний керамічний об'єкт» (частина декоративної композиції). Шамотна маса, ліплення, ритування, солі. Буди, Харківщина. 2002. Фото Лариси Антонової. Публікується вперше

Мал.3.

Лариса Антонова. Композиція «Самурай». Шамотна маса, ліплення, солі, теракота. Буди, Харківщина, 2002. Приватна колекція автора. Фото Лариси Антонової. Публікується вперше





Мал.4.

Зліва направо: мистецтвознавець Тетяна Литовко, художники-керамісти Володимир Шаповалов і Лариса Антонова на відкритті Третьої персональної виставки. Харків. 2003. Харківський художній музей. Автор фото невідомий. Приватний архів Лариси Антонової

Мал.5.

Лариса Антонова. Чайник героїчний. Шамотна маса, ліплення, солі, теракота. 2001. Харківський художній музей. Фото Лариси Антонової. Приватний архів Лариси Антонової

Мал.6.

Лариса Антонова. Мир та злагода. Шамотна маса, ліплення, ритування, солі, теракота. 2001. Опішне, Полтавщина. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, інв.№МГО НД-6402(1-2). Фото Лариси Антонової. Приватний архів Лариси Антонової

тивна тареля, 2002). Проте історії можуть бути повідані не тільки в мальовці, але й у пластичних формах посуду. Антонова вміє дотепно поєднувати функціональне призначення предметів з образно-пластичним задумом. Вона здатна сервіз перетворити на своєрідну мізансцену, де кожному учасникові підготовлено свою роль, і тоді чайник набуває вигляду танка або будинку (мал.5), а зубастий собака стає сільничкою, свинка – масляною, сніговик – горілчанним графіном, а цебро – склянкою.

Творче коло інтересів Антонової включає теми «великого мистецтва». Такі мальовки наділені образною глибиною і самостійністю, у них відчувається смуток і іронія щодо недосконалості світу. До таких творів належить мальовка шамотних пластів. Тимчасовий простір життя («Час минає», 1990) укладено в подібну піщогодинника, де ідея прозора – рух часу невблаганно минає і все вирішено. Пластичний і змістовний бік цієї роботи виведено на символіко-знаковий рівень (мал.8). У тому ж ключі вирішено композицію мальовки «Старість», укладену в тондо тарілки, де надруковано звучить тема самотності і безпорадності, а складовими символічного образу виступають старість, окраїна і загрозлива порожнеча (мал.9). Колірна гама цих мальовок лаконічна, авторка прагне до монохромності й графічних проявів.



Біблійні образи у творах Лариси звучать по-дитячому казково, у них є підкреслено-наївна простота і святкова урочистість. Ангели як утілення чистоти, ніжності, як добрі вісники – образ, до якого повертається Антонова в різні роки, – знаходять у її творчості живописне й пластичне прочитання.

Для багатьох робіт Лариса використовує шамот, що з'являється в якості протокераміки. Його поверхня виразна й створює враження давнини, що всотала сліди часу. Предмети декоративної композиції з назвою «Непіз-

нані керамічні об'єкти» представляють подобу сплюснених чаш на високих ногах. Побутове призначення тут має умовний «непізнаний» характер, передовсім, демонструється архаїчна простота форми, де підфарбована фактура шамоту виступає як основний компонент декоративного оздоблення (мал.2). Декоративна чаша «Сови» і полоскальниця (роботи 2002-2003 років) похідні все тієї ж форми, що має внутрішню спорідненість з могутніми бронзовими триніжками сходу.

Мал.7.
Художник-кераміст Лариса Антонова в Музеї природи. Харків. 2002.
Фото Світлани Сеніної. Приватний архів Лариси Антонової



Мал.8.
Лариса Антонова. Час минає. Шамотна маса, ліплення, пігменти,
мальовка, полив. Буди, Харківщина. 1990. Приватна колекція автора.
Фото Лариси Антонової. Публікується вперше





Мал.9.
Лариса Антонова.
Тареля «Старість».
Фаянсова маса, відливання
у формі, пігменти,
мальовка, полива.
Приватна колекція автора.
Фото Лариси Антонової

У вирішенні скульптурних композицій з шамоту, виготовленому матеріалу вторить пластично узагальнена форма, наділена рисами значущості. За всіх зовнішніх виявів вагомості докладності формального підходу сюжет має, навпаки, жартівливо-бешкетний характер. Така сюжетно-пластична антитеза позбавляє оповідання визначеності. Доблесні самураї за чаюванням («Чаювання», 1995), де панує ритуальність процесу, але урочистість порушується беззубою посмішкою суворого воїна (мал.3). Шамотна пластика автора частіше пропонує кожному знайти своє прочитання сюжету, через перенесення його в площину своєрідної гри. Одна з характеристик, якими позначено кераміку Лариси, це, якщо хочете, – комунікабельність, балакучість, її предмети

легко приживаються в будинку і стають вашими «знайомими». Але є роботи іншого плану, побудовані за прийомами гротеску, абсурду. Коли повсякденність така докучлива, нудна своєю визначеністю, а звичні слова так неспроможні визначити що-небудь, з'явилася композиція «Лебедине озеро».

Антонівські фаянси красномовно свідчать про автора як про самобутнього художника з яскраво вираженим пластичним даром, що дозволило знайти свою стилістику, оригінальність змісту й форми і, нарешті, просто – знайти себе у творчості.

[Одержано 28 травня 2004]

ГРЯДЕ III НАЦІОНАЛЬНИЙ СТИЛЬ!

© **Сергій Радько**, художник-кераміст

(Національна спілка майстрів народного мистецтва України, Межиріч)

Люди!

Гряде III НАЦІОНАЛЬНИЙ СТИЛЬ! Його шлях – з Опішного і по всій Україні!

Я його бачу. Дивіться, – його магічний профіль вистромляється з-за обрію. Вітер змін грає кучерями волосся на його прекрасній, ніби скульптурній, голові. Він хоче принести своє обличчя нашій безликісті. Поки з-за обрію видно тільки голову й око, десь там є руки, ноги та інші функціональні частини. Але найголовніше – голова, лице, око; око – цей промінчик світла, що запалює жарину свідомості.

Мене мучить безликість, безхребетність, безсилість, тому я кличу обличчя, хребет, м'язи і молюся жарині свідомості, що займається у глибині прохолоди черепа. Я кличу тебе, III НАЦІОНАЛЬНИЙ СТИЛЬ!

Прийди і будь!

Кераміка, монументальна кераміка, її потрібність, її відповідність. Вважаю, що **кераміка стане візитною картою нової української архітектури**. Це простий, надійний, довговічний матеріал. **Глина – це тіло України. Глина – це Земля. Кераміка – теплий і мудрий матеріал.**

Цегла – це також кераміка.

І в нашій сучасно існуючій «колоніальній» архітектурі керамічні панно-рельєфи спрацюють оновлюючим і, можливо, визначальним фактором у створенні нового привабливого, відповідного образу.

Монументальна кераміка може стати стратегічним напрямком українського мистецтва і, взагалі, мистецької політики. Потрібно спільно з архітекторами працювати над образом сучасних споруд, вулиць, міст і сіл Держави. **Україна надає нам, художникам, можливість створювати реальні об'єкти. Україна вірить нам і чекає від нас усього, на що ми здатні!**

Ще хочу сказати про скульптурну кераміку і про великі можливості роботи з цеглою і з бетоном; про ті шляхи, що відкриваються при використанні скла, дерева, металу та інших матеріалів, що у поєднанні з глиною розширюють і осучаснюють виражальність цього освяченого тисячоліттями матеріалу. Зараз економічна скрута

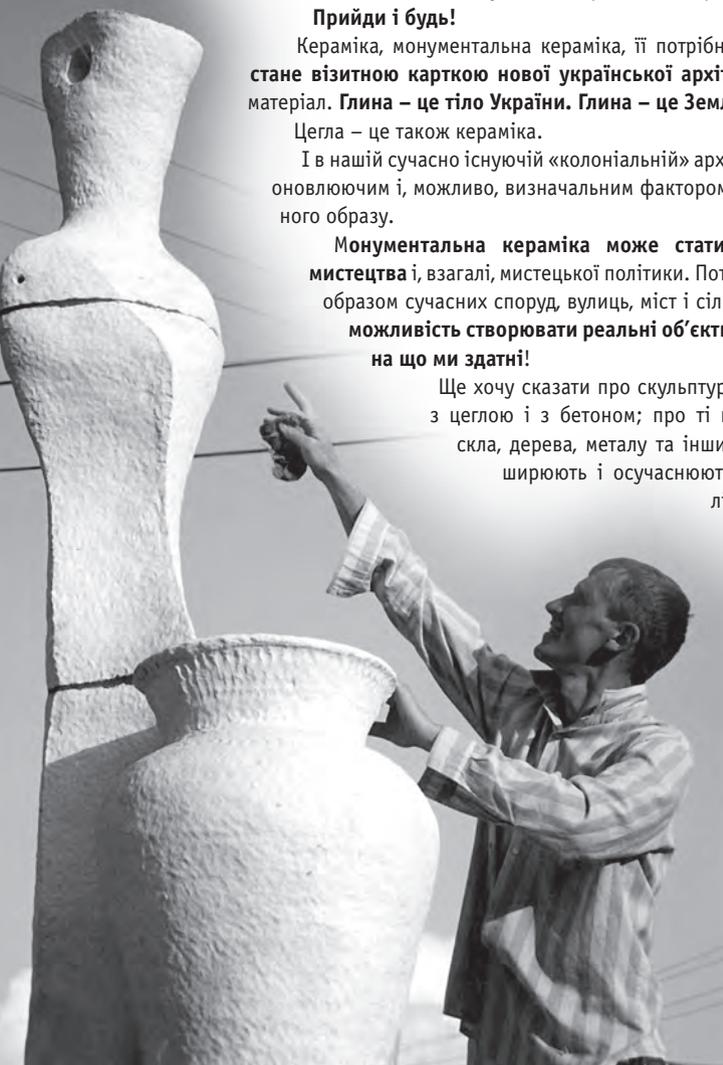
заставляє уважніше придивитися до того, що не таке вже й дороге, але таке природне, доречне і таке відповідне нашій культурі: це – матеріал *глина*. **Я не переконую, я свідчу про це.**

Так є.

 [Кольорові малюнки до повідомлення дивіться на стор. 328]

[Одержано 30 грудня 2001]

Художник-кераміст Сергій Радько біля своєї скульптури «Гончар». Опішне, Полтавщина. 2002. Фото Олеса Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Публікується вперше



РОЗДУМИ ПРО КЕРАМІКУ ПІД ЧАС МАНДРІВКИ ДНІСТРОМ

© **Ольга Безпалків**, художник-кераміст

(Український національний лісотехнічний університет, Львів)

Літо – класна пора! Практика закінчилася, вишня і смородина закручені, нарешті настав час байдарок, а це – радість. Тішуся від спекотного сонця, шуму, спадаючої з весла води, стрекотіння стрибунців, ніжного дотику вітру, запаху осоки, м'яти. А ще – це свобода... і час помалювати, згадати рідну кераміку, просто подумати.

Йдемо дністровським каньйоном. Береги місцями відкривають паси ґрунту. Дивишся на рельєфні, яскраво освітлені зрізи вапняку, жовтої глини, порослої місцями зеленню, червоні смуги породи, забарвлені залізом, і асоціативно виникають образи гончарної ретроспекції. Перед очима – череп'я розкопаних посудин, де поєднано утилітарність, досконалість форми, закодовано геніальну мальовку; дотепні глиняні свистунці, декоративно-квітичарська пластика, вишукане сучасне формотворення. Як ця течія ріки, час змінює смаки, попит, умови, технологічні можливості, мистецькі зацікавлення. Незмінним залишається основне – матеріал з його дивовижними властивостями залишати трепетний або сильний дотик на тривалий час, якщо не навечно.

Утилітарне призначення кераміки донині, на превеликий жаль, відсуває у ранзі мистецьке. Саме асоціативна кераміка, настроєва чи філософська, гротескна чи лаконічно-монументальна, переважає на сучасних виставках. І тоді згадуються зовсім не прикладні твори **Романа Петрука**: його «*Важке питання*», що повстало з людиноподібних грудок глини, які приросли до крісел у поділ круглого столу, а може, й не столу; або «*Арена*», де макітра переростає в стадіон з глядачами, які прагнуть видовищ. У цих та в багатьох інших його роботах глибокий філософський зміст розв'язано пластичними образами кераміки. Не знаю аналогів таким творам у зарубіжному мистецтві.

Робота іншого кераміста – **Ігоря Ковалевича** – «*Втеча з Єгипту*» свідчить про роздуми автора в інший



Член Національної спілки художників України, художник-кераміст Ольга Безпалків за творчою роботою. Слов'янськ, Донеччина. Фото Олеся Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

спосіб про невизнання християнства. Він трактує Святе сімейство на скелі, вкритій зображеннями незворушних голів єгиптян. Контраст об'ємної скульптури тонкого рельєфу посилює настрій тривоги й заперечення. Яка далека вона від декоративно-ужиткової кераміки!

Згадується робота «*Жорна*» київського кераміста **Леоніда Богинського**, випускника Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва. Це монументальна пластика, створена з шамотної маси під час сим-

позіуму гончарства в Опішному. Могутні кам'яні диски перемелюють час. На окремому сегменті, який, очевидно, символізує короткий його відтинок, знаходяться свідки – фігурки бізонів. За задумом вона виходить за межі лише декоративного твору.

Зрештою, не лише декоративна і **моя композиція «Ноша»**, в якій дзбан творить образ жінки, що зрослася зі своїм тягарем з гончарного посуду за плечима, плахта якої, як доля, поорана смугами ланів; чи гротескний **«Пам'ятник демократії»**, збудований у вигляді приваблюючої, але хиткої споруди з колоди гральних карт, де важлива кожна шістка, дама з келихом, король з булавою, джокер.

Скульптури **Марії Савки-Круглової** зворушують психологічним навантаженням героїв, самотньою пластикою. Вони є унікальними творами саме кераміки.

Захоплюють глибоко філософські фігури самотньої пластики євангелістів, Мойсея, міфологічного Дива, зваблива постать розпусниці Нешти **Романа Петрука**; геометризовані, лаконічні образи скульптур **Ярослави Мотики**; величні гончарні персонажі **Уляни Ярошевич** і, звичайно, віртуозна мальовка монументальних посудин **Анни Лисиц, Тамари Берези, вишукана пластика «Воїна»**

Ігоря Берези, пошуки соматичних образів у прадавніх формах **Ганни-Оксани Липи**.

Особливо приємно згадати неперевершені роботи **Сергія Бережненка**, теж вихованця Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва. Зокрема, його твір **«Сонет»** – стовп із балануючих об'ємів посудин, що нанизані одна на одну під різними кутами щодо центральної вісі, виконано на гончарному крузі. Динаміку твору посилює чорний геометричний розпис пасами. Певного акценту гончарній споруді додають точені ніжки на формах, які переривають основний силует ажурними елементами іншого масштабу. Як на мене, ця дивовижно майстерна робота несе в собі трансформацію як народного гончарного спадку, так і характерний образ нашого сьогодення.

Цікаві думки втілено в гончарні образи **Сергія Радька**. У пам'яті – князь Ігор, а може, лише його лати, як спогад про князя, що виринає з глибин часу, вражучи монументальністю і безпорадністю одночасно, створений теж на гончарному крузі в поєднанні з ліпленням. А ще трепетна робота **«Шулик»**, де птаха-хижак завис над горизонтальним колесом з дрібними пташками-свистунцями, які беззахисно рухаються по колу. У багатьох тво-

Леонід Богинський (Київ), **З глибини віків**. Шамотна маса, ліплення, пігменти, теракота, 80,5x72x48,5 см; 70x64x44 см. Опішне. 1998. Твір II Всеукраїнського симпозиуму монументальної керамічної скульптури «Поезія гончарства на майданах і в парках України». Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національна галерея монументальної кераміки, інв.№НД-4616. Фото Олеся Пошивайла





1 2



3

1. **Ігор Береза** (Львів). **Воїн**. Шамотна маса, ліплення, ритування, пігменти, емаль, 259x40x49 см. Твір III Всеукраїнського симпозиуму монументальної керамічної скульптури «Поєзія гончарства на майданах і в парках України», інв.№НД-4759. Опішне, 1999.

2. **Сергій Береженко** (Запоріжжя). **Сонет** (хитка рівновага). Шамотна маса, гончарний круг, ліплення, ангоб, пігмент, теракота, 177x43,5x45 см. Опішне. 2000. Гран-прі I Національного симпозиуму гончарства «Опішне-2000», інв.№НД-6496.

3. **Ольга Безпалків** (Львів). **Споруда зі старої колоди** (Пам'ятник демократії). Шамотна маса, ліплення, формування, ангоби, пігменти, полива, 186x76,5x62 см. Опішне. 2000. Твір I Національного симпозиуму гончарства «Опішне-2000», інв.№НД-6442.

Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національна галерея монументальної кераміки.
Фото Олеся Пошивайла

рах Сергія Береженка, Уляни Ярошевич, Сергія Радька, виконаних на гончарному крузі, чудово використано прийоми гончарства у зовсім новій авторській інтерпретації, що вирізняє їх зі стереотипів радянської спадщини. Зрозуміло, цей перелік талановитих авторів та їх унікальних творів далеко неповний, проте він підтверджує значущість глини в загальномистецькому сенсі.

Дуже добре знаю, як багато зусиль вимагає кожна нова творча робота. Окрім задуму, обов'язковим є цікаве формальне вирішення, майстерне, а іноді дуже складне технічне виконання. Коли ж додати, яким нелегким є сам

процес роботи за дефіциту якісних матеріалів, високої температури чистого випалювання, внаслідок пристосування керамічних підприємств України до нової економічної системи, переповнюєшся почуттям гордості за винахідливість і наполегливість талановитих колег.

Якщо ж поглянути на кераміку з точки зору матеріальної підтримки мистців, то за умов наповнення ринку відносно дешевим імпортом, реалізувати її зовсім нелегко. Зрозуміло, час змушує шукати не лише нові технології, але й учитися нових форм господарювання.

Не відважуся стверджувати, що всі львівські керамісти можуть пристосуватися до нових вимог, мають бажання та час працювати для виставок, тобто для мистецтва, а тому честь і хвала тим стойкам, які видобувають нові артистичні образи пластики, створюючи настроєві чи гостро полемічні, ліричні чи вдумливо-філософські, дотепні чи вишукано-елегантні твори. **Тим приємніше переконуватися в справедливості тези про національний потенціал українців.** Не могли корені народної майстерності, винахідливості, смак і чуття міри наших прадавніх гончарів, не пустити пагонів. Слова ці, можливо, викличуть іронічну посмішку в наших співвітчизників, та твердо переконана – ніколи в іноземця. По-перше, думка моя суб'єктивна, по-друге, посмішка ця через прищеплену національну меншовартість.

Іще одна думка, навіяна літнім дощем, прийшла до мене на дрейфуючому човні: **недостатність** (необов'язково в негативному значенні) **аналізу української сучасної кераміки**. Будь-який твір має право на відмінне від авторського задуму сприйняття, отже, може бути потрактований у зовсім іншому ракурсі, а оцінка технічної чи технологічної майстерності їх автора, можливо, додасть імпульсу творчості мистця.

Якими потрібними були для керамістів творчі симпозіуми, що неодноразово проводилися в національному центрі гончарства – Опішному, та симпозіум у м.Слов'янськ! Для мене особисто вони стали добрим уроком та чудовою можливістю працювати без

обтяження побутовими обов'язками. Так, **це був пречудовий час**, коли можна було зустріти багато керамістів, знайомих і незнайомих, побачити їх працю, порівнювати вміння, думки; коли кожним автором опікувались уважні господарі. Хотілося б поєднати добрі побутові умови, якісний матеріал, чисте випалювання високої температури одного осередку з винятковою доброзичливістю, турботою, дозвіллям іншого. Та головне не це. Організація і технологія удосконалюються в процесі роботи, а не за її відсутності. **На жаль, робота гончарних практик, здається, раптово припинилася.** Чи не від того, що керамісти на це не заслуговують?

Ще однією формою підтримки вітчизняних керамістів, як матеріальною, так і моральною, були виставки-конкурси. Цього року вони, здається, теж зникли. А щоб побачити роботи українських керамістів на **виставках-конкурсах** за кордоном – задоволення не з дешевих. Національна спілка художників України подібні акції не фінансує. Очевидно, нова економічна система держави не має досвіду підтримки мистців, необхідного для розвитку мистецтва в усі часи. Однак, його можна набути навіть у таких маленьких країнах, як Голландія чи Бельгія, було б лише бажання. Щоправда, недавно побачив світ гарний каталог виставки «Сучасне українське професійне декоративне мистецтво. Трансформація образу», підготовлений мистецтвознавцем Зоєю Чегусовою за підтримки можновладних спонсорів, достатньо повно опублікований ЗАТ «Атлант ЮЕМСі». Нарешті, можна ближче познайомитися з мистецьким надбанням наших керамістів. Хочеться думати, що на цьому увага до творчості прикладників лише починається...

Дощ помаленьку вщухає. Із-за хмар повільно з'являється вмите світле сонце. Розпинати намети на мокрій траві ще зарано, але помічник-вітерець підсушить її. **Зусилля переважно винагороджуються.** Завтра буде знову ясний, наповнений пташиним співом день, який народить спокій і радість.

(Ріка Дністер, 30 липня 2003 року)

[Одержано 28 жовтня 2003]

Сергій Радько (Опішне). Кібець (фрагмент). Глина, ліплення, ритування, проколювання, теракота, розмір птаха – 32,2x54x51,5 см. Твір I Національного симпозіуму гончарства «Опішне–2000». Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національна галерея монументальної кераміки, інв.№НД-6438. Фото Олеса Пошивайла





ГЛИНА – ТО ЖИВА МАТЕРІЯ

© **Володимир Оврах**, художник-кераміст
(Національна спілка художників України)

Розмірковуючи над проблемами найдревнішого та найпрекраснішого (на мою думку) світу мистецтва кераміки, хотілося б визначити подальші шляхи розвитку сучасної української кераміки в усіх її проявах. Але перед тим – короткі автобіографічні відомості про себе. Народився 10 лютого 1953 року в славнозвісному місті Миргород, що на Полтавщині, у сім'ї робітника. Напевно, моє захоплення малюванням, а пізніше й ліпленням пішло від мами, яка дуже любила й так

гарно вишивала рушники, які згодом мусила продавати. То були цікаві роботи за композицією, та й за технікою виконання: хрестиком, гладдю тощо. Сама вигадувала й komponувала орнаменти для своїх робіт.

Шкільна студія малювання, згодом – навчання у Миргородському керамічному технікумі імені Миколи Гоголя,

Член Національної спілки художників України, художник-кераміст
Володимир Оврах. Вінниця. Початок 2000-х років.
Автор фото невідомий. Приватна збірка Володимира Овраха

на відділенні художньої кераміки, дали змогу вперше серйозно відчутися весь світ мистецтва, а особливо ж мистецтва кераміки, який усе повніше розкривався переді мною з кожним роком навчання.

Вивчаючи історико-фольклорну спадщину Полтавщини та народну кераміку регіону, почав відчувати, наскільки тонка пластична лінія, з першого погляду, немовби примітивних, але з глибинним філософським змістом гончарних виробів, народної скульптурної пластики.

Уперше відчув безмежні можливості різноманітних гончарних матеріалів у застосуванні разом із нескінченними технологічними пошуками для творення художніх виробів та декоративних композицій.

Незважаючи на подальше навчання в інституті й більш професійне ставлення до поглядів на мистецтво, зокрема й кераміку, все ж таки основи розуміння форми, пластики й взагалі кераміки як такої, я отримав за роки навчання в Миргородському керамічному технікумі імені Миколи Гоголя. Я завдячую своїм першим викладачам: Валентині Степанівні Панащатенко, Сергію Кузьмичу Мисаку, Леоніду Петровичу Статкевичу, Віталію Миколайовичу Ханку та іншим.

Навчання в технікумі завершив дипломною роботою на тему «Сорочинський ярмарок»: декоративна композиція (майолікові панно) за сюжетом Гоголівського оповідання. Там, може, трохи по-наївному, але все ж таки прослідковуються переосмислені, інтерпретовані й, на мою думку, знайдені як за мовою вираження, так і образним вирішенням, різноманітні за формою й змістом персонажі оповідання Миколи Гоголя «Сорочинський ярмарок».

Після закінчення технікуму поступив до Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва (нині Львівська академія мистецтв), на відділ художньої кераміки, де впродовж усього навчання мав змогу вже на професійній основі вивчати як традиційне народне мистецтво (у тому числі, й кераміку), так і сучасне мистецтво України та інших країн. Спілкування із сучасним світом кераміки відбувалося як через особисті взаємини з авторами, так і через діяльність старших колег – керамістів зі Львова, Києва, Москви та міст Прибалтики.

Хочу теплим словом згадати своїх викладачів з кафедри кераміки, які всіляко поглиблювали мою розуміння світу кераміки, передовсім, Михайла

Захаровича Гладкого, Володимира Васильовича Горбалука, Зіновія Олексійовича Флінту, Василя Андрійовича Гудака.

Маючи внутрішню потребу займатися мистецтвом пластики, а особливо мистецтвом кераміки, я зацікавився порцеляною, і після закінчення інституту потрапив до Баранівського фарфорового заводу, на якому багато років підряд мав можливість творчо попрацювати з найрізноманітнішими матеріалами: глиною, шамотною, фаянсовою та фарфоровою масами. Займався як ліпленням, так і надполивною та підполивною мальовкою. Тому майже всі творчі (і монументальні) роботи було виконано з урахуванням специфіки виробничого режиму (високотемпературне випалювання).

Як відомо художникам-керамістам, випалювання – то є все – основа основ кераміки; це той кульмінаційний момент у роботі з глиною, коли вона переходить в інший стан, коли з неї народжується нове єство, коли матеріал набуває своєї естетичної та філософської завершеності.

Сам технологічний та температурний режим випалювання на виробництві змушують художника працювати з такими барвниками, гончарними фарбами, окислами металів, які за високотемпературного режиму випалювання дають потрібний ефект декорування у вирішенні того чи іншого художнього образу.

Тож високотемпературне випалювання стало основним технологічним стрижнем у моїй творчій діяльності. Це відноситься як до камерної, виставкової кераміки, так і до монументальної, пов'язаної з термостійкістю, особливо в екстер'єрах.

Сам процес народження художнього твору, особливо ж гончарного, багато чим зобов'язаний гончарній печі, вогню, який визначає кольористичні градації, які художник міг би передбачити хіба-що напівсвідомо. Оце напівсвідоме передбачення завершеного твору, на мою думку, бачиться в гармонійному поєднанні майстерного володіння гончарними



Володимир Оврах (Вінниця). Лелеки.

Шамотна маса, гончарний круг, ліплення, ритунання, проколювання, ангоби, полива, 325x100 см; 48x35x13 см. Твір II Всеукраїнського симпозіуму монументальної керамічної скульптури «Поезія гончарства на майданах і в парках України». Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національна галерея монументальної кераміки, інв.№НД-4602/1-2.

Фото Олеса Пошивайла

матеріалами, технік виконання та особистого внутрішнього філософського світу художника.

Створюючи художній образ, віддаю перевагу ручному, вільному ліпленню, що, на мою думку, дозволяє на рівні напівсвідомості відчувати пластику форми, що надає їй неповторності й оригінальності.

Глина – то жива матерія! Створення тієї чи іншої пластичної форми багато в чому залежить від сприйняття середовища, від власних почуттів, сприйняття національних традицій, професійної підготовки тощо.

Тонке відчуття національних традицій, етнографічних та мистецьких впливів на формування художньо-естетичного сприйняття середовища, як внутрішнього, так і зовнішнього, сприяє народженню високопрофесійного твору кераміки.

В основі творення художніх образів на сучасному етапі розвитку кераміки має бути, на мою думку, естетично-філософська концепція, що уможливить діалог між високопрофесійним художнім твором та інтелектуально-вихованим, естетично-грамотним глядачем.

Основою творчого підходу до вирішення того чи іншого мистецького твору є **вивчення та філософське переосмислення народного мистецтва, його самобутніх виробів**, скажімо, форм горщика, миски, куманця та інших класичних форм, які **слід взяти за основу філософського переосмислення народної кераміки**. Вони мають бути присутні навіть на рівні напівсвідомого творчого процесу кераміста. Усе це дасть невичерпні можливості для виготовлення оригінальних за формою, повноцінних за суттю творів. **Я вважаю, що сучасна кераміка повинна мати міцну народну основу, національні корені.** Тільки за цієї умови можуть з'являтися повнокровні, сучасні твори. Пошук нових форм, неординарних прийомів та нестандартних технологічних засобів вираження та самовираження дозволяє творити повноцінний художній образ.

Для мене кераміка – це, перш за все, форма, гармонійне співвідношення в ній кольору й пластики, що в підсумку дає закінчений твір мистецтва.

Подальший розвиток декоративного мистецтва, зокрема кераміки, бачу в ґрунтовному вивченні творів народного мистецтва та в їх трансформуванні в творчому процесі, з урахуванням естетичних потреб нашого суспільства.

З-поміж багатьох факторів об'єктивного та суб'єктивного характеру, **одним із основних чинників занепаду сучасного декоративного мистецтва, у тому числі й кераміки, є байдуже ставлення держави до культури взагалі, і до декоративного мистецтва зокрема.**

Естетична, культурна невихованість чиновників майже всіх рангів, а також тих людей, які безпосередньо причетні до питань підтримки й розвитку національних осередків народного мистецтва, не дає останнім надії на виживання.

Тільки зусиллями подвижників, патріотів свого краю ще живе віра в те, що національна кераміка буде жити. Одним із форпостів її сучасного розвитку є славнозвісна столиця українського гончарства – Опішне. І дай, Боже, щоб нам вистачило здорового глузду й сили берегти та розвивати ту багатющу спадщину, яку лишили наші пращури...

Тільки фанатично віддані мистці цього тяжкого, але прекрасного виду мистецтва, які тонко відчують матеріал, кохаються в складних технологічних пошуках кольорових ефектів, форм та унікальних художніх образів, ніколи не зрадять кераміці. На щастя, таких художників в Україні є багато. Це талановиті професіонали з різними художніми школами за плечима, – мистці від Бога, які все своє життя займаються нелегкою працею гончаротворення. Мені пощастило спілкуватися, працювати разом з такими Маестро сучасної української кераміки, як Леонід Богинський, Ігор Ковалевич, Зіновій Флінта, Тарас Левків, Світлана Пасічна, Сергій Береженко та іншими.

* * *

На завершення хочу додати, що так чи інакше **з глиною, з пластикою пов'язане все моє сімейство.** Дружина, Тамара Євгенівна Оврах, разом зі мною навчалася на відділі художньої кераміки Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва. Старший син Роман зараз захищає диплом магістра на кафедрі кераміки Львівської академії мистецтв. Молодший син Андрій – нині студент 1-го курсу факультету образотворчого мистецтва Львівської академії мистецтв зі спеціальності скульптура.

Я – член Національної спілки художників України з 1984 року, дружина – з 1986 року. Брав участь у роботі симпозіумів кераміки в Дзинтарі (Латвія) та в Опішному. Активно працюю як в монументальній декоративній пластиці, так і в пластиці камерного характеру. Учасник багатьох регіональних та всеукраїнських виставок. Твори було придбано Національною спілкою художників України, Міністерством культури та художніми студіями України.

 [Кольорові малюнки до повідомлення дивіться на стор. 329]

[Одержано 15 липня 2003]

КЕРАМІКА ВОЛОДИМИРА НІКІТЧЕНКА*

© **Олена Щербань**, керамолог

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

Опішне недарма називають столицею українського гончарства: осередок здавна славиться своїми неперевершеними майстрами. Одним із гончарів, який виготовляє самобутні мистецькі вироби і має неабиякі здібності до сюжетної скульптури, є Володимир Васильович Нікітченко (мал.1). Розмаїття форм, постійні творчі пошуки, невпинна праця — це лишень деякі прикмети творчості майстра. Понад сорок років свого життя він присвятив кераміці.

Народився Володимир Васильович Нікітченко 14 листопада 1933 року в с.Савинці Миргородського району на Полтавщині, у селянській родині. Батько — Василь Григорович Нікітченко (1909-1942) — працював на землі (від кінця 1920-х років — у місцевому колгоспі). Загинув на війні. Мати — Олена Пилипівна Нікітченко (1909-1985) — також усе життя пропрацювала в колгоспі.

* Повідомлення підготовлено в рамках відомчого наукового проекту Національної академії наук України «Гончарство України ХХ–початку ХХІ століття: історія, сучасність, перспективи» (державний реєстраційний №0103U001988)

Мал.1.
Член Національної спілки художників України, гончар Володимир Нікітченко за роботою. Опішне. 2002. Фото Олени Щербань. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Публікується вперше



У житті Володимира Нікітченка суттєву роль відіграв випадок. У юності, після важкого перелому ноги, він лікувався в лікарні у Савинцях. Про той час Володимир Васильович пригадував: *«Режисер театру зі мною лежав, Ділевський Павло. Познайомилися. З ногою я лежав п'ять років, з шістнадцяти років. Щоб якось зайняти себе, малював сільським бабкам різні малюнки на стеклі. Дуже любив малювати. Катерину шевченківську малював, козака на коні і поряд дівчина. Називалася картина «Іхав козак на війноньку». Ділевський знайшов рослину «дивину», висока така квітка, жовтим цвіте. Я намалював цю квітку. Я ж не знав, що це для мене буде як наче екзамен. Хоча квітка вийшла дуже гарна. У Миргороді був такий художник – Леонід Петрович Статкевич. Привів він (Павло Ділевський — О.Щ.) до мене цього художника. Він мене і питає: «Хочеш учитись?». Кажу: «Хочу». «Тоді, — каже він, — я доб'юся». А в той момент не було першого курсу в Миргородському керамічному технікумі, там тільки через рік набирали, а якраз був другий курс. Він послав листа у Міністерство культури з моїми рисунками. Вийшло, що вони відповідають другому курсу. Зачислили мене на другий курс»¹.*

Майбутній мистець вступив до Миргородського керамічного технікуму імені Миколи Гоголя на живописний відділ «тонкої» кераміки в 1954 році, де провчився два курси, але через загострення хвороби закінчити навчання не зміг:

«Я вчився до нового року, але тоді погіршало з ногою. Ще рік пролежав (1955). Думаю, мабуть, знову буду вчитися. А як я лежав, Леонід Статкевич приходив до мене додому і приносив завдання, я і не знав, що виконую курсову роботу. До директора технікуму прийшов, а з ним Статкевич уже поговорив, і він дозволив мені прийти на третій курс. Тільки з умовою, щоб я здав общеобразовательні. Учив я їх до ночі. В училищі довго сидів. Перегружався. Серце почало боліти. Я лівша, малював лівою рукою, а постійно навесу, боліло дуже. Та ще як заставили скитідар розводити, як чашки малювали, то я зразу поняв, що я не робитиму по спеціальності. Покинув робити в 1956 році. Лікарі радили знайти якусь легку роботу.

Потрапив мені до рук календар, я його листав, перечитував. А з нами невістка жила. І я їй говорю: «Який глечик красивий». Читаю далі: «Опішня». А вона почула, та й каже, що знає Опішню і що там завод кераміки є. Я розпитав у неї. Знову випадок.

Я знайшов випадково у нас у селі дуже червону глину, аж бордова, і така масна-масна, а як висохне, то як камінь. Там гора була, називалася Калитівська. І ото я робив фігурки різні. Ліпив. Особливо мені подобалось ліпити коників. А воно до Нового року іде.

Приїхав я у Опішню 22 грудня 1956 року. Селище



Мал.2.
Володимир Нікітченко з сестрами. Миргород, Полтавщина. 1950-ті роки. Фото Леоніда Статкевича. Приватна збірка Володимира Нікітченка. Публікується вперше

одразу сподобалось, відчув, що це моє місце. Зупинився у тіткі моєї невістки. Звали її Уляна Герасименко. Вона мені розказала про завод «Червоний гончар», там інвалідів більшість працювало. А за «Художній керамік» я не знав. Пішов я на завод («Червоний гончар» — О.Щ.), як подивився — там таке усе старе, зданіє валиться. І гончарі сидять, такі вимазані. Там якраз був і Гаврило Ничипорович Пошивайло, і дід Сиваш, кумедний, сивий. Мені сподобався дуже посуд. Я як глянув, а він, як обмитий, блищить, наче медом намазаний»².

Щоб навчитися гончарювати, він вирішив влаштуватися працювати на заводі. Але спочатку необхідно було знайти квартиру. Доля чи випадок привели його до оселі Гаврила Пошивайла. «Шукаючи квартиру, випадково я зайшов до родини Пошивайлів, такі привітні люди були, а воно якраз обідня пора. Прийшов на обід якраз Гаврило Ничипорович Пошивайло. Впізнав мене, як я до них на

цех заходив. Розпитали мене, що я шукаю. Баба Явдоха, така приятна, каже: «Я тобі совіт дам: завод «Черво-ний гончар» старий уже, не перспективний. Піди он на «Художній керамік».

Показали вони мені свій музей. Як глянув — посуда, рисунки, великі макітри, миски. Подумав: і як вони їх роблять? Найбільше запам'яталися мальовані миски і козак на коні. Дуже я коней любив малювати»³.

Саме в садибі-музеї родини Пошивайлів Володимир Нікітченко вперше у своєму житті познайомився з роз-маїттям опішненської кераміки. До цього часу гончарних виробів, окрім глечиків, не бачив. Можливо, знайо-мство з домашнім музеєм родини Пошивайлів визначило подальшу спрямованість майбутнього майстра. Він оста-точно вирішив, що буде гончарем: «Я прийшов на завод («Художній керамік» — О.Щ.), там директор — Іван Петрович Леженін — прийняв мене. У мене справка була про три курси навчання. Поводив мене по цехах Дем-ченко Трохим Назарович, він тоді був інженером. Побачив я малювальниця: Мотрону Назарчук, Євдокію Поши-вайло, Наталію Тараненко. У цех зайшов до лепщиків, а

там якраз були Василь Біляк, Василь Омеляненко, Петро Омеляненко, Григорій Кирячок, Настя Білик-Пошивайло, Шура Селюченко, Дмитро М'якоступ, Іван Шиян — він такі гарні куманці робив, Володимир Демченко, Іван Задорожний.

Привів мене у цех майстер цеху, Хмелик Іван Іва-нович. Мене посадили на місце, таке гарне, усіх видно. Усю роботу видно. У цеху сиділи Іван Білик, Вячес-лав Білик, Микола Жилавець, Яків Нагірний, Іван Голо-вань, Петро Гресько, Яків Пошивайло, Олексій Котлік, Микола Жилавець, Дмитро Сердюченко, Михайло Кит-риш, Петро Кульбака. Хотілося якнайшвидше освоїти професію гончаря»⁴.

Пощастило Володимирі Васильовичу з учителями. Спостерігаючи за роботою майстрів, він підмічав най-менші нюанси їх рухів, професійних манер, прислухався до порад. Важко було фізично, але надто великим було бажання навчитися гончарювати.

Талановиті вчителі й наполегливість учня зробили свою справу: вже через місяць «народився» перший баранчик. Майстер описав його так: «Такий якийсь виї-

Мал.3.

У творчій майстерні заводу «Художній керамік». Стоїть другий ліворуч — Володимир Нікітченко. Опішне, Полтавщина. 1960. Автор фото невідомий. Приватна збірка Володимира Нікітченка. Публікується вперше





Мал.4.
У творчій майстерні заводу
«Художній керамік».
Зліва направо: Яків Нагірний, Микола
Жилавець, Володимир Нікітченко,
Вячеслав Білик.
Опішне. 1960-ті роки.
Автор фото невідомий.
Приватна збірка Володимира Нікітченка.
Публікується вперше

Мал.5.
Володимир Нікітченко. Півень.
Глина, гончарний круг, ліплення, полива.
Опішне. 1998. Приватна колекція
Володимира Нікітченка.
Фото Олени Щербань.
Публікується вперше

шов інтересний». «Головань був моїм учителем. Тут головне — зорова пам'ять, робиш горщик і думаєш, а як він робив, а ще чутійо. У мене було дуже велике желаніє. Мене вивчив цех. Я на перший місяць заробив 56 рублів, а хлопці — 65 рублів. На другий місяць я робив норму — 6 штук у день. Дуже швидко навчився по сравненію з усіма. Нужда навчила. Вчився з ранку до ночі. Літом сонце заїде, а я сижу. Сторож каже: «Іди вже додому». А я сидів, може, і двадцять часів підряд. Місяців два, а може, й три по походу. Не менше. Трудно мені було, але нужда навчила»⁵.

Від року до року майстерність удосконалювалася. Виконуючи денну норму, встановлену на заводі, гончар не забував про творчість. Його вироби не були схожими один на одного.

Розповідаючи про навчання гончарству, Володимир Васильович зазначав: «Можна навчити ремесла такого, як гончарство, а творити, видумувати, мабуть, ні. Бо ремісник сам як учепиться — і по-другому не може. Його, щоб навчити дріще щось робити, треба перевчати, бо він раз візьме і не відступить. А глинка вона сама біжить, біжить. Тільки я пропускаю міжду руки, глина сама біжить, треба замикаати руки і вести не розмикаючи, бо все впаде. Треба брати, як малу дитину, до того нежність. Потрініруваться, треба, любого можна навчити гончарювати»⁶.

З 1970 року Володимир Нікітченко — член Спільки художників України. Після закінчення факультету технології кераміки Миргородського керамічного технікуму



Мал.6.

1. Володимир Нікітченко. Посудина «Рибка».

Глина, гончарний круг, ліплення, риткування, штампування, полива.
37,8x23,2x14 см. Опішне. 1988. Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному, інв.№ КН7749/К7102.
Фото Олесь Пошивайла. Публікується вперше

2. Володимир Нікітченко. Баран.

Глина, гончарний круг, ліплення, риткування, штампування, полива.
50,4x44x18 см. Опішне. 1970-ті роки. Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному, інв.№ КН633/К587.
Фото Олесь Пошивайла. Публікується вперше

3. Володимир Нікітченко. Кінь.

Глина, гончарний круг, ліплення, риткування, штампування, полива.
34x35x7 см. Опішне. 2002. Приватна збірка Володимира Нікітченка.
Фото Олени Щербань. Публікується вперше

4. Володимир Нікітченко. Козел (фрагмент).

Глина, гончарний круг, ліплення, риткування, штампування, полива.
41,5x36x10 см. Опішне. 2002. Приватна збірка Володимира
Нікітченка. Фото Олени Щербань. Публікується вперше



імені Миколи Гоголя (1975) Володимир Нікітченко пропонували роботу технолога на заводі, але він відмовився, бо вже не зміг відірватися від творчого процесу. Працював на посаді майстра з виготовлення декоративних посудин до 1991 року.

На заслужений відпочинок пішов творчим майстром. Три роки не брався за глину. Але згодом відчув, що без глини вже не може. Про цей період він так згадував: *«Не робив, бо не міг зрозуміти, що якийсь одрив вийшов од майстерності. Обруб получився, якесь розмагнічування у душі. Ну, не йде, у душі отстало щось. А тоді поступово я наче став другий раз народжуватись. Потяг до глини з'явився. Січас, щоб дуже гончарювати, — ні. Але для себе мені хочеться. Не забудеться гончарювання ніколи. Тільки зробиш якусь іграшку — одна-дві, дальше не хочеться робити так само, щось своє вдумуєш»*⁷.

Працюючи в руслі опішненських гончарних традицій, майстер створив чимало оригінальних скульптурних творів за мотивами творів Миколи Гоголя, Івана Котляревського, Панаса Мирного та інших письменників, серед яких «Наталка-Полтавка», «Запорожець за Дунаєм», «Мефістофель», «Борці»⁸, «Дідусь та голуб», «Сонце-соняшник», «В життя», «Молодята»; дитячі іграшки: «Колобок», «Два козлики», «Золота рибка»⁹; декоративні тарелі. Самих лише декоративних посудин — баранчиків, коників, левів — за життя він створив близько п'ятдесяти тисяч. Серед творів опішненських гончарів «нікітченківські» одразу впізнаються.

У мистця надзвичайно багата фантазія, його твори випромінюють добро. Свої роботи описує, як живих істот: *«Мені захотілося коня зробити, не як більшість, щоб із сідлом, запряжений. А я уявляв, щоб кінь був свободний, як свобода, воля. Щоб він біг, а тоді ускочив у траву і остановився. Хотів показати свою красу. Став*

увесь у квітах, і в гриві – квіти. У мене гарно вийшло із сідлом — що ніби він із сідлом, але без нього. Тут я уявив попону з квітами, тут ноги стройні, кінь стройний. Надів красивий йому одяг. Він мені якийсь жіночний вийшов, тому назвав я його «Мелодія» (2002).

Коли я робив «Баранчика», мені нагадалось дитинство, і виникла ідея створити спогад, початок роботи мосі. Схотілося окраску зробити, художньо оформити. Роги у нього багаті. В дитинстві на таких баранах я їздив. Роги у квіточках, бо він пасеться, забрів у квітки. І спереду в нього наподобіє манишки (2002) (мал.3).

*Півень у мене співучий, я хотів, щоб він співав. Його красу хотів передати, коли він співає. Вдала форма, колір. Наче трішки відходить від петушиної породи (1998)...»*¹⁰.

Твори Володимира Нікітченка зберігаються у Національному музеї-заповіднику українського гончарства в Опішному, Полтавському краєзнавчому музеї, Канівському музеї народного декоративного мистецтва, в інших музеях та в приватних колекціях.

Володимир Васильович Нікітченко – неодноразовий учасник зарубіжних (Болгарія, 1976; США, 1977; Югославія, 1979), республіканських (1966, 1970, 1971, 1972-1973, 1976, 1979, 1982-1983, 1985, 1986) та обласних виставок (1969, 1970). Нагороджений бронзовою медаллю лауреата Всесоюзного фестивалю самодіяльного мистецтва (1970), дипломами, численними грамотами.

Насиченим на події був життєвий і творчий шлях майстра, пов'язаний, переважно, з глиною. Володимир Нікітченко зумів не лише опанувати премудростями гончарювання, засвоїти здобутки опішненських майстрів, але й створити свій власний стиль у опішненській кераміці.

¹ Зі Спогадів Володимира Нікітченка від 16.09.2002, Опішне // Польові матеріали автора.

² Там само.

³ Там само.

⁴ Там само.

⁵ Там само.

⁶ Там само.

⁷ Там само.

⁸ Лис В. Афіни української кераміки // Зоря Полтавщини. — 1976. — №47. — 20 червня. — С.4.

⁹ Прокопович М. Творчий почерк Володимира Нікітченка // Прапор комунізму. — 1975. — 9 вересня. — С.2.

¹⁰ Зі спогадів Володимира Нікітченка від 16.09.2002, Опішне // Польові матеріали автора.

[Одержано 27 березня 2003]

КЕРАМІСТ ІЗ ЯЛТИ

(МИКОЛА ВАКУЛЕНКО ПРО МИКОЛУ АЛПЕЄВА)

© Микола Вакуленко

заслужений майстер народної творчості України (Ялта)

По-різному люди стають керамістами. Один народжується в сім'ї гончаря і не уявляє собі життя без глини в хаті. Інший походить із місцевості, де гончарна промисловість годує майже все населення. А комусь доводиться добряче походити шляхами, далекими від гончарства, доки він знайде свою особисту «глиняну доріжку».

У Миколи Петровича Алпеєва це сходження сталося в 55 років. Саме стільки йому виповнилося, коли привів його до мене в майстерню наш спільний знайомий. Сказав, що той хоче займатися керамікою, та й пішов. Я трохи розгубився. Бо на мій гурток кераміки, окрім дітей, іноді заходять і дорослі, але це зазвичай молоді люди, які ще шукають своє покликання. А тут людина старша за мене – чому я можу його навчити? Ну, думаю, дам йому трохи глини – побавиться та й покине. Та не так сталося, як гадалося. Посидів Микола Петрович на занятті, подивився, але ліпити не став, мовляв, я вдома – без сторонніх очей.

Так і повелось: приходив він 2-3 рази на місяць, приносив для випалювання фігурки, дивився, як ліплять інші, і йшов додому, де в маленькій кімнаті, за незручним столиком, годинами, або й днями робив те, до чого прагнув усе своє життя – творив.

А життя в нього не було легким. Народився Микола Алпеєв у 1936 році в місті Воронеж. Рано залишився без батька й матері. Жив із самотньою маминою сестрою. Пережив окупацію міста, німецький табір, лихі повоєнні роки. Усе це позначилося на здоров'ї. Тому, коли в 1961 році, після закінчення Краснодарського політехнічного інституту та року роботи в Кишиневі, Микола опинився в Ялті, в Інституті винограду і вина «Магарач», був уже майже непрацездатним. Та південний клімат робив диво: здоров'я поступово поверталось і він уже не падав у ліжку, знесилений після роботи, а йшов у ліс або до моря. З'явилися друзі, з якими ходив у гори, які стали його захопленням. Микола записався до Гірського клубу, члени якого, крім походів, ще й тренувалися, навчалися лазити по скелях.

Після п'яти років роботи в Інституті «Магарач» Микола зробив відчайдушний крок – став професійним скелелазом. І це людина, яка ще кілька років тому й не сподівалася дожити навіть до своїх тридцяти! Наступні п'ять років їх бригада займалася укріпленням уривчастого морського узбережжя, а якщо траплялося лихо в горах, члени Гірського клубу першими вирушали на допомогу.

Багато інших професій довелося опанувати Миколі Петровичу, та завжди хотілося спробувати себе ще й у мистецтві. Коли, нарешті, така нагода трапилася, постало питання – з чого починати? Обрав за зразок традиційну російську димківську іграшку, яка приваблювала різнобарв'ям, та й літератури про неї було достатньо. Уже через рік його житло прикрашала низка «баринь» та «кавалерів», вибагливо розмальованих яскравими фарбами. Але творчий вогонь не дозволив задовольнитися копіюванням. З'явилися роботи, які вже не можна було назвати «традиційною Димкою», як, наприклад, Юрій-Змієборець. Згодом його твори стали набувати геометричних рис. Котики, собаки, бегемоти ставали яйцеподібною або сферичною форми, не втрачаючи характерних ознак їх прообразів. Навіть пихатий верблюд складається з різних геометричних фігур, які плавно перетікають одна в одну. Зменшилася інтенсивність мальовки, виробився свій творчий почерк.

Анімалізм – одна з найулюбленіших тем Миколи Алпеєва. Проте не забуває він і про людей. Серед покупців особливо популярні його жіночі образи: Єви з яблуками, Юдифи з мечами та Європи, що гарцюють на бугаях – Зевсах.

Влітку, на набережній, часто можна побачити невеликий столик – етюдник із розставленими його скульптурками. Навкруг завжди товпляться люди – діти й дорослі. Микола Петрович осторонь, начебто й ні причому, і тільки тоді, коли з'являються охочі придбати, підходить до гурту. «Я не хочу тиснути на людей своєю присутністю, – каже Микола Петрович, – нехай спокійно дивляться і не думають, що в них бачать тільки покупців».

Мал.1.

Микола Алпесв. «Переможець». Глина, ліплення, ритування, теракота, темпера, 17х17 см. Ялта. 1999. Власність автора.
Фото Валерія Анзилова. Публікується вперше

Мал.2.

Микола Алпесв. «Бичок, кінь». Глина, ліплення, ритування, теракота, темпера, 8х12 см (2 шт.). Ялта. 1999. Власність автора.
Фото Валерія Анзилова. Публікується вперше

Мал.3.

Микола Алпесв. «Друзі». Глина, ліплення, ритування, теракота, темпера, 18х14 см, 8х12 см. Ялта. 2000. Приватна колекція.
Фото Валерія Анзилова. Публікується вперше

Я ліплю не заради грошей, а передовсім, для людей. Мені цікаво, що думають про це інші. Одного разу в мене лежав на столику цап із люлькою. Підходить молоде подружжя. Вона: «Дивись, який козел!». Він трохи ображено: «Чому це козел? А може, коза?». Вона: «Якщо лежить та ще й курить – то козел!». Розсміялися й купили. – Люблю я звірів, – продовжує розповідь Микола Петрович. – У кожного є щось своє, особливе. У носорога – могутність, у верблюда – велич, а в жирафа – стрімкість форм. І в кожній собаки свій особливий характер. Один мій товариш – завзятий мисливець – дуже хотів мене залучити до полювання. По-всякому доводив, але переконати не зміг: не лежить у мене душа вбивати. От одного разу сів я в горах понад красивою улоговиною відпочити. Довго сидів, слухав тишу. Раптом виходять з лісу олені. П'ять або шість. І неспіхом (бо мене не бачать) поважно перетинають весь цей відкритий простір і зникають на протилежному боці. Хвилин п'ять ішли. Красиво! Ну, хіба можна в таку красу стріляти?»

Отакий він – Микола Петрович Алпесв. Не раз доводилося мені бачити, як зупиняється він на вулиці і роздивляється собаку, що біжить у своїх собачих справах. А скільки він уже їх зліпив?! Такси і басети, пуделі і тер'єри. І кожна зі своїм виразом на «обличчі». Сміються глядачі, упізнаючи в них себе або друзів; не ображаються, бо зроблено по-доброму, з любов'ю.

Здобутки Миколи Петровича поціновано не тільки глядачами на ялтинській набережній та на кільканадцяти виставках, у яких він уже встиг взяти участь. У 1995 році йому надано звання майстра декоративно-ужиткового мистецтва України. Учень стає майстром, коли в нього з'являється свій почерк. А почерк у Миколи Алпесва безперечно є.





Кераміст Микола Алпєєв. Ялта. Травень 2003.

Автор фото невідомий. Національний музей-заповідник українського гончарства в Олішному, Національний архів українського гончарства. Публікується вперше

МИКОЛА АЛПЄВ ПРО СЕБЕ І ПРО ВЛАСНУ ТВОРЧІСТЬ: «Сім'я, по можливості, брала участь у житті нашої країни: діда розстріляно в 1937 році; незабаром, у 22 роки, померла мати; батько після закінчення офіцерського училища загинув; дядько повернувся з Козаками в 1955.

Лінія фронту розділила Воронеж на дві частини. Я разом з тіткою і мешканцями міста був загнаний до фашистського табору. Після повернення у Воронеж закінчив школу, вступив до ВНЗ у Ленінграді, але серйозна хвороба примусила перевестися до ВНЗ Краснодару, де й отримав червоний диплом.

Після інституту працював у Кишиневі, потім – науковим співробітником у Ялті. Стан здоров'я не дозволив працювати в лабораторії. Став скелелазом, потім бригадиром скелелазів, які займалися берегоукріплювальними роботами. Одержав грамоту ЦК ВЛКСМ за врятування яхти «Пісня» в 12-бальний шторм. Засвоїв кваліфікацію інструктора лижного туризму в Закарпатті, брав участь у роботі зимової гірничорятувальної служби. Разом з ентузіастами Ялтинської кіностудії освоював схили Яйли для гірськолижного спорту. Потім знову працював хіміком у центральній будівельній лабораторії і в ялтинському «Інтуристі».

У зрілому віці познайомився із заслуженим майстром народної творчості України Миколою Вакулунком та з глиною – матеріалом, прихильність якого можна заслужити лише беззастережною повагою і працею. Вважаю, що матеріал бере участь у процесі творчості як повноправний співавтор; як і людина, має свій яскраво виражений характер, який залежить від місця народження і середовища проживання. Для того, щоб схилити глину до зацікавленого сприяння в процесі, необхідне довге доглядання за нею, терпляча робота, наполегливість і увага. Тоді вона може стати піддатливою і ніжною, виконає всі ваші бажання й допоможе в здійсненні задуманого. Намагаються хоча б у деякій мірі відобразити те, що створено тисячами років еволюції. Упевнений, що неможливо більш глибоко і яскраво втілити силу, витонченість, мудрість, ніжність, пластичність, підступність, шляхетність і красу, аніж це зробила природа у своїх творіннях. Вважаю, що в царині малої скульптури, принаймні щодо формальних пошуків, можна цілком використати слова Осипа Мандельштама: «Навіщо пишеться гумористика, адже й так все смішно?!».

[Одержано 26 травня 2003]

НЕВІДОМІ ЛИСТИ З КРИМІНАЛЬНОЇ СПРАВИ ЯКОВА РИЖЕНКА*

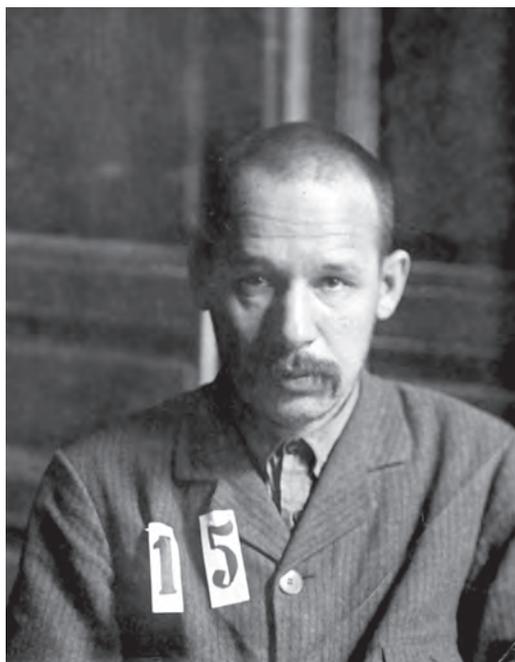
© Віктор Міщанин, керамолог

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

Серед керамологів, які зробили значний внесок у дослідження Опішненського гончарного району, вагоме місце належить Якову Омеляновичу Риженку (1892-1974). Результати його польових досліджень знайшли відображення в наукових публікаціях: «Кустарно-реміснича промисловість» (1927) [10], «Техника гончарного виробництва» (1929) [11], «Гончарство Полтавщини» (1930) [9], «Форми ганчарних виробів Полтавщини» (1930) [12]. У 1929 році він перший із українських керамологів захистив дисертацію. Учений міг би ще чимало зробити в царині дослідження гончарства, але межа 1920–1930-х років ознаменувалася початком втілення більшовицької державної політики поступового знищення кустарно-ремісничої промисловості. Наслідком цього став майже повсюдний занепад, а згодом і зникнення традиційного гончарства в більшості осередків. Водночас припинилися й будь-які дослідження економічних та етнографічних особливостей побутування гончарства, оскільки майже всіх українських етнографів, істориків, керамологів було репресовано. Не оминула така доля і Якова Риженка.

У кримінальній справі №15125-с, яка зберігається в архіві Управління СБУ в Полтавській області, є п'ять листів, адресованих Якову Омеляновичу Риженку, які було вилучено під час його арешту. Два з них датовано 1928-м, один – 1929-м, один – 1930-м і один – 1931-м роком.

Вивчення змісту листів, а також біографії вченого дає підставу стверджувати, що їх автором була одна й та ж людина – Олекса Ветухів (1867-1941) – відомий харківський мовознавець, етнограф, педагог. Він був учнем Олександра Потєбні, популяризатором його вчення, членом Харківського історико-філологічного товариства, а в 1920-х роках – професором Харківського інституту



Мал.1. Керамолог Яків Риженко. Полтава. 1931.
Фото з кримінальної справи Якова Риженка №15125-С.
Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського гончарства, інв.№719

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

народної освіти, керівником етнографічно-краєзнавчої секції науково-дослідної кафедри історії української культури. Серед напрямків досліджень Олекси Ветухіва – говірки Слобожанщини. Його перу належить чимало наукових праць, у тому числі етнографічних, у яких він застосовував «принципи «потєбнянства». Це, зокрема, «Народные колыбельные песни» (1892) та «Заговоры, заклинания, обереги и другие виды народного врачевания, основанные на вере в силу слова» (1902-1907) [1, с.239].

Перший лист Олекси Ветухіва до Якова Риженка написано останнього жовтневого дня 1928 року:

«1928, X, 31.

Дорогий Якове Омеляновичу!

Бажано, аби Ви завтра прибули на засідання (годин з 12; наше засід. – з 2-х.

Перед ним побувайте в «Палаці мір та ваги» (Мирон. 40), побалакайте там з т.Балакіним про відкриття школи кераміки в Опішню, про вашу роботу у про Вашу статтю до «Техн. В.» (яку буде оплачено Б-м); про все це я його попередив, і Ви пошлитесь на мене.

Необхідно також вжити деяких заходів, що до Вашого директорства, – і про це нам слід уважно поговорити.

Крім того, поговоримо про доповнення В. звіту й плану роботи на майбутнє, а також – про виставки.

Поспішаю: невістка зараз їде до П-ви. Бувайте.

Ваш [підпис]» [3].

Слід зазначити, що Опішненську керамічну промислову школу було відкрито восени 1927 року. Тож, очевидно, Олекса Ветухів, пропонував Якову Риженку під час зустрічі з Балакіним розповісти про цю подію та взагалі про діяльність керамшколи за рік, що минув. Тим більше, що Яків Омелянович у той період часто бував у Опішньому. Саме під його керівництвом проводилося комплексне дослідження Опішненського району, він зробив чималий внесок у розвиток місцевого гончарства і налагодження діяльності керамшколи. Про це Яків Риженко особисто говорив у своїх показаннях, коли був вже заарештованим. «З обов'язку своєї служби і за нарядами профспілкових і громадських організацій я виїжджав на периферію, проводячи ту чи іншу роботу в селах. Особливо часто я бував у Опішньому і в порядку музейних досліджень, і в порядку консультацій виробництва експортної кераміки, знаюцем якої я був. Там же я весь час крутився в колі працівників Промкооперації і куртарів, де виключно від ділові розмови, що відносяться до питань гончарного виробництва. [...] Своїми віздами в Опішню я все ж допоміг підняти гончарне виробництво, яке в даний час є експортним товаром, крім того, я допоміг мирним органам закрити церкви, децо підняв керамічну профтехшколу і т.д.» [2].

Як відомо, з 1926 року Яків Риженко навчався в аспірантурі при кафедрі історії української культури під керівництвом академіка Дмитра Багалія [8, с.126]. Тож,

у листі йдеться про його звіт та план роботи як аспіранта. Що стосується згадки про виставки, то про них більш детально йдеться у наступному листі, адресованому Якову Риженку.

Початок та кінець листа свідчать про те, що його було надіслано не поштою, а передано через невістку Ветухіва, яка збиралася відвідати Полтаву.

Другий лист Якову Риженку написано 6 грудня 1928 року:

«1928, XII, 6.

Дорогий Якове Омеляновичу!

Необхідно негайно прислати не такий список як Ви прислали, а з коротеньким описом річей, що Ви виставляєте й №№ на них – для вміщення до «Провідничка», який хочу до виставки видрукувати на машинці.

Для збірника я прохав од Вас не монографію, а промоційної Вашої доповіді на цю ж тему, бо поки збірник буде видруковано, захист Ваш, як умовлялися, повинен буде пройти.

Я вміщаю в зб-у звіт про всі наші промоц. доп. і самі доповіді – як окремі розділ.

Привозьте все, що придбали під час роботи В. влітку. Гроші на провіз, якщо не дасть Укрнаука, оплатю я, бо виставка має для секції величезне значення. Про це поговоримо. З 16 грудня в АХДУ її влаштуємо.

Ваш [підпис]» [4].

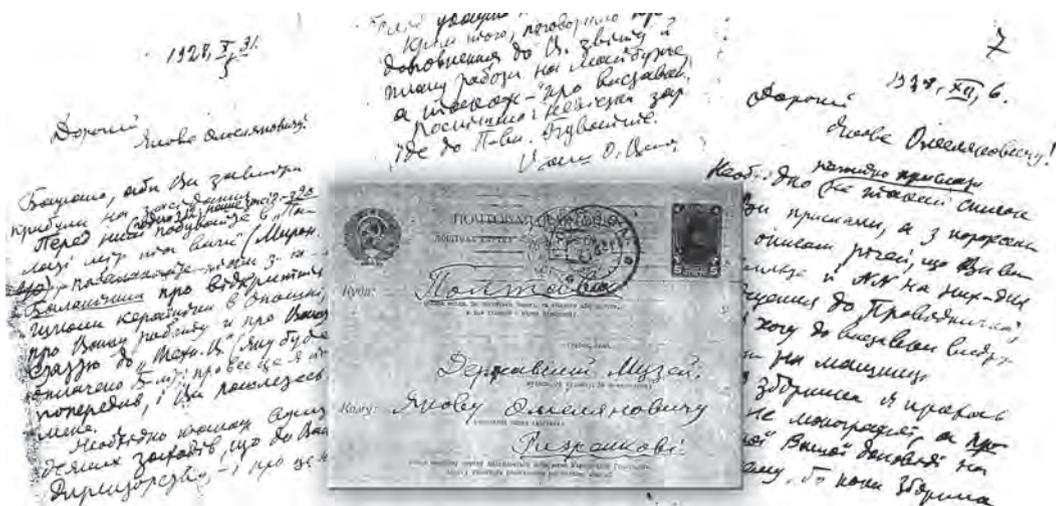
У другій половині 1920-х років Полтавський державний музей, заступником директора якого працював Яків Риженко, організував і провів виставки «Гончарство Полтавщини», «Килимарство й килими Полтавщини», «Українське шитво» та інші. Значне місце в експозиції цих виставок займали предмети, які особисто зібрав і опрацював Яків Риженко. Чимало майбутніх експонатів було віднайдено на території тодішнього Опішненського району, щорічні експедиції до якого було започатковано з 1926 року. Завдяки його навчанню в Харкові і налагодженню творчих контактів із тамтешніми вченими, етнографічні матеріали, зібрані Яковом Риженком на Полтавщині, експонували і в Харкові – тодішній столиці України. Як бачимо з листа, одна з таких виставок мала відкритися 16 грудня 1928 року в АХДУ (очевидно, в Асоціації художників України). А її організацією і проведенням опікувалася етнографічно-краєзнавча секція науково-дослідної кафедри історії української культури.

Третій лист Якову Риженку написано 12 квітня 1929 року:

«1929, IV, 12.

Дорогий Якове Омеляновичу!

Невже ж Ви знов тяжко захворіли? – Від дружини, сина й невістки я знав, з Ваших слів, що в цей четвер (11 квітня) Ви повинні [це слово закреслено автором листа. – В.М.] обіцяли прийти й зачитати Вашу доповідь. Так Ви й писали мені раніше. Але... зібралися всі слухати Вас, а доповідача немає; знов засідання зіпсовано, тим більше, що на цей раз Ви навіть не по-



Мал.2. Фрагменти листів Олексія Ветухіва до Якова Риженка.
 З кримінальної справи Якова Риженка №15125-С // Архів Управління СБУ в Полтавській області.
 Копії – Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. –
 Ф.1. – Оп.3. – Од.36.260. – Арк.1-5

редили мене, як звичайно те робили. З цього виникає дещо неприємне й для мене й для Секції. Збірник наш ніяк не може оформитися. Д.Ів. все запитує мене, чому не подаємо дальшого матеріалу, аби він здрадагував його. Техн. ред. вимагають того ж, бо інакше вони сидітимуть у Харкові все літо. А до того ж і В.Ів. Білецька понад 2 тижні пробула в лікарні, тому її як члена техреду майже не можна навантажувати, тим більше, що хвороба не дала змоги їй до лікарні остаточно обробити її свою ст. для збірника. Виведіть мене якось з цього неприємного становища, бо в мене й так цього «неприємного» вже досить.

Гроші за Данківську повністю (33 крб.) я оплатив. [Далі нерозбірливе речення. – В.М.]

Бажаю Вам здоров'я, сили, енергії.
 Ваш [підпис]» [5].

Цей лист майже повністю присвячено проблемі підготовки збірника, про який частково говориться і в попередньому листі. Цей збірник, очевидно, випускала або ж етнографічно-краєзнавча секція кафедри історії української культури, або ж взагалі дана кафедра. Збірник, як бачимо з попереднього листа, мав містити різні доповіді, у тому числі і Якова Риженка, яку він мав виголосити на засіданні етнографічно-краєзнавчої секції 11 квітня 1929 року, але з невідомих причин не прибув на це зібрання. Як видно із листа, головним редактором цього збірника був академік Дмитро Іванович Багалій.

Очевидно, в листі йдеться також про Віру Білецьку – українського етнографа та історика – автора студій про українські пісні, зокрема, «Сучасні пісні» в «Етнографічному віснику» за 1925, 1927 і 1929 роки [1, с.128].

Четвертий лист Якову Риженку написано 15 березня 1930 року:

«1930, III, 15

Дорогий Якове Омеляновичу!

Дуже шкода, що 10-го Ви не зайшли до мене. Ви ж знаєте, що йде побудова Инст. Мат – Культ. і нам, як умовилися, слід сконцентрувати в Харкові за всяку ціну наші всі сили. Якщо моя стареча пам'ять мені не зраджує, Ви в останній раз казали, що усіма силами тягнетеся негайно до Харкова, але – Вас можуть відпустити з Полтави, коли це буде виклик офіційний на музейну ж посаду. Говорили ми наче й за те, аби за всяку ціну забрати до своїх рук, як нашу майбутню базу, музей Сп-и. К-к, як він сам говорив, кидає цей музей; тому я й гадав, що Ви, взявши тимчасово, на короткий термін посаду лаборанта стаєте спадкоємцем К-ка. Але, коли Ви од цього відмовляєтеся, туди ми даємо Білецьку, аби все ж таки в музеї були люди які сприятимуть нашим планам роботи. 13-го ми влаштували невеличку нараду (жалкували, що Вас не було) в справі І.М.К. Вас ми й намітили на секретаря І-ту. Але для цього ж обов'язково буде, як тільки питання зі структурою І-ту з'ясується негайно ж переїхати до Харкова. Справу з повною ставкою наук. співр. теж, як Вам відомо, можна офіційно поставити лише тоді, коли Ви живете, чи принаймні негайно, обов'язково, переїжджаєте до Х-ву, та до того ж концентруєте в І-ті свою всю роботу.

Краще все ж таки про всі ці складні питання говорити, а не листуватися. Тому прошу Вас, коли Вам те буде можливо, побачитися зі мною.

Ваш [підпис]» [6].

Як зазначав Олексій Нестуля, «після успішного захисту в 1929 році дисертаційної роботи Яків Риженко отримав ряд привабливих пропозицій. Йому пропонували залишитись на кафедрі Дмитра Багалія. Розраховував на здібного науковця і Науково-дослідний інститут історії матеріальної культури під керівництвом О.С.Федоровського» [8, с.126].

Саме про пропозицію Якову Риженку бути секретарем вищезгаданого Інституту і йдеться в листі. Перед цим, як видно із листа, йому пропонували посаду директора в музеї «Сп-и», попередньо зайнявши посаду лаборанта в цій установі. Але оскільки Яків Риженко відмовився, туди направили вже згадану в попередньому листі Білецьку. Можливо, саме про директорство Якова Риженка в цьому музеї йшлося і в першому листі, коли Олекса Ветухів зазначав: «Необхідно також вжити деяких заходів, що до Вашого директорства, – і про це нам слід уважно поговорити» [3].

Якщо попередні чотири листи було написано Олексо Ветухівим на звичайних аркушах паперу й, очевидно, передавалися Якову Риженку через когось (зокрема, перший – через невістку Ветухіва), то останній, **п'ятий, було надіслано поштою в Державний музей на ім'я Якова Омеляновича Риженка. За поштовим штемпелем він датується 24 березня 1931 року. Він – найкоротший за змістом.**

«1931, III, 24.

Дорогий Якове Омеляновичу!

На 20-е чекали на Вашу доповідь на Секції. Чомусь Вас не було. І дотепер нічого не написали, на коли ж перенести В. доповідь. Напишіть 2-3 слова, це ж потрібно для виконання плану роботи.

[Підпис]» [7].

Як бачимо з листа, Якова Риженка не було на черговому засіданні етнографічно-краєзнавчої секції. Причиною його відсутності був арешт. Рівно за два тижні до дати, коли він мав виголосити свою доповідь, 6 березня 1931 року, Якова Омеляновича Риженка було затримано органами ДПУ за вигаданими звинуваченнями в належності до контрреволюційної повстанської організації «Український національний центр» і в підготовці молодих наукових кадрів до повалення радянської влади. Рішенням судової трійки при Колегії ДПУ УСРР від 21 лютого 1932 року його було засуджено до виселення з України із забороною проживання на її території впродовж трьох років. Після цього Яків Риженко жив і працював у Астрахані. Лише через 15 років після смерті вченого, 19 червня 1989 року, його було реабілітовано [2].

1. Енциклопедія українознавства. Словникова частина. – Париж-Нью-Йорк: Молоде життя, 1955. – Т.1. – 400 с.
2. Кримінальна справа Якова Риженка №15125-с // Архів Управління СБУ в Полтавській області.
3. Лист Олекси Ветухіва до Якова Риженка від 31.10.1928 року // Архів Управління СБУ в Полтавській області. – Справа №15125-с. Копія – Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Ф.1. – Оп.3. – Од.зб.260. – Арк.1.
4. Лист Олекси Ветухіва до Якова Риженка від 6.12.1928 року // Архів Управління СБУ в Полтавській області. – Справа №15125-с. Копія – Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Ф.1. – Оп.3. – Од.зб.260. – Арк.4.
5. Лист Олекси Ветухіва до Якова Риженка від 12.04.1929 року // Архів Управління СБУ в Полтавській області. – Справа №15125-с. Копія – Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Ф.1. – Оп.3. – Од.зб.260. – Арк.2.
6. Лист Олекси Ветухіва до Якова Риженка від 15.03.1930 року // Архів управління СБУ в Полтавській області. – Справа №15125-с. Копія – Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Ф.1. – Оп.3. – Од.зб.260. – Арк.3.
7. Лист Олекси Ветухіва до Якова Риженка від 24.03.1931 року // Архів Управління СБУ в Полтавській області. – Справа №15125-с. Копія – Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Ф.1. – Оп.3. – Од.зб.260. – Арк.5.
8. Нестуля О.О. З криниць народної творчості. Риженко Яків Омелянович // Реабілітовані історією. – Київ-Полтава: Рідний край, 1992. – С.124-130.
9. Риженко Я. Гончарство Полтавщини. – Полтава, 1930. – 16 с.
10. Риженко Я. Кустарно-ремісничча промисловість // Полтавщина: Збірник. – Полтава: Полтавський державний музей ім.В.Г.Короленка, 1927. – Т.II. – С.257-306.
11. Рыженко Я.Е. Техника гончарного производства // Гончарне виробництво, його шкідливості та шляхи оздоровлення. – Полтава: Полтавська окрінспектура охорони здоров'я, 1929. – С.19-40.
12. Риженко Я. Форми ганчарних виробів Полтавщини // Науковий збірник Харківської науково-дослідної катедри історії української культури імені академіка Д.І.Багалія. – 1930. – Т.IX. – Вип.2. – С.22-42.

[Одержано 15 лютого 2005]

ВСЕУКРАЇНСЬКІ МОЛОДІЖНІ СИМПОЗИУМИ ГОНЧАРНОГО МИСТЕЦТВА: ДВА ПРОТИЛЕЖНІ ПОГЛЯДИ ОДНОГО УЧАСНИКА

© **Володимир Онищенко**, художник-кераміст
(Національна спілка майстрів народного мистецтва України, Київ)

ПОГЛЯД I: ЗСЕРЕДИНИ

Чигиринщина... Бачив багато красивих місцевостей в Україні, але таку, як Чигиринщина, – уперше. Тут не тільки краса, а й історія переплелися разом. Суботів – родове помістя Богдана Хмельницького, Медведівка, Холодний Яр, Мотронин монастир, пшеничні поля, засіяні скіфськими могилами – стоять одна біля одної, – усе це нуртує серце мистця, пробуджує в ньому пракорені задля творчості.

Чигирин – один із визначних центрів України середини XVII століття – зустрів нас, учасників I-го Всеукраїнського молодіжного симпозиуму з гончарного мистецтва «Чигирин-2003», тихою, урочистою зеленню невеликого міста. Сюди для участі в мистецькій акції приїхали молоді гончарі з різних куточків України. Серед них – Володимир Кусик (Луцьк), Юрій Нечай (Кременчук), Максим Толстой (Запоріжжя), Сергій Жолудь (Львів), Анжела Кізян (Умань), Сергій Пластун, Федір Шковира (Черкаси), Ігор Кривенець, Сергій Комар (Чигирин), Олександр Шафіров, Дмитро Шинкаренко, Леонід Нагірняк (Київ), Юрій Гордієнко (Суми). Поруч з молодими працювали й відомі творчі майстри-наставники: Володимир Онищенко (Київ), заслужений майстер народної творчості України Олександр Вільчинський (Пологи) і патріарх головківського гончарства з Чигиринщини, лауреат Премії імені Данила Щербаківського, заслужений майстер народної творчості України Яків Брюховецький.

Радо вітали учасників симпозиуму мер міста Чигирин Вадим Зелений, директор Національного історико-культурного заповідника «Чигирин» Василь Полтавець, представники управління культури області та району.

Метою проведення симпозиуму гончарного мистецтва «Чигирин-2003» було виявлення творчого потенціалу молодих майстрів-гончарів, поглиблення їх художньої майстерності, навчання у відомих досвідчених майстрів та популяризація народного декоративного мистецтва в Україні та за її межами.

Обкладинка альбому-каталога Першого всеукраїнського молодіжного симпозиуму гончарного мистецтва «Чигирин-2003». (Авт.-упоряд. Є.Шевченко. – К.: Народні джерела, 2004. – 46 с.)





Учасники, наставники та організатори І Всеукраїнського молодіжного симпозиуму гончарного мистецтва «Чигирин-2003». Чигирин, Черкащина. 2003. Автор фото невідомий

Група підбралась, здебільшого, сильна. Хлопці самі собі приготували глину так, як це роблять гончарі, – місили, м'яли, набивали довбнею купу, струною перешморгували зверху донизу і навпаки кілька разів, виймаючи камінці, корінці. Це зайняло два, три, у декого більше днів, трошки затримало їх і ніби збило жагу до творчості, але, напевне, кожен виношував у собі ідеї, думки, щоб втілити у цій святій землиці – так називають глину гончарі. Уже коли допалися до круга, гончарювали без упину день і ніч, трошки посплять – і знову гончарний круг ганяють. Кругів організатори симпозиуму зробили чимало, а глини привезли цілу машину – вистачило б на рік праці.

Том симпозиуму задавали «наймолодший» – Яків Брюховецький та Олександр Вільчинський, Леонід Нагірняк, Олександр Шафіров. Інші теж тягнулися за ними. Спочатку роботі сприяла погода, а згодом безперервні дощі з ранку до ранку теж допомагали – усі сиділи в майстернях і творили. І хоча муфельних печей було вдосталь, випалити свої твори вдалося не всім. Шкода було напіввисхлі роботи ставити до печі – температура розірве їх на шматки.

Коли прийшов час звітувати перед шанованим журі своїми творами, то все підвіря виробничої бази заповідника було заставлене роботами майстрів. Чого тут тільки не було – очі розбігалися від творінь рук умільців. Я бував на багатьох симпозиумах, але «Чигирин-2003» перевершив усі – організатори творчого змагання не могли нарадуватися. Ідея про те, щоб симпозиум у Чиги-

рині був щорічним, виникла в директора заповідника Василя Полтавця в день закриття творчого змагання. Отже, уже потрібно думати, кого запросити на наступний рік. Можливо, доповнити гончарів різьбярками по дереву, живописцями, щоб майбутній Музей різнобічно представив сучасне народне мистецтво України. Можливо, в майбутньому симпозиумі гончарного мистецтва дадуть поштовх до відродження гончарства на Чигиринщині, адже колись вона славилася головківськими, суботівськими гончарями, їхніми творами.

Гарну справу робить Яків Брюховецький, який навчає своїх учнів – Ігоря Кривенця та Сергія Комара, котрі виявляють неабиякі успіхи в творчості.

Відзнаки та грошові стипендії отримали всі учасники симпозиуму. Гран-прі журі присудило Леоніду Нагірняку і, як виняток, Спілка прийняла його до своїх лав. Дійсно, на цьому творчому змаганні добре працював Леонід, задавав ритм від початку і до самого завершення. Для оздоблення своїх полумисків привіз із собою чимало різнокольорових ангобів у банках – видно, що заздалегідь готувався до творчого змагання, й марно. Антропоморфні й зооморфні посудини вирізняли його з-поміж усіх майстерністю виконання, задумом та пластичним вирішенням, формою. Досягнення очевидні, але ще потрібно працювати над собою, зокрема, над чистою формою, – усе це виявилось під час випалювання: чимало робіт порвало зовсім – затовсті, деякі – частково.

Настирливо творив свої гончарні вироби Олександр Шафіров – зарекомендував себе майстром, який тонко

відчуває форму, знає її досконало. Глина в руках співає його пісню, а не свою, допомагає втілити творчий задум. Олександр захоплюється модерновими формами, іноді еклектичними для народного мистецтва, зокрема, українського, і, якщо він знайде свою прихильність до формотворення українського, то стане визначним майстром. Черепок творів тонкий, немовби автор поскупився на глину, але це свідчить про його майстерність, легко витягує будь-яку форму. Побажання лише одне – досконало вивчати народне мистецтво України.

Взагалі ж усі твори було виготовлено відповідно до таланту молодих мистців, їх настирливості та здібностей.

Приємно здивувала роботами, виконаними в Чигирині, молода майстриня з Умані Анжела Кізян. Багато наліпила творів малої пластики (свистунців) у стилі гончарів с.Громи Уманського району (саме цей регіон вона досліджує), але потрібно (це справа часу) творчо інтерпретувати громівську пластику. Вона виготовила дві цікаві зооморфні скульптури – корову та барана з гончарних об'ємів, бо сама ще гончарює слабо, та дуже вперта й настирлива – це в гончарстві гарна риса, навчиться.

За цими майстрами тягнулися інші – Дмитро Шинкаренко, Сергій Пластун, які теж шукали свої гончарні форми, поєднуючи їх з малюванням ангобами. Особливо цікавою, на мою думку, вийшла мальовка у Дмитра – поєднання декору ангобами з ритуванням, ритмічне їх розміщення на гончарних формах. Помітна майстерність і перспективність у його майбутній творчості. Хотілось би порадити звертати більше уваги на антропоморфну та зооморфну пластику.

Цікаво працювали Федір Шковира, Юрій Нечай, Володимир Кусик, які показали себе зрілими майстрами пластики та формотворення, мають свій почерк, тому в майбутньому слід чекати від них визначних творів. Саме в них під час випалювання все віціло.

Олександр Вільчинський – знаний майстер в Україні, учасник багатьох гончарних симпозіумів у Бубнівці та Опішному. Його майстерність цього року (2003) відзначено почесним званням, з чим його вітаємо.

На виставці експонувалися також і вироби Сергія Жолудя та Максима Толстого – наймолодших учас-

ників. Помітно, що хлопці намагалися виявити всі свої здібності, але майстерності та вправності їм ще не вистачає.

Яків Брюховецький зі своїми учнями – Ігорем Кривенцем та Сергієм Комаром, створили чимало робіт в традиційних головківських формах. Ігор Кривенець спробував шукати власну пластику і це, либонь, добре, бо в ньому прокинувся мистець.

Володимир Онищенко зробив декілька робіт; міг би й більше, але активно випитував Якова Брюховецького про гончарство с.Головківка, занотовував усе почуте для майбутнього.

Необхідно сказати, що декілька днів пролетіли, як один, в атмосфері творчості, взаємоповаги і невтручання в процес. Поради були, але учасник сам вирішував прислухатися до них чи ні.

Підбиваючи підсумки симпозіуму, усі відзначали, що він удався, учасники попрацювали добре. Єдине, на що нарікали майстри, – мало часу та дощі заважали. Як виявилось, місцева глина дуже вередлива, потребує ретельного сушіння, а на це потрібен час – мінімум три тижні для такого рівня змагань, щоб усе випалити. Можливо, слід подумати про вдосконалення сушильної та муфельної печей. Напевне, до заїзду майстрів потрібно заздалегідь приготувати глину для використання, щоб майстри більше уваги звертали на виконання творчих робіт. І, мабуть, організатори мають рекомендувати учасникам виготовити 3-5 робіт, не гнатися за кількістю, щоб встигнути їх висушити та випалити. Очевидно, що підбивати підсумки потрібно за випаленими роботами учасників симпозіуму. Всі похибки необхідно проаналізувати детально і вже зараз готуватися до майбутнього творчого змагання «Чигирин-2004», доповнивши гончарів різьбярми по дереву, малюванням на папері, лозоплетінням та іншими видами народного мистецтва.

Взагалі ж такі творчі змагання для молодих гончарів украй необхідні. Добре, що Національна спілка майстрів народного мистецтва України розуміє це, відчуває потребу в їх проведенні, хоча це й тяжка справа, але потрібно думати про завтрашній день народного мистецтва.

[Одержано 11 листопада 2003]

ПОГЛЯД ІІ: ЗБОКУ

16 липня 2004 року закінчився Всеукраїнський молодіжний симпозіум гончарного мистецтва «Чигирин-2004». Під ляпання долонь роздавалися різні наго-

роди та Гран-прі (аж два цього року), але я хочу розповісти не про це.

Спочатку, а вів цю справу Євген Шевченко – заступник голови Національної спілки майстрів народного мистецтва України, був пошук учасників та заготівля глини (бажалося вакуумованої з Миргорода). Юрко

Зразки гончарних виробів Черкащини, виставлені для ознайомлення учасниками симпозиуму. Чигирин. 16.07.2004.

Фото Жанни Чечель. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Публікується вперше



Нечай – кременчуцький гончар та власник кооперативу в Миргороді, погодився оплатити одну тону для симпозиуму, власне, більше й не треба було. Завезли, але згодом, під час роботи, виявилось, що вона зовсім непридатна для гончарювання – дуже пісна. Довелося, як і торік, додавати глею із с.Головківка та глини з родовища в Дружківці – усе це вручну перемішувати. Минулого року на приготування глини пішло 3-5 днів, цього року – менше часу. Глину брали «на слово», зовсім не перевірили її на придатність для роботи за гончарним кругом – привезли й кинули в підвал.

Майже всі учасники приїхали без попередніх ескізних проектів. Тому перед багатьма постало питання: а що, власне, робити, з чого почати свою творчу роботу? Почали гончарювати, хто що вмів – різні баньки, миски, та малювати ангобами, ритувати й лискувати їх.

Геннадій Бакусевич виготовляв посуд, як у себе вдома, та лискував його. Запропонував збудувати гончарну піч для випалювання й димлення виробів, як у його селі Гавареччина. Його підтримав директор чигиринського заповідника Василь Полтавець: запропонував місце, знайшов матеріали. Молодь почала будувати і все це фотографувати, адже така подія буває нечасто. Десь за три-чотири дні споруда була готова, і квітка, за звичаєм, стирчала на ній. Знову всі кинулись творити гончарні об'єми. Кварцевий камінець Бакусевича лискував без упину – і вдень, і вночі.

Без критики я сприймаю гончарювання Геннадія Бакусевича. Його горнята, дзбанки, миски, друшляки, граціозні двійнята подих перехоплювали своєю кра-

сою ще в сирому вигляді, а випалені – аж занадто. Відчувалася велика вправність майстра, який усе це успадкував від батька, від діда-прадіда. Черепок тонкий, вишукана форма, денце вміло виділено, чого не можна сказати про вироби Івана Бабкова, Анатолія Байди та Леоніда Нагірняка. Хлопці можуть гончарити й досить пристойні за розміром вироби, навіть вишукані за формою, а от денце формувати зовсім не вміють. Вироби занадто товсті, важкі й неохайні. Піч це довела і рвала справно, але Бабков та Байда вміло реставрували, виставили, та ще й отримали нагороди. Журі лише споглядало форми і не додумалося хоча б одну з них підняти.

Обкладинка альбому-каталога Другого всеукраїнського молодіжного симпозиуму гончарного мистецтва «Чигирин-2004» (Авт-упоряд. Є.Шевченко. – К.: Народні джерела, 2005. – 48 с.)



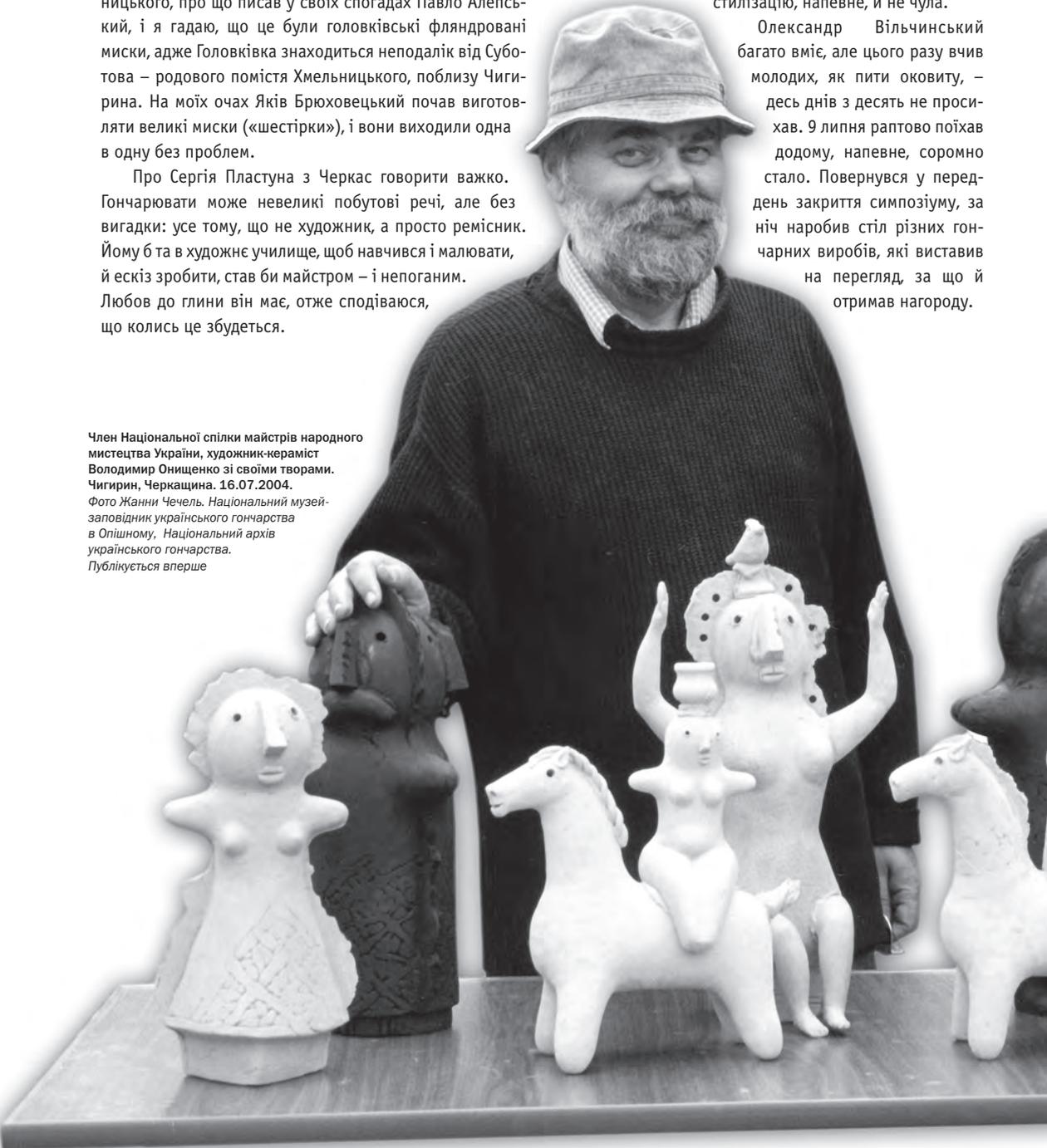
Лише дехто з учасників привернув мою увагу як майстра – Лариса Скишляк із Золочіва, що на Львівщині, Анжела Драч з Умані, і безумовно, Яків Брюховецький з Чигирини. До останнього є деякі претензії, особливо до його еклектичних ваз, вазочок, свічників тощо, але миски гончарює віртуозно і натхненно – так і вилітають з-під його рук. Як відомо, у «пачку» входить п'ять мисок, які вкладаються одна в одну, легких для транспортування. Мальовані миски, до речі, були на кухні Богдана Хмельницького, про що писав у своїх спогадах Павло Алепський, і я гадаю, що це були головківські фляндровані миски, адже Головківка знаходиться неподалік від Суботова – родового помістя Хмельницького, поблизу Чигирини. На моїх очах Яків Брюховецький почав виготовляти великі миски («шестірки»), і вони виходили одна в одну без проблем.

Про Сергія Пластуна з Черкас говорити важко. Гончарювати може невеликі побутові речі, але без вигадки: усе тому, що не художник, а просто ремісник. Йому б та в художнє училище, щоб навчився і малювати, й ескіз зробити, став би майстром – і непоганим. Любов до глини він має, отже сподіваюся, що колись це збудеться.

До глини любов має й Олександра (Леся) Денисенко. Може гончарити невеликі речі та ліпити свистунці. Проте форму та пропорції зовсім не відчуває – то велике виходить, то замале. Відчуття форми та пропорції – це, либонь, від Бога. Євген Шевченко поставив наставниками її та Олександра Вільчинського, але, як наставник, вона нікудишня і щось підказати іншому не може, бо сама не вміє, ліпить форму навмання, що вийде – те й буде. Про відбір пластичних елементів, узагальнення форми та стилізацію, напевне, й не чула.

Олександр Вільчинський багато вміє, але цього разу вчив молодих, як пити оковиту, –десь днів з десять не просив. 9 липня раптово поїхав додому, напевне, соромно стало. Повернувся у переддень закриття симпозіуму, за ніч наробив стіл різних гончарних виробів, які виставив на перегляд, за що й отримав нагороду.

Член Національної спілки майстрів народного мистецтва України, художник-кераміст Володимир Онищенко зі своїми творами. Чигирин, Черкащина. 16.07.2004.
Фото Жанни Чечель. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства.
Публікується вперше



Про Ярославу Спасенову говорити передчасно. Відчувається любов до глини, але ще мало майстерності, мало творчих задумів. Ще все попереду – тільки перейшла на четвертий курс кераміки Інституту імені Михайла Бойчука.

Юлія Козельник – другокурсниця того ж інституту – подає великі надії. Працьовита, але в роботах відчувається вплив інших шкіл кераміки – архаїка Риму, Південної Америки тощо. Цим, зокрема, страждає і володар Гран-прі Леонід Нагірняк і, либонь, весь факультет кераміки та його викладачі, які стимулюють їх робити це. Зовсім не вчать відштовхуватися і шукати своє обличчя (маю на увазі пластику).

Від Лариси Скишляк як творця і людини я просто в захопленні. Її мініатюрні роботи та пластика, продуктивність у роботі мене здивували – одна за одною, як з-під автомата. З часом вона стане знаним майстром, згадаєте мої слова. Зараз їй трошки не вистачає майстерності у підборі пластичних елементів, узагальненні форми, але є впевненість і наполегливість, а це важливі фактори. Це ж можна сказати і про Анжелу Драч (Кізян).

Випускниця Миргородського керамічного технікуму імені Миколи Гоголя Світлана Качан – родом з Хомутця, розрекламована як цікавий пластик, проте, на жаль, мене нічим не здивувала. Рівень училища з Опішного. Трошки може ліпити, трошки тягнути на крузі, але щось більше робити просто не вміє. Можливо, потрібно здобувати вищу освіту в Полтаві чи у Львові, щоб підняти творчий рівень.

Про Юрія Нечая говорити не хочеться. Щось може, але рівень ремісничого училища не дає стрибнути далі: мало грамоти. Підприємницька хватка є велика, навіть занадто, але як мистець, тим більше народний майстер – так собі, напевне, лише для грошей мне глину. Свої роботи віртуозно заварює борошном.

Великі надії викликає Дмитро Шинкаренко, студент III курсу Інституту імені Михайла Бойчука. Його мальовані миски досить цікаві, щоправда не всі. Сподіваюся, з часом українське мистецтво матиме вправного мистця. Привертають увагу його вишуканої форми тиквачі.

Взагалі ж симпозіум пройшов успішно – усі відповідно до свого таланту та натхнення добре попрацювали і гарно виставили свої твори на базі. Організатори мистецького заходу гостинно приймали учасників, але є зауваження, і не лише моє, а всіх. Мені пригадуються симпозіуми в Опішному. Там усе працювало бездоганно, особливо останні симпозіуми: починаючи від музейних працівників, які просто від учасників не відходили, та технічних працівників. Душ з гарячою водою і шикарний туалет європейського рівня працювали справно. Виробнича база заповідника все це має, але чомусь після прибуття учасників усе це зіпсувалося й ніхто його не ремонтував; працювало лише там, де жило начальство. Доводилося бігати в куці, митися надворі, гріючи воду на сонці. Одне лише бездоганно було – це кухня та чудові компоти.

Відчувалося, та й видно було, що підготовка до заходу велася інтенсивно в останній тиждень – ремонтували печі, розставляли гончарні круги. В Опішному симпозіум проводився 1,5 місяці, але кожен майстер мав своє робоче місце – у кімнаті 2-3 учасники. Чомусь опішняни розуміли, що творчий процес вимагає усамітнення і зосередження. Чигиринці, напевне, не знають про це.

Ще суттєве зауваження, адже наступного року симпозіум має бути державного рівня. В Опішні тільки приїжджав, – і починав заповнювати різні документи та отримував бейдж, на якому твоє фото і дані про тебе. З бейджем там ходили навіть прибиральниці, і це справді був європейський рівень! За тиждень до закінчення симпозіуму музейні працівники описували роботу кожного мистця, робили свої помітки. Чигиринці теж мріють відкрити свій музей народного мистецтва, проте підхід до цієї справи зовсім інший – музейних працівників тут ніхто не бачив. Учасники симпозіуму просто знесли свої роботи в одну з кімнат і спокійно роз'їхалися по домішках. Невідомо, що потрапило в музей – усе це просто несерйозно, якщо не більше – авантюрно. Експонати люблять чіткий облік, опис тощо.

Хотілось би зауважити і щодо підбору учасників та їх творчих можливостей; і щоб це вирішувала не одна людина – Євген Шевченко, а трошки більше секретарів Спілки. Журі теж має бути компетентним – зі спеціалістів, і зовсім нейтральне. Лише тоді з'явиться якась об'єктивність.

У цілому симпозіум «Чигирин-2004», я гадаю, – це помітна подія в житті Національної спілки майстрів народного мистецтва України, а в місті Чигирин і поготів. Але вчитися й підвищувати свою кваліфікацію треба і першим, і другим.

[Одержано 29 липня 2004]

КРИТИЧНІ НОТАТКИ НА СКРИЖАЛЯХ СВЯТКОВОГО ДНЯ

© **Жанна Чечель**, керамолог

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



Творчість народу – дорогоцінний скарб, який з роками неухильно примножується. Поодинокі ентузіасти в Україні, небайдужі до проблем культурного відродження, намагаються зберігати мистецькі надбання минулого й розвивати сучасну культуру. До таких спроб слід віднести організацію в різних регіонах України симпозіумів гончарства. Ці мистецькі форуми всеукраїнського значення ставили перед собою різну мету. Так, одним із головних завдань Національних симпозіумів гончарства в Опішному було формування колекції сучасної кераміки, передовсім, садово-паркової. Упродовж 1997-2001 років було створено 176 творів монументального характеру, 341 – дрібної глиняної пластики, 110 панно, що в цілому склали унікальну збірку кераміки, яка не має аналогів на всьому пострадянському просторі. Дещо інше завдання ставила Національна спілка майстрів народного мистецтва України, влаштовуючи всеукраїнські симпозіуми гончарства в с.Бубнівка Гайсинського району Вінницької області, а саме – відродження гончарства в цьому знаменитому гончарному осередку Поділля. Щоправда, проведені симпозіуми (1995, 1998) не дали сподіваного результату. Як можна гадати, Спілка відмовилася від подальших кроків з реалізації завдання, що виявилось для неї нездійсненним. Проте несподівано започаткувала подібні заходи в м.Чигирин Черкаської області, де в 2003 році організувала I Всеукраїнський молодіжний симпозіум з гончарного мистецтва «Чигирин-2003». Його метою було задекларовано «виявити творчий потенціал молодих гончарів, поглибити їх творчу майстерність, навчання у відомих досвідчених майстрів, залучення юнацтва до першоджерел української історії та народного декоративного мистецтва».*

16 липня 2004 року там же відбулося урочисте закриття вже II Всеукраїнського молодіжного симпозіуму гончарного мистецтва «Чигирин-2004».

Яке то задоволення бути молодим, упевненим у собі і власних силах, жити в очікуванні романтичних подій, які, мов гірський водоспад, накрийть і понесуть у вир подій! Молодість долає всі перешкоди, адже саме їй притаманна

зухвала самовпевненість та відданість справі. Саме такої настрій панував серед молодих учасників, яких не зупиняли ані несприятливі погодні умови, ані відсутність комфортних побутових умов, ані присутність (чи відсутність!) іменитих і визнаних мистців-керамістів.

Я мала нагоду брати участь у завершальних урочистостях і занотовувати суб'єктивні враження від побаченого, які й пропоную читачам «УКЖ».

Завдячуючи організаторам та спонсорам, мистці були забезпечені необхідною сировиною, інструментами та приладами. Усе дійство – від початку і до завершення – відбувалося на території господарчого двору Національного історико-культурного заповідника «Чигирин», про що свідчив виставлений плакат та території подвір'я. Насамперед, я сподівалася отримати обов'язкові для подібного рівня заходах інформаційні матеріали, з яких можна було б дізнатися про концепцію симпозіуму, умови його проведення, ознайомитися зі списками учасників та членів журі. На жаль, сподівання збулися лише частково – майже похапцем довідалася про кількість учасників та наставників. Щоправда, встигла сфотографувати їх з роботами, і навіть поспілкуватися. У цьому завдячую передовсім київському художнику-керамісту Володимирі Онищенку, який не тільки гостинно нас зустрів, а й із задоволенням розповідав про кожного учасника, провокував їх на відверті відповіді на запитання (саме від нього дізналася, що за час симпозіуму гаварецьким майстром Геннадієм Бакусевичем було побудовано й апробовано горно для випалювання димленої кераміки), водив майстернями і показував цікаві роботи.

Під час спілкування з учасниками симпозіуму з'ясувалося, що більшість студентів і «майже» студентів, які за віком і стажем роботи не завжди відповідали визначенню «молодий» художник-кераміст, прибули з

* Перший Всеукраїнський молодіжний симпозіум гончарного мистецтва «Чигирин-2003»: Альбом-каталог / Авт.-упоряд. Є.Шевченко. – К.: Народні джерела, 2004. – 46 с.



Учасник симпозиуму Дмитро Шинкаренко зі своїми роботами. Чигирин. 16.07.2004. Фото Жанни Чечель. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Публікується вперше

Києва та прилеглих до Черкащини областей (Вінниця, Умань, Черкаси, Кременчук, Хомутець). Були й амбіційні учасники, скажімо Юрій Нечай, який народився і живе в Кременчуці, торгує в Миргороді, і при цьому вважає себе чи не найкращим опішненським гончарем, який працює за все Опішне. Симпозиум мав статус всеукраїнського, хоча, по суті, він був регіональним. На ньому не були представлені навіть такі провідні осередки гончарства України як Опішне, Косів, Бубнівка, Олешня, Васильків, Коболчин, Рокита і багато інших.

Кидалася в очі й непродуманість концепції проведення подібних симпозиумів, відсутність чітко окресленої тематики симпозиумної творчості. Так, «хітом» цьогорічного заходу в Чигирині став димлений посуд Гавареччини, що на Львівщині, а не місцевий колоритний пласт гончарської культури, представлений, у тому числі, й одним із наставників симпозиуму, гончарем Яковом Брюховецьким. Видається, що для опанування молодими мистцями гончарськими традиціями Гавареччини й симпозиум годилося б організувати саме в цьому мальовничому куточку Золочівщини.

Отже, була прикута найбільша увага до визнаного гаварецького майстра Геннадія Бакусевича – про це свідчило не тільки його пошанування і вручення премії, а й азарт молодих гончарів: вони намагалися побільше робіт зробити димленими. Склалося враження, що організатори симпозиуму зробили спробу «відродити» димлену гаварецьку кераміку в Чигирині.

Досить несподіваною була зацікавленість учасників дійства керамологічними виданнями видавництва «Українське Народознавство». При цьому з'ясувалася парадоксальна ситуація – цих видань немає у навчальних закладах, які спеціалізуються на підготовці майбутніх керамістів. Молоді люди їх ніколи не бачили і не чули про існування чогось подібного, що навіть сумне запитання: а який же тоді теоретичний рівень підготовки молодих мистців, якщо вони не тримали в руках сучасної наукової літератури з обраної ними спеціальності?!

Слід відзначити, що поруч із студентами та випускниками художніх навчальних закладів працювали і наставники, які допомагали їм і вчили не лише повчаннями, а й власним прикладом. Їхні роботи зайняли чільне місце в підсумковій експозиції і стали окрасою завершального дійства. Щодо асортименту, представленого на імпровізованих міні-виставках, то шедеврів не виявилось. Помітно вирізнялися майстерністю роботи Якова Брюховецького, Геннадія Бакусевича, Олександра Вільчинського та Володимира Онищенка. Під час нагородження учасників кидалися у вічі відсутність чіткого визначення номінацій і критеріїв оцінювання творів. Симпозиум був молодіжним, проте чомусь організатори не обмежили не тільки вік учасників, а й претендентів на головні нагороди, адже дуже важко 19-20-річним змагатися в майстерності з 30-40 річними гончарями. Серед конкурсних робіт були й відверто слабкі, що породжувало чергове запитання: як і хто формував склад учасників? Як повідомив один із них, йому просто запропонували прийти і взяти участь. Отже, ніякого попереднього огляду робіт претендентів і відбору на їх основі учасників не було. Дуже впадало в очі відверте копіювання вже існуючих авторських робіт та ідей. Серед великої кількості експонованих творів під навісом знаходилася й давня народна кераміка Черкащини (банка, ринка, глечики, тикви, які організатори завбачливо виставили учасникам, щоб ті орієнтувалися на довершені форми, усталені впродовж століть). Проте мало хто пробував копіювати ці класичні зразки. Більшість творила свої власні витвори, іноді неправильної форми, перевантажені декоративними елементами, недоречні в побудові, але ж свої! Але важливо, що молодь пробувала свої

сили за гончарним кругом, практикувала в мальовці, лискуванні; ділилася своїм ще небагатим досвідом завзято, самовіддано, вбираючи нові знання, вдосконалюючи власну майстерність.

Організатори та журі на той азарт особливо не зважали, оскільки премії молодіжного симпозіуму гончарства було розподілено серед тих учасників, хто вже має ім'я і власний почерк, і навіть за віком не підходить до «молоді». Відверте здивування викликало вручення однієї з премій за гончарювання Юрію Нечаю, про якого вже згадувалося: нічим особливим він не подивував, виготовив роботи однотипні, схожі на його ж твори на попередньому симпозіумі «Чигирин-2003», які експонувалися у виставковій залі заповідника. (За таких умов, можливо, краще було б ці кошти віддали Якову Брюховецькому: і робіт у нього більше, і заслуг, і учасникам приємно було б, що пошанували земляка, а не тільки гаварецького майстра Геннадія Бакусевича, який теж за віком – уже далеко не молодь).

На жаль, не вдалося побачити й серйозної роботи журі, яке б здійснило фаховий мистецтвознавчий (керамологічний) аналіз виготовлених творів, визначило

досягнення й прорахунки. Натомість, з-поміж тих, хто означував пріоритети й кращих у гончарстві, були секретар Спільки, майстер різьблення Євген Шевченко, художник ткацтва Олена Теліженко, журналісти газети «Сільські вісті» і представники Музею Івана Гончара. У той же час по території дійства «без діла бродили» відомі українські художники-керамісти Людмила Шилімова-Ганзенко з Черкас та Володимир Онищенко з Києва. Чи вони не фахівці гончарної справи?

Прикрим видалося й те, що «урочисте» закриття симпозіуму, на якому виголошувалися слова вдячності не тільки організаторами, а й учасниками та гостями, було поверхово сплановане не лише організаційно, а й технічно. Проте, можливо, це все й не настільки важливо: навіщо творити свято-фесерію, коли в Україні й без того життя таке веселе! Як сказав один із учасників дійства: «Тут немає ніяких висівок, це просто Чигирин...»

 [Кольорові малюнки до повідомлення дивіться на стор. 330-335]

[Одержано 8 серпня 2004]

Учасник симпозіуму Світлана Качан, студентка Миргородського керамічного технікуму імені Миколи Гоголя. Чигирин. 16.07.2004. Фото Жанни Чечель. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Публікується вперше



ГАЛИНА ІВАШКІВ.

ДЕКОР ТРАДИЦІЙНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ КЕРАМІКИ

XVIII–ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

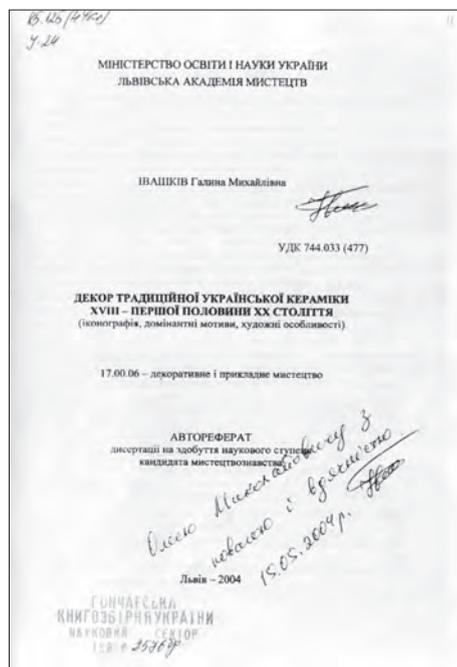
(ІКОНОГРАФІЯ, ДОМІНАНТНІ МОТИВИ, ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ)

17 червня 2004 року на засіданні Спеціалізованої вченої ради Д 35.103.01 у Львівській академії мистецтв охоронець фонду народної кераміки Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України Галина Івашків прилюдно захистила дисертацію на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства «Декор традиційної української кераміки XVIII–першої половини XX століття (іконографія, домінантні мотиви, художні особливості)». Спеціальність 17.00.06 – декоративне і прикладне мистецтво.

Дослідження виконано у відділі народного мистецтва Інституту народознавства НАН України. Провідна установа – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Рильського НАН України. Офіційні опоненти: Галина Стельмашук, завідувач кафедри історії і теорії мистецтва Львівської академії мистецтв, доктор мистецтвознавства, професор, та Олег Слободян, завідувач кафедри історії мистецтва Косівського державного інституту декоративного та прикладного мистецтва, кандидат мистецтвознавства. Науковий керівник – Михайло Станкевич, завідувач відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України, член-кореспондент Академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор.

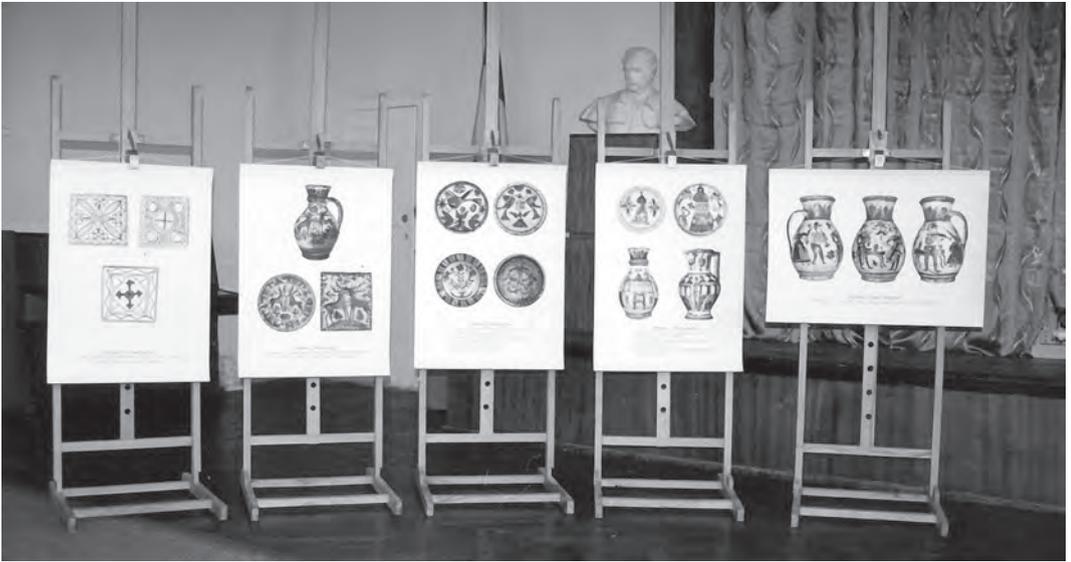
За визначенням Галини Івашків, «об'єктом дослідження є оздоблення українських глиняних виробів та мистецькі й суспільні явища, що розкривають еволюцію етнотрадицій» [1, с.2], а предметом дослідження – «орнаментальні композиції, мотиви та сюжети на керамічних виробах XVIII–першої пол. XX ст. у контексті їхньої образної поліфонії та глибинної семантико-символічної наповненості» [1, с.2].

Для досягнення мети дослідження («визначення національно-мистецьких особливостей у декорі традиційної української кераміки») автор ставила перед собою завдання: «1) простежити домінантні мотиви та елементи в оздобленні кераміки від найдавніших часів до першої половини XX століття; 2) розкрити ймовірний знаковий зміст тради-



Обкладинка автореферату кандидатської дисертації Галини Івашків

ційних мотивів в оздобленні глиняних виробів; 3) визначити основні типи композицій орнаменту та сюжетів у традиційній українській кераміці; 4) здійснити порівняльний аналіз національних особливостей розписів українських керамічних виробів у слов'янському та частково загальноєвропейському контексті; 5) ввести в науковий обіг досі невідомі пам'ятки кераміки, провести їх атрибуцію» [1, с.1-2].



Деякі ілюстративні матеріали з дисертаційного дослідження Галини Івашків виставлені для публічного ознайомлення в залі засідання Спеціалізованої вченої ради. Львів. 17.06.2004. Фото Олеса Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

Дисертація, обсягом 217 сторінок (без додатків), має таку структуру:

- Вступ
- Розділ 1. Історіографія, методика та джерел дослідження.
- Розділ 2. Еволюція домінантних мотивів в українській кераміці.
 - 2.1. Найдавніші візерунки та пластичні елементи на глиняних виробих.
 - 2.2. Декор кераміки XVI–першої половини XX століття.
- Розділ 3. Іконографія та композиційно-художні особливості сюжетів у кераміці.
 - 3.1. Міфологічні образи і мотиви.
 - 3.2. Християнські мотиви та сюжети.
 - 3.3. Фігурні зображення та побутові сценки.
- Висновки.

Дисертація також має список джерел і використаної літератури (377 найменувань), хронологічну таблицю основних археологічних культур та додатки – альбом з ілюстраціями (193 позиції) і анотаціями до них.

● ● ●

Музейна наука завжди приваблювала своєю ґрунтовністю, закоріненістю в глибинні пласти традиційної матеріальної культури; відзначалася правдивим переживанням за збереження пам'яток минувшини і нестримним прагненням до пізнання основ етнобуття рідного народу.

Згадаймо хоча б такі знакові для української культури постаті музейних подвижників-науковців, як Вікентій Хвойка, Микола Біляшівський, Микола Макаренко, Михайло Рудинський, Вадим і Данило Щербаківські, Дмитро Яворницький, а також керамологів – Євгенії Спаської, Лідії Шульгиної, Якова Риженка!

Заодно з Музеєм етнографії та художнього промислу одним із центрів підготовки дослідників українського гончарства кілька десятиліть був Державний музей українського народного декоративного мистецтва, колишні співробітники якого – кандидати мистецтвознавства Леся Данченко та Олена Клименко – стали поважаними в країні знавцями народного гончарства. Нині традиції музейної науки плідно продовжує Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, де на сьогодні активними керамологічними дослідженнями займаються 9 аспірантів та 4 здобувачі.

За майже півтори століття вивчення гончарства в Україні так і не з'явилося жодного узагальнюючого монографічного дослідження художніх особливостей української народної кераміки. У працях вітчизняних керамологів, присвячених мистецьким досягненням окремих гончарних осередків чи історико-етнографічних районів, з'ясування означеної проблематики не переходило меж локально-географічних прикмет гончарних виробів. Щоправда, видатний український учений Юрій Лацук, у своїй докторській дисертації «Українська народна кераміка XIX–XX століть» на 625 сторінок маши-



1

Виступи на захисті дисертації:

1-2 – офіційних опонентів: доктора мистецтвознавства, професора Галини Стельмашук та кандидата мистецтвознавства Олега Слободяна;
3 – директора Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України, кандидата історичних наук Романа Чмелика.
Львів. 17.06.2004. Фото Олеся Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Олішному, Національний архів українського гончарства. Публікуються вперше

2



3





Дружина славного українського збирача й реставратора кераміки Петра Лінінського – Віра Лінінська – на захисті дисертації Галини Івашків. Львів. 17.06.2004. Фото Олеся Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Публікується вперше

ції львівського музейництва не тільки не були занедбані останнім стагнаційним десятиліттям у суспільному житті країни, а й плідно розвивалися, передовсім зусиллями співробітників Інституту народознавства НАН України і його структурного підрозділу – Музею етнографії та художнього промислу. З огляду на таку історично сформовану спадкоємність, дисертантка Галина Івашків постає надзвичайно важливою ланкою в успадкуванні досяг-

нень попередників, продовженні півстолітніх традицій керамологічних студій і утвердженні новітніх наукових пріоритетів.

Упродовж останніх трьох років зусилля Галини Івашків, окрім активних наукових студій, спрямовувалися ще й на музеєфікування унікальної колекції реставратора Петра Лінінського, яка тільки кахель налічує понад тисячу одиниць збереження. Паспортизація гончарних виробів, організація постійно діючої експозиції повернених із небуття Петром Лінінським кахель, популяризація збірки та справи її збирача в періодиці – ці та багато інших виявів музейницького подвижництва Галини Івашків дають науковій громадськості держави свідчення про появу сформованого пошуківця, вченого, який усвідомлює особисту відповідальність перед прийдешніми поколіннями українців за дбайливе збереження духовної спадщини минувшини, отримав ґрунтовну академічну підготовку, має талант пізнавати таїну гончаротворення й доносити результати власних пошуків до співгромадян.

Отож, звертання Галини Івашків до теми декору української народної кераміки є закономірним і актуальним як із точки зору вивчення творчих набутків вітчизняного гончарства, так і з огляду на важливість наукового осмислення мистецької спадкоємності в творчості гончарів XVIII–XX століть. Сьогодні маємо в державних музеях і в приватних колекціях сотні тисяч гончарних виробів від найдавніших часів до сьогодення, проте весь цей колосальний масив пам'яток гончарської культури залишається не тільки належним чином не систематизованим, а й узагалі, в більшості своїй, не введеним у науковий обіг. З огляду на цю обставину дисертація Галини



Момент оголошення результату голосування: (зліва направо) дисертантка Галина Івашків, співробітник Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України Галина Голубець, голова бюро секції критики та мистецтвознавства Київської організації Національної спілки художників України Олексій Роготченко. Львів. 17.06.2004. Фото Олеся Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Публікується вперше

Івашків певною мірою заповнює прогалину через постановку і розв'язання актуальної керамологічної проблематики.

Звертає на себе увагу солідна джерельна база дисертаційного дослідження Галини Івашків, яка включає близько 30 колекцій кераміки з музеїв України та Польщі, рукописні та архівні фонди провідних академічних народознавчих науково-дослідних інститутів, власноруч зібрані матеріали під час польових керамологічних експедицій до різних історико-етнографічних районів України. Прикметний і той факт, що це перше наукове дослідження, у якому до аналізу широко залучено значну групу пам'яток галицького кахлярства XVI–XIX століть зі збірки Петра Лінинського.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що Галина Івашків уперше поставила за мету визначити й відтворити історичний розвиток домінантних мотивів та сюжетів в оздобленні гончарних виробів. Вона, зокрема, детально проаналізувала еволюцію поширених мотивів «хреста», «вазона», «волошки», а також деяких міфологічних образів. Предметом особливої уваги дослідниці стали сакральні мотиви й сюжети на виробках, переважно гончарів Косова, Пистиня й Коломиї XIX–початку XX століття (зображення Богородиці, святих – Миколая, Юрія Змієборця, Петра і Павла, архистратига Михаїла, церковних споруд тощо), особливості їх інтерпретації в творчості славетних гончарів: Івана Баранюка, Олександра Бахмінського, Дмитра Зондюка, Петра Кошака та інших. Якщо вивчення впливу християнської релігії на образну мову українського гончарства було тільки заявлено Юрієм Лашуком [2], то Галина Івашків значно ширше, комплексно проаналізувала декор творів означеної тематики, визначивши коло основних іконографічних типів сюжетів.

Досягненням Галини Івашків є систематизація й аналіз гончарних виробів з міфологічними образами й мотивами, які своїми витокami сягають епохи трипільської археологічної культури. У цьому вона творчо розвинула й збагатила пошуки попередників – Олександра Тищенка та Лариси Виногородської, які за основу власних наукових досліджень брали пам'ятки гончарства X–XVIII століть, головним чином кахлярства. Галина Івашків уперше дослідила художні особливості зображень фантастичних істот на кахлях гончарів Гуцульщини та Покуття.

Мені особливо імponує відмова Галини Івашків від безпідставних семантичних реконструкцій і фантазійного «розшифрування» геометричних візерунків на гончарних виробках, чим останнім часом буквально «засмічені» українські народознавчі науки. Принципова позиція дослідниці полягає в усвідомленні того, що всі графічні знаки та їх композиції, застосовані давніми гончарями для декорування своїх виробів, «позначені таємни-

чою інформацією, про яку можемо лише здогадуватися» [1, с.7]. Саме цим розумінням корельовано зосередження вченого на добросовісній систематизації образотворчих матеріалів, визначенні напрямків їх еволюції від простого до складного.

Важливими позитивними моментами дослідження є введення в науковий обіг досі невідомих імен гончарів; проведення атрибуції багатьох гончарних виробів; залучення до порівняльного аналізу даних з народного гончарства Білорусі, Болгарії, Німеччини, Польщі, Росії, Румунії, Словаччини, Угорщини та Чехії. Самостійну наукову цінність має укладений п.Галиною Івашків альбом ілюстративних матеріалів, який налічує 193 позиції.

• • •

Відзначаючи безумовно високий рівень мистецтвознавчого дослідження Галини Івашків, одночасно слід сказати про деякі погляди сучасної української керамології на межі необхідного для повноти з'ясування проблеми декору української народної кераміки:

☒ З точки зору керамології, сформульована автором тема дослідження – «Декор традиційної української кераміки XVIII–першої половини XX століття (іконографія, домінантні мотиви, художні особливості)» – не відповідає змістові дисертації. Про це свідчить таке:

– Галина Івашків ставила завдання: «простежити домінантні мотиви та елементи в оздобленні кераміки від найдавніших часів до першої половини XX століття» [1, с.1], хоча тема дисертації передбачає зосередження головної уваги, а отже, і спрямування дослідницьких зусиль, на кераміці, починаючи з XVIII століття. Заявивши темою пріоритетне дослідження кераміки XVIII–першої половини XX століття, дисертантка основну увагу звернула на оздоблення археологічної кераміки та виробів XVI–XVII століть (параграфи 2.1.1; 2.1.2; 2.2.1; частини параграфів – 2.2.2; 3.1; 3.3). При цьому незрозуміло, як можна повноцінно дослідити декор кераміки від найдавніших часів до XVIII століття включно, якщо сама авторка у висновках зізналася: «Основний корпус пам'яток, проаналізованих у дисертації, належить до XIX–першої пол. XX ст.» [1, с.14]! Якщо майже відсутній аналіз пам'яток XVIII століття, очевидячки, слід було й у назві дисертації обмежитися хронологічними рамками XIX–першої половини XX століття.

☒ Авторка ставила завдання «визначити основні типи композицій орнаменту та сюжетів» [1, с.1], і зовсім не брала до уваги необхідність обов'язкового визначення взагалі основних типів декору народної кераміки. Результатом такого неточного формулювання пошукових пріоритетів, як можна зрозуміти з автореферату, стала відсутність у дисертації аналізу таких прикметних для української народної кераміки видів декору, як ангобування, скління (крайкування), димлення, лискування, штампування, риткування; а також самобутніх

технік декорування виробів, як фляндрування і затікання, скульптурні наліплі прикраси; не проаналізовано специфіку оздоблення зооморфного та антропоморфного посуду, глиняної іграшки. Звідси випливає висновок, що формулювання теми дисертації не вповні відповідає її змістові, оскільки в дослідженні мова йде не про декор у цілому, а лише про окремі, на думку автора, домінуючі мотиви, а розкриття змісту декору безпідставно звужено до малювання та рельєфного оздоблення. Наприклад, підрозділ 2.2 називається «Декор кераміки XVI–першої пол. XX століття» [1, с.8], а в його параграфах мова йде лише про окремі мотиви оздоблення. Отже, і формулювання загальної теми мало б починатися приблизно такими словами: «Мотиви та орнаменти...»;

Тема дисертації передбачає мистецтвознавчий аналіз усього масиву пам'яток українського гончарства. З огляду на це, авторка зазначила в авторефераті, немовби географічні рамки дослідження – «етнічна територія України» [1, с.2]. Насправді ж, згадує гончарні осередки лише кількох історико-етнографічних районів України в межах сучасних державних кордонів і не охоплює українських етнічних територій, які знаходяться в Польщі, Словаччині, Росії тощо. Більше того, аналіз декору української народної кераміки зроблено майже виключно за матеріалами гончарних осередків Галичини. З огляду на це, вважаю, і тему дисертації слід було сформулювати відповідним чином. На жаль, авторці не вдалося позбутися місцевої наукової традиції, коли в народознавчих дослідженнях тематично декларується вся Україна, а змістовно охоплюються переважно західні регіони країни. У такий спосіб формується до певної міри хибне суспільне уявлення, що українське гончарство розвивалося передовсім у Західній Україні, а його регіональні ознаки є загальнонаціональними.

Комплексне розкриття теми передбачає з'ясування декоративно-стильових ознак не лише української народної кераміки як явища однієї національної культури, а й регіональних декоративних систем, пов'язаних з історичною долею різних частин сучасної України, зумовлених природними умовами, етнічним складом населення, напрямками міграцій, впливів та взаємовпливів різних етнічних груп, що в дисертації відсутні.

Розмаїття декоративних мотивів української народної кераміки в дисертації непереконливо зведено майже виключно до мотиву «вазона», міфологічних та християнських мотивів і сюжетів, побутових сцен. Зокрема, вважаю недостатньо обґрунтованим висновок Галини Івашків про те, що для всього масиву української народної кераміки мотив «вазона» був «панівним» у декоруванні гончарних виробів [1, с.14]. Окрім цього, якщо вести мову про українську народну кераміку загалом, то християнські мотиви для неї зовсім не були домінуючими: вони прикметні майже виключно для галицької кера-

міки, яку виготовляли кілька десятків гончарів упродовж відносно короткого часового проміжку (XIX–початок XX століття); з'явившись у 1800-х роках на гуцульських кахлях і мисках, уже на початку XX століття вони майже зникли разом із занепадом виготовлення кахель, так і не ставши довготривалою традицією українського гончарства. У зв'язку з цим, для досягнення мети дисертаційного дослідження – «визначення національно-мистецьких особливостей у декорі традиційної української кераміки» [1, с.1] – видаються важливішими не новомодні пошуки доказів релігійності українців, а глибокий аналіз розмаїття рослинних мотивів, образів риби і птаха на гончарних виробах, характерних дійсно для всіх українських етнічних територій, яким, проте, у дисертації відведено другорядне місце.

Авторка задекларувала, як один із аспектів актуальності теми, досягнення «етнопсихологічних засад творчості окремих гончарів» [1, с.1], проте саме результати такого «досягнення» в авторефераті відсутні. З огляду на це, важливо було б прослідкувати залежність особливостей декору кераміки від статі «декоратора», адже в керамологічній і мистецтвознавчій літературі маємо достатньо матеріалів для подібного аналізу ґендерних відносин у гончарстві.

Не до кінця зрозумілою є мотивація термінологічних переорієнтацій авторки, а саме – вживання замість усталеного в українському мистецтвознавстві словосполучення «народна кераміка» іншого – «традиційна кераміка». Адже в контексті досліджуваної теми термін «народна» означає передовсім ідеологію творення та середовище побутування гончарних виробів, незалежно від хронологічних рамок, тобто значною мірою є позачасовим. «Традиційна» ж завжди є терміном, співвідносним з певним часовим проміжком, а означувані ним явища матеріальної і духовної культури зазнають постійних змін, залежно від численних економічних та суспільно-політичних факторів існування етносу. Скажімо, традиційні для косівської кераміки XIX століття сюжетні розписи, були нетрадиційними для виробів попереднього, XVIII століття, а згодом стали нехарактерними і для XX століття; декор опішненської кераміки XVIII століття суттєво відрізняється від стильових ознак писання й малювання в Опішному XIX століття, а мальовка початку 1900-х років визначила художні прикмети місцевого гончарства на все XX століття. Видозмінене означення постає ще більш дивним з огляду на те, що дисертацію виконано у відділі саме «народного мистецтва», а не «традиційного». Отже, логічніше було б оперувати поняттям «народна кераміка». Здається, що й авторка, яка доти в своїх публікаціях вживала словосполучення «народна кераміка» [1, с.3-4, 16, 17], однозначно не визначилася, чому віддати перевагу, бо, якщо на початкових та завершальних сторінках автореферату оперує поняттям «тра-

диційна кераміка» [1, с. 1, 16], то між ними веде мову про «народну кераміку» [1, с. 7, 9, 14].

■ Авторка значною мірою обмежилася аналізом декору кахель, таким чином дещо применшивши значущість осягнення теми в цілому. Ґрунтовності дисертації додали б комп'ютерне опрацювання мотивів у декорі кераміки з урахуванням законів геометричних перетворень; реконструкція технічних прийомів декорування й аналіз тенденцій розвитку декору кераміки впродовж XVIII–першої половини ХХ століття (у роботі мова йде переважно про мальований посуд, і лише побіжно – про писаний, який кількісно переважав у традиційному побуті); з'ясування залежності декоративних засобів і мотивів від форми та функціонального призначення глиняних виробів; вивчення декорування як обрядодійства і залежності декору від обрядового контексту використання гончарних виробів. Поза увагою залишилися також народні назви декоративних мотивів як важливе джерело з'ясування їх походження та появи на гончарних виробах; зібрані в словничок, вони б не тільки додали обґрунтованості деяким висновкам, а й стали б вагомим джерелом подальших наукових студій.

■ На початку автореферату авторка ствердила, що «інтерпретація декору традиційної української кераміки є одним із ключових питань у дослідженні декоративно-ужиткового мистецтва» [1, с. 1], де перше слово вжито не зовсім точно, оскільки зрозуміти його можна і як тлумачення, розкриття змісту декору, і як творче виконання декору на глиняних виробах, основане на власному тлумаченні виконавця.

■ Авторка зазначила, що здійснила «порівняльний аналіз національних особливостей оздоблення традиційних українських керамічних виробів у слов'янському та частково загально-європейському контексті», але в дисертації відсутні серйозні результати таких порівняльних студій, як і будь-які висновки про напрямки етнічних впливів та взаємовпливів у декоруванні виробів народного гончарства різних країн. Галина Івашків задекларувала також важливість виявлення «психологічно-емоційних» факторів, «які мали вплив на специфіку оздоблення творів кераміки» [1, с. 1], але на цій констатації дослідницька робота й закінчилася: у тексті автореферату немає жодної згадки про відповідні пошуки та їх результати.

■ Кидаються в очі кілька «дивних» висновків, скажімо про вплив на кераміку XVIII–ХХ століть візантійського мистецтва [1, с. 15] (очевидячки, мова йде про його більш ранній вплив на іконопис, звідки, значно пізніше, сакральні образи потрапили на гончарні вироби); про залежність пошуків нових декоративно-виражальних засобів від «цілозо спектру вірувань і обрядів», а також від «специфіки матеріалу» (тобто, глини?) [1, с. 16]. Трапляються недоречні поєднання слів, скажімо «генетичні витоки», «етнічні первні» [1, с. 1], «вироби української кераміки у

первісному суспільстві» [1, с. 7]; «кружальна кераміка» [1, с. 8], «гончарні вироби і кахлі» [1, с. 9], «технологічний декор кераміки» [1, с. 16]. Виділення «святкового» посуду [1, с. 7] з маси прадавніх гончарних виробів є проблематичним, а тому в науковій роботі подібні твердження сприймаються дещо по-дилетантськи.

Є й окремі суперечливі думки. Наприклад, на с. 9 автореферату мовиться про поширеність мотиву «вазон» на пам'ятках гончарства з Гуцульщини та Покуття, Східного Поділля, Середнього Подніпров'я і Полтавщини, а на с. 14 зроблено висновок про його побутування лише на виробах з Івано-Франківщини, Чернігівщини, Полтавщини і Київщини: як бачимо, уже з додатком Чернігівщини і з виключенням Східного Поділля. На с. 10 авторка стверджує, немовби в «пізньому періоді» трипільської археологічної культури «з'являються зображення антропоморфних фігур, пов'язаних із певними світоглядними уявленнями», насправді ж вони відомі вже в ранньому періоді зазначеної культури. На с. 11 авторка пише, що сакральні сюжети на українській кераміці «аналізуються в контексті аналогічних зображень в європейській кераміці» [1, с. 11], забуваючи про належність до Європи й України. Зустрічаються русизми, запозичені автором з археологічної літератури («наліпи» [1, с. 8]).

Непоодинокими є хронологічні спотворення. Так, на с. 1 авторка пише про завдання роботи «простежити домінуючі мотиви та елементи в оздобленні кераміки від найдавніших часів до першої половини ХХ століття», а на с. 2 до «хронологічних меж» уже включено і всю першу половину ХХ століття. Авторка датує всі три умовні періоди трипільської культури IV–III тис. до н.е. [1, с. 10], і тим же часом тільки період пізнього Трипілля [1, с. 8], хоча в археології загальноприйнято датувати останній кінцем IV–другою половиною III тис. до н.е.; далі по тексту порушено послідовність огляду еволюційних змін у декорі кераміки: сказавши про особливості пізнього Трипілля, авторка повертається назад, до середнього етапу цієї археологічної культури. На с. 13 до «гуцульських та покутських глиняних виробів ХІХ ст.» віднесено миски Павліни Цвілик, яка тільки народилася наприкінці ХІХ століття (1891); а на с. 13 до «кераміки ХVІІІ–першої пол. ХХ ст.» зараховано творчість Надії Вербівської, яка народилася наприкінці 1920-х років, а кераміку почала виготовляти на початку 1950-х років.

■ До тексту автореферату потрапили й зовсім прикрі неточності. Так, авторка запевнила, що «Музей художнього промислу у Львові 1882 р. започаткував серію альбомів...» [1, с. 4], але ж на той час заклад називався дещо інакше: Львівський міський промисловий музей. Далі авторка стверджує, що «за редакцією М. Зайкевича... у Полтаві вийшов альбом «Мотиви малоросійського орнаменту гончарних изделий» (1882)» [1, с. 4] і в одному реченні припускається чотирьох помилок:

по-перше, автора звати не «М.», а «Анастасій»; по-друге, альбом побачив світ не в Полтаві, а в Санкт-Петербурзі; по-третє, називається він не «Мотивы малороссийского орнамента гончарных изделий», а «Мотивы малороссийского орнамента гончарного производства», і, нарешті, по-четверте, побачив він світ не 1882 року, а наступного, 1883, року.

☰ Подаючи в першому, «історіографічному», розділі перелік авторів публікацій, які нібито причетні до вивчення декору української кераміки, Галина Івашків незрозуміло з якою метою згадує ряд учених, які не є дослідниками гончарства й означеною проблематикою ніколи не займалися, водночас жодним словом не згадує керамологів, які зібрали надзвичайно цінні польові матеріали, пов'язані з оздобленням гончарних виробів, та зробили перші спроби їх узагальнення (скажімо, Іван Зарецький, Віктор Василенко, Яків Риженко). Лише побіжно згадано внесок у дослідження декору української народної кераміки Юрія Лашука, хоча тільки він один, з-поміж усіх згаданих багатьох прізвищ, комплексно досліджував мистецькі досягнення, у тому числі й особливості декору, гончарів майже всіх осередків ремесла в Україні. Частіше згадування авторкою дисертації прізвищ учених, які відносно недавно захистили дисертації, опублікувавши по кілька статей, і помітне ігнорування зробленого львівським ученим, який написав близько десятка монографій, схиляє до думки про існування для моло-

дих мистецтвознавців неписаного табу на згадку імені видатного українського керамолога Юрія Лашука, що, переконаний, не сприяє написанню повноцінних наукових праць, присвячених мистецтвознавчим аспектам українського гончарства.

* * *

Викладені вище дещо відмінні уявлення двох народознавчих наукових дисциплін на один і той же предмет дослідження виявляють не стільки недоліки поданого до захисту дисертаційного дослідження, скільки складність наукової проблеми, з'ясування якої не може вичерпатися однією дисертацією чи однією монографією, написаною на її основі. Тому вбачаю в багаторічній праці Галини Івашків започаткування нового етапу фундаментального вивчення художніх особливостей гончарної спадщини як окремих гончарних осередків, так різних історико-етнографічних районів. Її новаторське дослідження яскраво демонструє можливості вивчення духовної культури нашого народу, визначає окремі пріоритети подальших пошуків, заохочує молодих людей натхненно утверджувати культурну самобутність українців.

За темою дисертації Галиною Івашків опубліковано 12 статей загальним обсягом близько 7 друкованих аркушів. Більшість із них побачили світ у авторитетних фахових журналах («Народознавчі зошити», «Український керамологічний журнал»), що є свідченням

Охоронець фонду народної кераміки Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України Галина Івашків після успішного захисту кандидатської дисертації.
Львів. 17.06.2004.

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



достатнього наукового вишколу дисертантки, серйозної апробації результатів дослідження й доступності їх для публічного обговорення. При цьому слід також мати на увазі, що поєднувати повсякденну клопітку музейну роботу, пов'язану зі зберіганням фонду народної кераміки Музею етнографії та художнього промислу, здійсненням заходів первісної консервації глиняних експонатів, їх каталогізації та атрибутування, виконувати ще безліч інших музейних службових обов'язків, і одночасно вишукувати час для систематичних наукових студій, опрацювання літературних джерел, вивчення архівних матеріалів, обстеження гончарних осередків у польових

умовах надзвичайно важко. Проте Галина Івашків, одержима бажанням пізнати рідне гончарство, знайшла можливість й снагу для здійснення, здавалося б, неймовірного за таких умов: написала наукове дослідження, яке, безумовно, збагачує українську науку про гончарство.

[З дисертацією можна ознайомитися в науковій бібліотеці Львівської національної академії мистецтв та в Національній бібліотеці України імені Володимира Вернадського]

1. Івашків Галина Михайлівна. Декор традиційної української кераміки XVIII–першої половини XX століття (іконографія, домінуючі мотиви, художні особливості): Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. – Львів: Львівська академія мистецтв, 2004. – 20 с.
2. Лашук Юрій, Лобурак Інна. Сакральні сюжети і мотиви в гончарстві Покуття // Українське Гончарство: Національний культурологічний щорічник. За рік 1995. – Опішне: Українське Народознавство, 1996. – Кн.3. – С.273-285.

*Інститут керамології – відділення Інституту народознавства НАН України,
Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному,
Українське керамічне товариство,
редколегія і редакція «Українського керамологічного журналу»*

*сердечно вітають
Галину Івашків
з успішним захистом дисертації,
бажають і надалі натхненно продовжувати
керамологічні студії, пізнавати давні й новітні таємниці
українського гончарствотворення, приносити рясні наукові
плоди на вівтар світової великої рідної культури!*

© **Олесь Пошивайло**, доктор історичних наук
(Інститут керамології – відділення Інституту народознавства НАН України,
Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному,
Українське керамічне товариство)

[Одержано 18 серпня 2004]

ОЛЕКСІЙ РОГОТЧЕНКО.

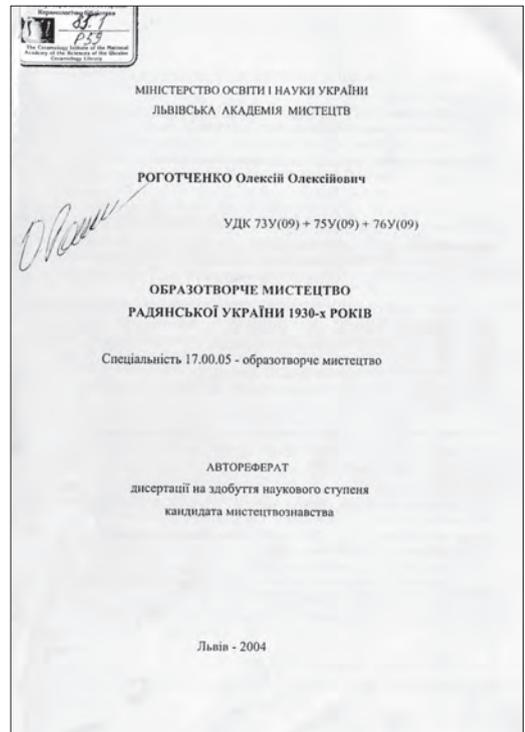
ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО РАДЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ 1930-х РОКІВ

4 листопада 2004 року на засіданні Спеціалізованої вченої ради Д 35.103.01 у Львівській академії мистецтв голова бюро секції критики та мистецтвознавства Київської організації Національної спілки художників України **Олексій Роготченко** прилюдно захистив дисертацію на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства «Образотворче мистецтво радянської України 1930-х років». Спеціальність 17.00.05 – образотворче мистецтво.

Дослідження виконано на кафедрі історії та теорії мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Провідна установа – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Рильського НАН України. Офіційні опоненти: **Ольга Тарасенко**, професор кафедри живопису та історії мистецтв Південноукраїнського державного педагогічного університету імені Костянтина Ушинського, доктор мистецтвознавства, та **Олеся Семчишин-Гузнер**, старший науковий співробітник Національного музею у Львові, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник. **Науковий керівник – Людмила Соколюк**, кандидат мистецтвознавства, професор.

За визначенням Олексія Роготченка, «об'єктом дослідження було образотворче мистецтво радянської України 30-х рр. ХХ ст, творчий доробок, специфіка світосприйняття і відтворення навколишнього світу тогочасними живописцями, скульпторами, графіками» [3, с.2], а предметом дослідження – «соціокультурні і художні процеси, що відбувалися у мистецьких сферах у період 30-х рр. минулого століття як в Україні, так і в інших тоталітарних системах» [3, с.2].

Для досягнення мети дослідження («вивчення на основі багатого фактологічного матеріалу природи змін в українському образотворчому мистецтві і шляхів його розвитку у першій фазі становлення радянського тоталітарного режиму») автор ставив перед собою завдання: «окреслити специфіку мистецького середовища в Україні до встановлення тоталітарного режиму; проаналізувати характер суспільно-політичних змін 1930-х рр., які зумовили «новітні» шляхи розвитку образотворчого мистецтва в радянській Україні; ...визначити тенден-



Обкладинка автореферату кандидатської дисертації Олексія Роготченка

цію одновекторності керованих владою діалогів «художник-глядач» і «критик-художник»; показати вплив жорстокого ідеологічного пресингу на свідоме мислення і підсвідомість творчої особистості...» [3, с.2] та інші.

Дисертація, обсягом 182 сторінки

має таку структуру:

- Вступ
- Розділ 1. Стан наукової розробки теми, огляд джерел та методика дослідження.
- Розділ 2. Соціально-політичне тло і художнє життя в радянській Україні 1930-х рр.
 - 2.1. Пластичні мистецтва напередодні 1932 року: пошуки і здобутки.

- 2.2. Соціально-політичні зміни і передиспонування художньої культури України в 1930-х рр.
- Розділ 3. Метод соціалістичного реалізму у контексті ідеології марксизму-ленінізму.
 - 3.1. Мистецтвознавчі рефлексії соціалістичного реалізму.
 - 3.2. Творення ілюзій винятковості і безконкурентного середовища: знищення школи М.Бойчука.
 - 3.3. Фігурні зображення та побутові сценки.
- Розділ 4. Українське образотворче мистецтво 1930-х рр.: межі і здобутки.
 - 4.1. Скульптура.
 - 4.2. Живопис.
 - 4.3. Графіка.
 - 4.4. Синтез мистецтв.

• Висновки.

Дисертація також має список використаних джерел (467 найменувань) та додаток – альбом (158 ілюстрацій).



Олексій Роготченко плідно продовжує сучасні мистецтвознавчі студії наслідків російського тоталітаризму на українському ґрунті, започатковані відомим львівським ученим Орестом Голубцем у його монографії «Між свободою і тоталітаризмом: Мистецьке середовища Львова другої половини ХХ століття» (2001) [1] та в його ж докторській дисертації «Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття (соцреалізм і свобода творчості)» (2003) [2].

Олексій Роготченко цілком слушно вважає, що корені багатьох сьогоднішніх проблем у суспільному й художньому житті України слід шукати в тоталітарному минулому нашої держави і звідси ж робить актуальний висновок, що без досконалого засвоєння уроків минулого неможливий скільки-небудь суттєвий поступ у духовному житті країни. Таким чином, звертання Олексія Роготченка до аналізу тенденцій розвитку образотворчого мистецтва радянської України 1930-х років є законним і актуальним як із точки зору вивчення творчих набутків вітчизняного художнього образотворення, так і з огляду на важливість наукового осмислення складних, суперечливих процесів, що відбувалися в країні, і зокрема в мистецькому середовищі, напевно, найтрагічнішого для української культури й мистецтва десятиріччя за всі століття їх розвитку. Донині ця тема висвітлювалася однобоко, переважно з позицій неосоцреалізму. З огляду на цю обставину, дисертація Олексія Роготченка певною мірою заповнює прогалину через постановку і розв'язання актуальної мистецтвознавчої проблеми.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що Олексій Роготченко вперше поставив за мету ґрунтовно визначити й відтворити трагічні колізії розвитку образотворчого мистецтва в Україні впродовж 1930-х років. Він, зокрема, вперше у вітчизняному мистецтвознавстві комплексно проаналізував особливості художнього процесу зазначеного десятиліття, відтворив особливості його сприйняття мистцями за умов сформованого тоталітарного режиму, прийшов до висновку про існування в Україні «особливого місцевого різновиду радянського тоталітаризму», який знайшов найприкметніше втілення у фізичному знищенні художника як творчої особистості. Предметом пильної уваги дослідника стало з'ясування особливостей діалогу «глядач – художник» та «критик – художник», обставин залежності мистців в Україні від тоталітарної системи. Заслугують на увагу й факти віднайдення Олексієм Роготченком деяких маловідомих творів 1930-х років, повернення українській культурі імені живописця І.Удовичі. Досягненням Олексія Роготченка є і введення в науковий обіг невідомої громадськості частини епістолярної спадщини Олександра Довженка, Анатолія Петрицького, Миколи Глуценка, Олександра Хвостенка-Хвостова, а також службових документів каральних органів Києва і Москви. Солідною є і джерельна база дисертаційного дослідження Олексія Роготченка, яка налічує 467 найменувань. Самодостатню цінність має також ілюстративна частина дисертації.

У підрозділі 2.1 дисертант проаналізував багатовекторні художні процеси в Україні 1920-х років, що передували епосі проголошення соціалістичного реалізму. На жаль, за текстом автореферату важко скласти уявлення про ґрунтовність цієї частини дослідження. У мене склалося враження, що діяльність різноманітних творчих об'єднань художників відтворено дещо ідеалізовано, оскільки відсутній аналіз їх художніх концепцій та відносин між собою, нерідко непримиренних і ворожих. Окрім цього в назві другого розділу задекларовано аналіз художнього життя в Україні впродовж 1930-х років, а насправді мова в ньому йде, як можна гадати з автореферату, переважно про 1920-ті – початок 1930-х років.

Слід сказати й про деякі незначні зауваження, врахування яких у наступних публікаціях автора, вважаю, додали б ще більшої вагомості його науковим студіям.

У такому поважному дослідженні складних художніх процесів 1930-х років вкрай необхідною була авторська оцінка не лише адміністративного впливу системи, а й піддатливості багатьох мистців, відсутності в них відповідного спротиву ідеологічному свавіллю й наявності догідливості як своєрідної плати за певні соціальні блага. Щоправда, автор заявив про своє намагання спростувати міф про відсутність у середовищі художньої інтелігенції спротиву насаджуваному «єдино пра-

вильному» методу соціалістичного реалізму впродовж другої половини 1930-х років. Найбільш яскравим прикладом такого опору він вважає діяльність так званої «школи Бойчука». Проте цілком очевидним є той факт, що вона постала на українських теренах не як альтернативна (опозиційна) методу соціалістичного реалізму, а як закономірний результат становлення української державності впродовж 1920-х років; творчість її представників не передбачала входження до «круху опору»; мистці були зорієнтовані на утвердження власної самобутності, основаної на закоріненості в українські перелоги. Тоталітарний режим не задовольняло не стільки змістове наповнення творів, скільки рівень національної самосвідомості «бойчукістів». У доведенні висловленої думки й сам автор виявляє непослідовність, в одному випадку заявляючи про «внутрішню незгоду» методу соціалістичного реалізму з боку «засновника бойчукізму М.Бойчука та провідних представників його школи» [3, с.9-10], не з'ясовуючи форми вияву цього «внутрішнього спротиву», а далі стверджуючи, немовби школа М.Бойчука «вимушена була прийняти вимоги соцреалізму, підтримані партією» [3, с.11].

Ведучи мову про тотальний вплив більшовицької ідеології на всі сфери художнього життя в Україні, одним із його виявів Олексій Роготченко назвав створення в 1930-х роках кон'юнктурних праць – портретів Йосипа Сталіна, Володимира Леніна та інших партійних керівників [3, с.10]. Проте, серед тих мистців, хто ніби-то протистояв цьому тискові, автор називає, скажімо, ім'я уродженки Кременчука, скульптора Леонори Абрамівни Блох, яка за власними уподобаннями почала створювати скульптурну галерею вождів світового пролетаріату ще в добу революційних демократичних перемін (портрети 1918-1920-го років Карла Маркса, Фрідріха Енгельса, Жана Жореса та інших діячів); також Григорія Самойловича Тендера, який увічнював у скульптурі ідеологів більшовизму ще від середини 1920-х років.

Одним із дослідницьких завдань автора було «на основі ретельного вивчення мистецтвознавчих та історичних джерел, свідчень безпосередніх учасників мистецького життя виявити відмінності тогочасних європейських режимів, в тому числі й радянського, від режиму, запроваджуваного в УРСР, зокрема, в характері їх впливу на розвиток культури і мистецтва» [3, с.2]. На жаль, ні про одну з цих відмінностей в основних розділах дисертації, як видно з автореферату, не згадано; більше того, автор постійно акцентує увагу виключно на спорідненості тоталітарного мистецтва в Україні з творчістю мистців Німеччини, Іспанії, Росії [3, с.9, 13, 15]; і тільки в одному з висновків згадано про одну відмінність у творчості українських і німецьких мистців [№7; 3, с.15].

Автор часто згадує «відому партійну постанову 1932 року» [3, с.11, 12], жодного разу не зазначивши в

авторефераті як же вона називалася й про що в ній ішла мова. Також у одному місці автор пише, що в «українській художній культурі ХХ ст.» початок тоталітарного мистецтва «збігається зі святкуванням 50-ліття Й.Сталіна (1929 р.)» [3, с.13], а в іншому – що під змаганнями різних стилів і тенденцій у радянському мистецтві підвів риску проголошений на I Всесоюзному з'їзді радянських письменників у серпні 1934 року метод соціалістичного реалізму [3, с.8].

Територіальні межі дослідження заявлено, але чітко не визначено: замість них подано не зовсім конкретні місця походження матеріалів, залучених до аналізу. Тут годилося б зазначити адміністративно-територіальні одиниці, а не обмежитися суто географічним визначенням «східна та центральна Україна», межі яких можна уявляти по-різному.

Помітна певна хронологічна неузгодженість. Так, темою дисертації часові параметри дослідження визначено як 1930-ті роки, але автор стверджує, немовби хронологічні рамки охоплюють період з кінця 1920-х років і до початку Другої світової війни, тобто тільки до вересня 1939 року. Автор зазначає також, що метою дослідження було, поміж іншого, вивчення шляхів розвитку українського образотворчого мистецтва «у першій фазі становлення радянського тоталітарного режиму», але для досягнення цієї мети ставив завдання «окреслити специфіку мистецького середовища в Україні до встановлення тоталітарного режиму». Насправді ж, перша фаза становлення тоталітаризму припадає на 1920-ті роки, а 1930-ті роки були вже часом не становлення тоталітаризму, як стверджує автор, а його закріплення й зміцнення.

У «Висновках» [№2; 3, 14], згадуються «модерністські пошуки і знахідки О.Архипенка», творчість якого до теми образотворчого мистецтва саме радянської України не має ніякого відношення, адже з 1908 року він жив за межами України.

У тексті автореферату є багато аббревіатурних назв художніх організацій [3, с.7, 14], які доречні тільки за наявності переліку умовних скорочень. У списку опублікованих за темою дисертації основних праць спотворено зазначено видавців збірника «Мистецтвознавство» [поз.4; 3, с.16], не зазначено видавництва [поз.5; 3, с.16]. Нарешті, трапляються недоречні поєднання слів, скажімо, «вжиті методи» [3, с.3], «присутні цикли лекцій» [3, с.1], «суспільно-політичне і соціально-політичне тло» [3, с.3] (слова суспільний і соціальний є синонімами), «несуть значний обсяг інформації та фактологічного матеріалу» [3, с.6] (слово «інформація» та словосполучення «фактологічні матеріали» є, по суті, синонімами).

● ● ●

Останнім часом зусилля Олексія Роготченка, окрім активних наукових студій, спрямовувалися ще й на проведення наукових мистецтвознавчих форумів (конференцій, семінарів), популяризацію українського мистецтва через засновані за його активної участі нові мистецькі видання – журнал «Українське мистецтво» і щорічник «Міст». Усе це та багато інших культурологічних справ Олексія Роготченка свідчать про появу досвідченого науковця, спроможного аналізувати найскладніші мистецькі явища, що відбуваються в Україні і в світі.

Дисертаційне дослідження Олексія Роготченка збагачує творчий доробок українського мистецтвознавства. Залишається очікувати появи в світ монографії, підготовленої за матеріалами кандидатської дисертації, щоб унікальні документальні свідчення про мистецьке життя в

Україні 1930-х років та їх інтерпретація Олексієм Роготченком якомога швидше стали доступними для широкого кола дослідників і громадськості. Адже вони дозволяють скласти достатньо об'єктивне уявлення про закономірності розвитку мистецтва за тоталітарних режимів, зробити певні висновки, які заохочують діяти так, щоб подібна деспотична практика в нашій державі ніколи не повторилася.

[З дисертацією можна ознайомитися в науковій бібліотеці Львівської національної академії мистецтв та в Національній бібліотеці України імені Володимира Вернадського]

1. Голубець О.М. Між свободою і тоталітаризмом: Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття. – Львів: Академ. Експрес, 2001. – 176 с.
2. Голубець Орест Михайлович. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття (соцреалізм і свобода творчості): Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства. – К.: ТЗОВ «Сплайн», 2003. – 30 с.
3. Роготченко Олексій Олексійович. Образотворче мистецтво радянської України 1930-х років: Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. – Львів: Львівська академія мистецтв, 2004. – 20 с.

*Інститут керамології – відділення Інституту народознавства НАН України,
Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному,
Українське керамічне товариство,
редколегія і редакція «Українського керамологічного журналу»*

сердечно вітають

Олексія Роготченка

з успішним захистом дисертації,

бажають нових наукових праць і нових інтеграційних ініціатив у середовищі вітчизняних мистецтвознавців, щедрої видавничої діяльності й подвизництва на ниві української образотворчості!

© **Оесь Пошивайло**, доктор історичних наук

(Інститут керамології – відділення Інституту народознавства НАН України, Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Українське керамічне товариство)

[Одержано 18 грудня 2004]



Михайлу Худашу – 80!

20 грудня 2005 року виповнилося 80 років від дня народження знаного в Україні та за її межами вченого-мовознавця, старшого наукового співробітника відділу історично-етнології Інституту народознавства НАН України, члена редколегії «Українського керамологічного журналу», доктора філологічних наук, професора Михайла Худаша. Майже все своє життя він подвижницьки поклав на вівтар українського мовознавства, і зокрема вітчизняної лексикології.

Про його наукові досягнення в галузі історії української мови, лексикографії, лексикології, зокрема антропонімії, топонімії, етнімії та язичницької теонімії, свідчать численні монографії: «Лексика українських ділових документів кінця XVI–початку XVII ст.» (1961), «З історії української антропонімії» (1977); «Походження українських карпатських і прикарпатських назв населених пунктів (відантропонімії утворення)» (1991, у співавторстві), «Українські карпатські і прикарпатські назви населених пунктів (утворення від слов'янських відкомпонитних скорочених особових власних імен)» (1995), «Українські карпатські і прикарпатські назви населених пунктів (утворення від відапелативних антропонімів)» (2004), «Українські карпатські і прикарпатські назви населених пунктів (утворення від апелативів)», які значною мірою визначають сучасні досягнення українського мовознавства й стали фундаментальним підґрунтям для подальших наукових студій молоді генерції лінгвістів.

Незважаючи на поважний вік, Михайло Худаш сповнений нових творчо-наукових задумів, які сам визначив так: «наше дослідження українських карпатських і прикарпатських назв населених пунктів... не завершується. Окремого дослідження ще вимагають уже не відантропонімії ойконіми, а відапелативні, відтопонімії (відгідронімії, відоронімії), відетнонімії, утворені від назв об'єктів матеріальної або духовної культури чи об'єктів, створених самою людиною (т.зв. культурні назви). Окремого дослідження вимагають і назви іншомовного (неслов'янського) походження, зокрема німецького, румунського та угорського».

*Інститут керамології – відділення Інституту народознавства НАН України,
Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному,
редколегія і редакція «Українського керамологічного журналу»
сердечно здоровляють славетного українського мовознавця*

Михайла Худаша з 80-літтям

*і бажають сили, здоров'я й натхнення задля пізнання таємниць рідної мови,
написання нових книг, що вивичують українців на авангардні позиції
в світовому духовному поступі!*

З роси та з води Вам, Пане Професоре!

© Світлана Литвиненко,

Ольесь Пошивайло, керамологи

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

20.12.2005



ОЛЕКСАНДРУ БОБРИНСЬКОМУ – 75!

4 серпня 2005 року видатному слов'янському керамологу, провідному науковому співробітнику Інституту археології Російської академії наук, доктору історичних наук, члену редколегії «Українського керамологічного журналу», професору Олександру Бобринському виповнилося 75 років!

Більше ніж пів століття Олександр Бобринський присвятив вивченню стародавньої кераміки. Його енциклопедичні знання про давнє гончарство, ретельні польові пошуки, нестримний ентузіазм і бажання пізнати невідомі сторінки історичного минулого втілилися в численних монографіях, наукових статтях, заснуванні унікальної лабораторії «Історія кераміки» в Інституті археології РАН, вихованні цілої плеяди дослідників давнього гончарства.

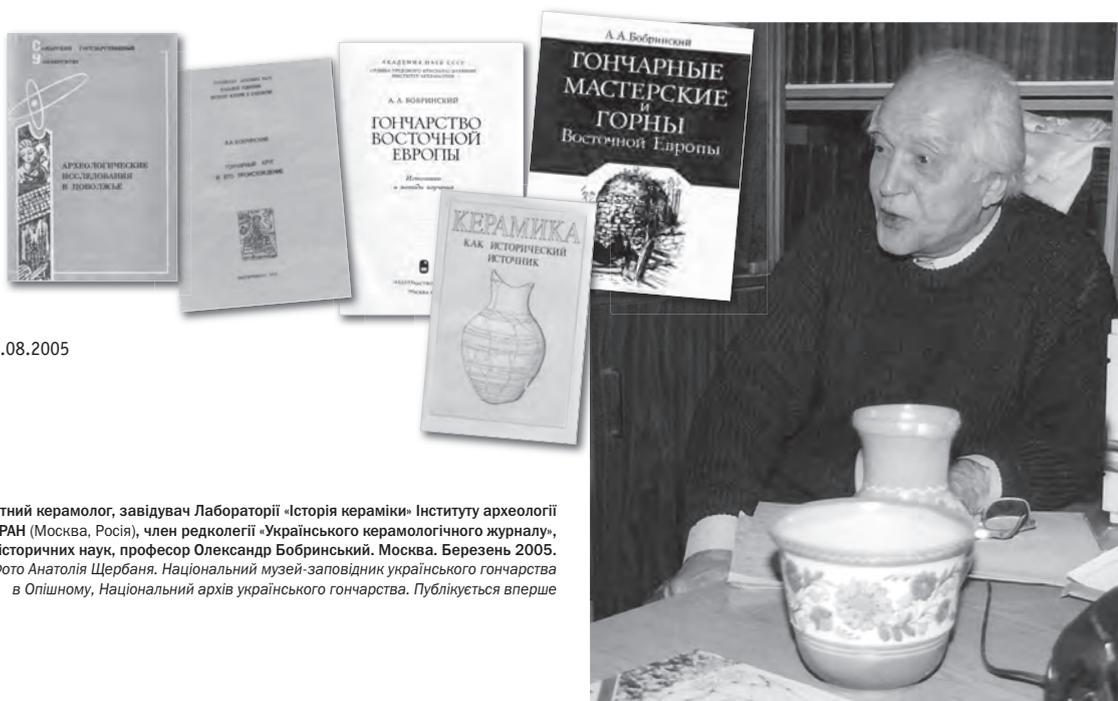
Наукові праці Олександра Бобринського користуються неабияким авторитетом у керамологів, археологів, етнологів, а його дослідження «Гончарство Восточной Европы: Источники и методы изучения» (1978) стало настільною книгою для всіх поколінь археологів Росії, України та багатьох інших країн останньої чверті ХХ століття. Розроблені ним методи дослідження стародавньої кераміки стали основою для пізнання збереженої в ній історичної інформації, вкрай важливої для вивчення економіки, побуту, культури та світоглядних уявлень давніх етносів. Олександр Бобринський своїми фундаментальними керамологічними студіями переконливо показав, що кераміка — це не тільки найбільш масова знахідка під час археологічних розкопок, а й досить часто основне джерело для історичних реконструкцій. Самодостатню цінність мають етнографічні матеріали, зібрані дослідником під час польових керамологічних експедицій до гончарних осередків України, Росії, Білорусі, Молдови, які є важливим джерелом вивчення традиційного гончарства ХІХ-ХХ століть. Присвятивши все своє життя вивченню гончарства, Олександр Бобринський став одним із фундаторів сучасної керамологічної науки.

Серед учених України ім'я Олександра Бобринського теж добре відоме й поважає. Чимало українських науковців завдячують йому своїм утвердженням у світі керамології, пам'ятають його безкорисливу підтримку, заохочення до наукової творчості, мудрі поради й настанови. Олександр Бобринський одним із перших відгукнувся на ідею створення в Опішному Національного центру керамологічних студій. Він завжди підтримував ініціативи українських керамологів і продовжує надавати їм усіляку методичну допомогу.

*Інститут керамології – відділення Інституту народознавства НАН України,
Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному,
редколегія і редакція «Українського керамологічного журналу»
сердечно вітають славетного слов'янського керамолога, професора*

Олександра Бобринського з 75-літтям

*і щиро зичать йому доброго здоров'я, нових наукових звершень, втілення в життя
величких задумів, пов'язаних із пізнанням таємниць прадавньої кераміки!
Щастям і благополуччям нехай стелиться Ваша життєва дорога!*



04.08.2005

Славетний керамолог, завідувач Лабораторії «Історія кераміки» Інституту археології РАН (Москва, Росія), член редколегії «Українського керамологічного журналу», доктор історичних наук, професор Олександр Бобринський. Москва. Березень 2005.
Фото Анатолія Щербаня. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Публікується вперше

Лідія Мельничук: БУТИ ЗАВЖДИ!

6 жовтня 2005 року, повертаючись із керамологічної експедиції до гончарського Жорнища, я пів дня був у Вінниці. Предметом мого зацікавлення став нещодавно відкритий Музей гончарного мистецтва імені Олексія Луцишина як структурного підрозділу Вінницького обласного художнього музею. Одним із ініціаторів його створення була викладач Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського, доктор історичних наук Лідія Семенівна Мельничук. Відхід у інше світи знаного вінницького гончаря Олексія Луцишина (1922-2001), який активно співпрацював з очолюваним нею Народознавчим центром педуніверситету, став і її душевною ранаю, оскільки нереалізованими залишилися ще багато спільних задумів. Біль того-

часної втрати відгукнулася у великому некролозі «Спомин про майстра», опублікованому Лідією Мельничук 2002-го року в «Українському керамологічному журналі» [9] та в її окремій книзі «Олексій Луцишин: спомин про Майстра» [6; див. також: 3]. «Цього не можна втратити, залишити в минулому, відпустити зі смертю майстра, – писала дослідниця. – Бо то є дух, сила, яка наповнює оптимізмом, додає наснаги та віри в те, що прийдешній наш день буде обов'язково кращим за попередній, впевненішим і продуктивнішим у всезагальному поступі до утвердження України та кожного з нас у ній» [9, с.131].

Лідія Мельничук була одним із ініціаторів створення саме Меморіального музею-садиби Олексія Луцишина, «музею, який би став справжнім центром не тільки збереження і продовження мистецької школи талановитого Майстра, а й відродження славних традицій всього подільського гончарства» [9, с.130]. Ця мрія частково збулася, коли 2005 року, на основі вінницької садиби гончаря, було відкрито Музей гончарного мистецтва імені Олексія Луцишина. Щоправда, у новітньому музейному закладі було реалізовано концепцію музесфікації гончарської спадщини, зорієнтовану на збереження окремих речей, творів мистецтва, а не явища в цілому. Хоча Лідія Мельничук була послідовним ідеологом і палким прихильником меморіалізації садиби Олексія Луцишина, тобто максимального збереження її в незмінному вигляді, що дозволило б донести до майбутніх поколінь українців автентичність гончарського явища, ім'я якого – Олексій Луцишин.

Мал.1. Доктор історичних наук, керамолог Лідія Мельничук. Київ. 18.10.2004.
Фото Олеся Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



Отже, про зіткнення у Вінниці двох концептуальних поглядів на спосіб збереження сучасної гончарської культури задля майбутніх аргументів у світовій боротьбі космополітів і націоналістів, я вперше дізнався 6 жовтня 2005 року. У той день часто згадувалося ім'я Лідії Мельничук і мені було прикро, що переконливу думку вченого вінницькі музеєзнавці цілком зігнорували. Із самою Лідією Семенівною в той день зустрітися не вдалося. Як з'ясувалося невдовзі, невблаганний Хронос уже відлічував останній тиждень її земного шляху в рідному містечку Літин...

Про втрату Лідії Мельничук напередодні свята Покрови (14 жовтня 2005 року) мені сповістила телефоном відома київська вчена, доктор історичних наук, професор Валентина Борисенко. Натоді трагічна звістка здавалася неправдоподібною, ба, просто неможливою. Я знав про невиліковну хворобу Лідії Семенівни, але свідомість ніколи не сприймала можливості здійснення зловісного передбачення. Тому сприймав подібні повідомлення не інакше, як чергову помилку лікарів, як тимчасове ускладнення, яке ніколи не матиме незворотних наслідків. Впевненості в цьому додавала сама Лідія Семенівна, яка в спілкуванні зі мною ніколи не видавала тривоги за власне життя та майбуття родини, ніколи не скаржилася на стан здоров'я. Частіше навпаки, вона випромінювала жагу життя, бажання творити й досягати поставленої мети; здавалося, більше переймалася чужими втратами і стражданнями, аніж особистими. Це була надзвичайно мужня жінка, яка всі свої сили, знання, життєвську мудрість віддавала на вівтар української науки і культури.

Вона наснажувала себе вірою й надією через спілкування з народними майстрами та їхніми творами, через наукове осмислення мистецької спадщини подільського гончарства. Її народознавче подвижництво, за іронією долі, постало чи не єдиним дієвим засобом протидії фізичному болю, забуття власних клопотів і проблем, чи не єдино можливою формою могутнього духовного спротиву вироку лікарів. Вона усвідомлювала свою приреченість, але це не супроводжувалося песимізмом, апатією, втратою соціальних зв'язків, як часто трапляється поміж людей. Навпаки, вона поспішала за короткий проміжок дарованого їй Часу втілити більшість своїх життєвих планів. Тому останні роки життя були надзвичайно бурхливими й наповненими науковими пошуками, польовими експедиціями, організаційними справами, опублікуванням результатів керамологічних досліджень. Те, що інші нерідко роблять упродовж десятиліття, Лідія Мельничук спресовувала до кількох років.

На жаль, мені доля дарувала лише поодинокі зустрічі з Лідією Мельничук. Перша з них відбулася на початку серпня 2000 року в Опішному. Тоді в рамках Національ-

ного симпозіуму гончарства «Опішне-2000» там відбулася Всеукраїнська наукова конференція «Українське гончарство – 2000: погляд у майбутнє». Лідія Мельничук на ній виголосила доповідь «Історія бубнівського гончарного промислу на Поділлі». (Цей виступ мав відбуватися ще минулого, 1999, року коли він був заявлений до участі у Всеукраїнській науковій конференції «Українське гончарство на порозі третього тисячоліття» [2, с.17], проте з невідомих мені причин Лідія Мельничук тоді не змогла прибути до Опішного). Дослідниця окреслила основні етапи розвитку гончарства в цьому знаменитому осередку подільського гончарства, охарактеризувала творчість провідних бубнівських майстрів – братів Якіма та Якова Герасименків, Миколи Бабака, Фросини Міщенко та інших. Тоді ж Лідія Семенівна привернула мою увагу активною громадянською, патріотичною позицією, націленістю на активні дії, спрямовані на збереження й творчий розвиток етномистецьких традицій українців. Говорила вона емоційно, схвильовано. Було помітно, що для неї – це не наукова риторика, а стан душі, залюбленої в народну культуру, прагнення особистості всіма можливими засобами захищати національну ідентичність рідного народу. *«Зберімо докупи, поки це ще можливо, не даймо згинуту, – переконливо закликала Лідія Мельничук оберігати народномистецьку спадщину. – Бо час вже у Бубнівці з'явиться новим Герасименкам! Таким, щоб стали врівень зі старими майстрами, а, може, й перевершили їх хистом, вартими зачудування творами, де б у лініях, у традиційних орнаментах, в епічних образах і соковитих барвах утверджувалася краса рідного краю, пошана до батька-матері, землі, на якій ти зріс. Це – справа честі, престижу, національної гідності! Бо ми є народ, який має глибокі історичні корені, самобутню культуру, який, попри всі драми і трагедії, що випали на його долю, не збіднів душею і талантом, зберіг у собі сили»* [4, с.62-63]. Учасники конференції з цікавістю слухали й повідомлення про основні аспекти діяльності заснованого невтомною дослідницею Народознавчого центру Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського, який став регіональним осередком наукового вивчення та популяризації народної культури Поділля.

Через чотири роки відтоді подією в науковому житті країни стала монографія Лідії Мельничук «Гончарство Поділля в другій половині XIX-XX століттях: історико-етнографічне дослідження», яка побачила світ 2004 року [5]. Тема вкрай важлива в добу становлення української державності й утвердження національних основ етнобуття українців. У той час, коли численні внутрішні й зовнішньополітичні чинники спрямовуються на нівелювання української національної культури, її максимальне вихолощення, на заміну етнічних культур-

них стереотипів масовими формами американізованої культури, проблеми послідовного розвитку автохтонної етнокультури немовби втрачають свою актуальність і поступово відходять на задвірки державної політики в Україні. За останнє десятиліття в країні різко скоротилося фінансування народознавчих науково-дослідницьких центрів, закономірним результатом чого стало згасання польових досліджень українських етнологів; фінансові й політичні обмеження в опрацюванні вітчизняних архівних і музейних джерел, що нині знаходяться поза межами України; труднощі з опублікуванням результатів наукових досліджень. Усе це відбувається на фоні інтернаціоналізації традиційно-побутової культури в Україні, різкого скорочення чисельності осередків народної художньої культури, традиційних промислів і ремесел, орієнтації більшості майстрів на виготовлення вжиткових речей, які не тільки не успадковують досягнення їх попередників, а й, навпаки, фактично знищують художньо-естетичні, формотворчі й образотворчі досягнення української культури. За таких несприятливих для українознавчих студій умов, значення кожної монографії на означену тематику важко переоцінити. Їх автори, нерідко нехтуючи кон'юнктурною дослідниць-

кою проблематикою, не рахуючись із втратою власного часу, а інколи й здоров'я, роблять усе можливе й неможливе для максимально повної фіксації та систематизації пам'яток матеріальної й духовної культури українців, аналізу історичного досвіду їх творення й перспектив подальшого існування.

Лідія Мельничук цілком справедливо акцентувала увагу на загальновідомому факті, що гончарство Поділля є визначним явищем етнокультури українців. Проте актуальність її монографічного дослідження полягала не тільки в аналізові історичного розвитку гончарства як важливого компонента традиційно-побутової культури подолян, а й у з'ясуванні сучасного стану гончарства в регіоні, фіксації унікальних відомостей про звичаєвість гончарів у польових умовах, сформуванні великої колекції гончарних виробів та інструментів, які нині постають важливою джерельною базою для подальшого розгортання в Україні керамологічних студій. Тим більше, що гончарство Поділля комплексно ніколи не вивчалось. Зусиллями ж Лідії Мельничук вдалося значно активізувати регіональні керамологічні дослідження.

Лідія Мельничук вперше у вітчизняній етнології й керамології фундаментально проаналізувала історіогра-

Мал.2-3. Лідія Мельничук (перша праворуч) серед учасників Установчого з'їзду Українського керамічного товариства. Опішне. 04.08.2000. Фото Володимира Редчука. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



фію та джерельну базу вивчення подільського гончарства, особливості тривалого періоду розвитку гончарства на Поділлі, еволюцію цехових організацій гончарів, з'ясувала роль провідних осередків гончарства краю у формуванні локальних особливостей етнічної культури українців, визначила художньо-стильові особливості гончарних виробів, дослідила сучасний стан і перспективи подальшого розвитку художнього ремесла. Значною мірою її дослідження продовжило народознавчі студії подільського гончарства, започатковані Олександром Прусевичем у його фундаментальній статті «Гончарний промысел в Подольской губернии», опублікованій у земському збірнику «Кустарные промыслы Подольской губернии» [12].

Не залишилися поза увагою Лідії Мельничук і проблеми гончарного шкільництва початку ХХ століття, які на той час були в центрі уваги земських установ і, до певної міри, впливали на пошквдження творчого життя в регіоні. Новизною, введеним у науковий обіг невідомим досі архівних документів та польових матеріалів позначена частина монографії, що відтворює трагічні сторінки гончарської історії впродовж другої половини 1920–1930-х років, коли майже повсюдно гончарі зазнали репресій з боку більшовицької влади (розкуркулення, податки, штрафи, примусове кооперування, заборона займатися промислом, погроми в майстернях тощо), які й приско-

рили остаточний занепад гончарства в більшості гончарних поселень Поділля.

Аналіз історичних уроків побутування на Поділлі гончарства дослідниця не тільки поєднала з критичним оглядом сучасних зусиль деяких громадських організацій і творчих спілок, спрямованих на відродження ремесла в окремих осередках, а й зробила висновок про перспективність відродження гончарства в Смотричі, Адамівці, Заміхові, Гончарівці, Товстому. Якщо ж вести мову про практичне значення монографічного дослідження Лідії Мельничук, то, окрім усього іншого, мені імпонував її висновок, зроблений на підставі багатолітніх керамологічних досліджень, про доцільність *«реформування ще існуючих осередків у центри художньої культури і туризму», «трансформацію їх діяльності відповідно до потреб сьогодення»,* на відміну від «модних» упродовж усіх років незалежності України безпідставних закликів до «відродження» осередків традиційної народної культури [5, с.3, 5, 80-82, 156-163, 291].

У творчому доробку Лідії Мельничук – ще 2 монографії та кілька десятків статей, більшість з яких побачили світ у спеціалізованих виданнях, зокрема в таких авторитетних фахових збірниках і журналах як «Українська керамологія», «Український керамологічний журнал», «Етнічна історія народів Європи», «Матеріали до української етнології», «Вісник Київського національ-



ного університету імені Тараса Шевченка. Історія». Вона також активно підтримала заснування у Опішному Українського керамічного товариства, брала участь в його Установчому з'їзді (2000).

Наступні наші зустрічі були пов'язані із захистом Лідією Мельничук дисертації на здобуття наукового ступеня доктора історичних наук «Гончарство Поділля в системі етнокультури українців (друга половина XIX–XX століття)» [8], яку було виконано на кафедрі етнології та краєзнавства історичного факультету Київського національного університету імені Тараса Шевченка, де вона була докторантом. Вчена ретельно з'ясувала фактори, що спричинили зміни в подільському гончарстві впродовж другої половини XIX–XX століття; дослідила регіональні художньо-стильові особливості подільської кераміки; охарактеризувала етнографічну цінність найбільших центрів народної кераміки Поділля; сформулювала актуальні наукові проблеми подальшого вивчення етнографії гончарства та його трансформації в галузь декоративно-ужиткового мистецтва [7, с.3-4]. Дисертаційне дослідження Лідії Мельничук збагатило науковий доробок української етнології та керамології новими знаннями про історію розвитку подільського гончарства впродовж двох останніх століть, ввело в науковий обіг значний масив нових, невідомих досі архівних та польових матеріалів. Матеріали дисертації та зібрані під час польових обстежень гончарних осередків речові пам'ятки активно використовувалися Лідією Мельничук в авторських курсах лекцій з основ народознавства для студентів Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Самодостатню цінність має й зібрана під керівництвом Лідії Мельничук колекція подільської кераміки, що налічує близько 600 пам'яток і рукописний фонд польових матеріалів. Вони є цінним надбутком не лише для науковців, а й для музейних працівників, краєзнавців.

Інститут керамології – відділення Інституту народознавства НАН України, Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Українське керамічне товариство, редколегія і редакція «Українського керамологічного журналу» тоді сердечно вітали Лідію Мельничук з плідним завершенням багаторічних наукових студій і бажали ще багато десятиліть впевнено й незрадливо простувати обраним керамологічним шляхом, пізнаючи й дивуючи світ новими свідченнями про давні й новочасні здобутки українських гончарівників [10, с.124]. На жаль, сподіване не збулося...

Я теж безмежно радів успішному захистові дисертації Лідією Мельничук, оскільки бачив у ній поріднену душу, посестру в тій справі, якій присвятив своє життя (за останнє століття маємо в Україні лише 4 фундаментальні етнологічні дослідження традиційного гончар-

ства, з яких робота Лідії Мельничук немовби з'єднавала два перші дослідження в одну керамолого-географічну паралель від заходу до сходу України). А тому вибудовував плани проведення спільних з Народознавчим центром польових керамологічних експедицій, організації наукових конференцій, симпозіумів, видання наукових праць; передбачалося включення Лідії Мельничук до складу редколегії «Українського керамологічного журналу». Особливу надію покладав на спільну підготовку молодих учених-керамологів, фахове опонування кандидатських дисертацій, рецензування керамологічних публікацій. Сподівався, що високий фаховий рівень Лідії Семенівни як керамолога, наявність наукового ступеня доктора історичних наук допоможуть суттєво змінити усталену в Україні малоефективну практику опонування дисертацій, присвячених гончарству, вченими, які, власне, до керамології не мають ніякого відношення. Зокрема, мріяв про опонування нею дисертації молодих керамологів, які активно студіюють гончарство в Інституті керамології – відділенні Інституту народознавства НАН України. Одна із них – Людмила Метка – наприкінці літа 2005 року вже подала до захисту в спеціалізованій ученій раді Київського національного університету імені Тараса Шевченка дисертацію «Гончарство Слобожанщини в другій половині XIX–першій половині XX століття». Першим офіційним опонентом на захисті мала бути саме Лідія Мельничук...

На захисті Лідією Мельничук докторської дисертації я виступав як один із офіційних опонентів. Того ж дня, 18 жовтня 2004 року, після позитивного рішення спеціалізованої вченої ради, ми попрощалися, як тоді гадалося, ненадовго. Незважаючи на радість звершеного, численні привітання й квіти, Лідія Семенівна дивилася навздогін сумними очима. Тільки тепер розумію, що вона вже тоді знала про свою приреченість і жила на межі двох світів, а той погляд був як доброзичливий докір за незнання безмежжя її внутрішньої трагедії й мою неможливість адекватного сприйняття її поступків. Ті сумні прощальні очі, немовби з минулого, й донині проймають мою душу, як докір за надто короткочасні миті спілкування, швидкоминучі зустрічі, можливо, й за справедливі, але невчасні дискусії на керамологічні теми, акцентування уваги на не зробленому, коли вона вже не в силі була щось змінити... Проте вони не тільки навіюють смуток, але й стократ наснажують до сповідальної праці за двох в ім'я духовного возвеличення українства.

Народжені мрії не зникають із завершенням земного шляху. Наснажені пречистими помислами Лідії Мельничук вони вже стали невіддільною часткою ноосфери, а отже нестримно нуртуватимуть співвітчизників до повного втілення в розбудові ІІІ Народознавчого центру, становленні в Україні ще однієї університетської кафедри

етнології, в діяннях послідовників вінницького керамолога, спрямованих на музеєфікацію гончарської спадщини Поділля. Тільки не будьмо байдужими до справи національного самоутвердження! Без наших надзусиль воно ще довго залишатиметься фата-морганою українського суспільства. **Пам'ятаймо завжди мудрий заповіт ідії Семенівни Мельничук:**

«Саме від нас залежить, якими будуть та з чим залишаться наші діти: американізованими, космополітизованими чи виплеканими в любові й пошані до своєї батьківщини, народу та його гідної зачудування й світового визнання культурної спадщини» [9, с.130]!

ВІЧНА ПАМ'ЯТЬ ПОЖВИЖНИКУ УКРАЇНСЬКОЇ НАУКИ І КУЛЬТУРИ!

1. Всеукраїнська наукова конференція «Українське гончарство – 2000: погляд у майбутнє». – Опішне: Українське народознавство, 2000. – 32 с.
2. Всеукраїнська наукова конференція «Українське гончарство на порозі третього тисячоліття»: Програма. – Опішне: Українське народознавство, 1999. – 24 с.
3. Гирман Ольга. Мельничук Лідія. Олексій Луцишин: спомин про майстра // Український керамологічний журнал. – 2004. – №1. – С.185-186.
4. Мельничук Лідія, Мельничук Ігор. Історія Бубнівського гончарного промислу на Поділлі // Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2001 / За редакцією доктора історичних наук Олеся Пошивайло. – Опішне: Українське народознавство, 2001. – Кн.1. – С.54-63.
5. Мельничук Лідія. Гончарство Поділля в другій половині XIX-XX століттях: історико-етнографічне дослідження. – К.: УНІСЕРВ, 2004. – 350 с.
6. Мельничук Лідія. Олексій Луцишин: спомин про Майстра. – Вінниця: Книга-Вега, 2003. – 72 с.
7. Мельничук Лідія Семенівна. Гончарство Поділля в системі етнокультури українців (друга половина XIX–XX століття). Спеціальність 07.00.05 – етнологія: Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора історичних наук. – К.: Видавництво «ЛОГОС», 2004. – 32 с.
8. Мельничук Лідія Семенівна. Гончарство Поділля в системі етнокультури українців (друга половина XIX–XX століття). Спеціальність 07.00.05 – етнологія: Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора історичних наук. – К.: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2004. – 431 с.
9. Мельничук Лідія. Спомин про майстра // Український керамологічний журнал. – 2002. – №4. – С.127-131.
10. Пошивайло Олесь. «Гончарство Поділля в системі етнокультури українців (друга половина XIX-XX століття)» // Український керамологічний журнал. – 2004. – №4. – С.121-124.
11. Пошивайло Олесь. Мельничук Лідія. Гончарство Поділля в другій половині XIX-XX століттях // Український керамологічний журнал. – 2004. – №4. – С.129-134.
12. Прусевич А. Гончарный промысел в Подольской губернии // Кустарные промыслы Подольской губернии. – К.: типолитография «С.В.Кульженко», 1916. – С.9-118.

© **Олесь Пошивайло**, доктор історичних наук
(Інститут керамології – відділення Інституту народознавства НАН України,
Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному,
Українське керамічне товариство)

[Одержано 25 грудня 2005]

Іван Курас

16 жовтня 2005 року на 67-му році перервався життєвий шлях відомого державного й громадського діяча, вченого, віце-президента НАН України, директора Інституту політичних і етнонаціональних досліджень НАН України, академіка НАН України, члена редколегії «Українського керамологічного журналу», доктора історичних наук, професора Івана Кураса.

Народився Іван Курас у 1939 році в с.Немирівське на Одещині. Освіту здобув у Одеському державному університеті. Закінчивши аспірантуру Київського державного університету імені Тараса Шевченка, працював там же викладачем (1964-1967). Упродовж 1972-1991 років його діяльність була пов'язана з функціонуванням Інституту історії партії та Інституту політичних досліджень при ЦК Компартії України.

Творча й організаторська діяльність Івана Кураса проявилася в роки, коли вчений очолював (1991) заснований ним же Інститут національних відносин і політології НАН України, в стінах якого відбулося становлення та формування нових напрямків вітчизняної політичної науки, таких як етнополітологія, теорія та історія політичної думки, історична політологія. Водночас Іван Курас відомий і як державний та політичний діяч: був віце-прем'єр-міністром України з гуманітарних питань, головою Ради з питань мовної політики (1997), Ради з питань збереження національної культурної спадщини (1997-1998).

З 1988 року діяльність Івана Кураса була тісно пов'язана з Національною академією наук України, де він пройшов шлях від академіка-секретаря Відділення історії, філософії і права (1988-1993) до віце-президента (з 1998). Займаючи цю високу посаду, Іван Курас усіляко підтримував ідею створення Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України, з повагою ставився до діяльності видавництва «Українське Народознавство» Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному.

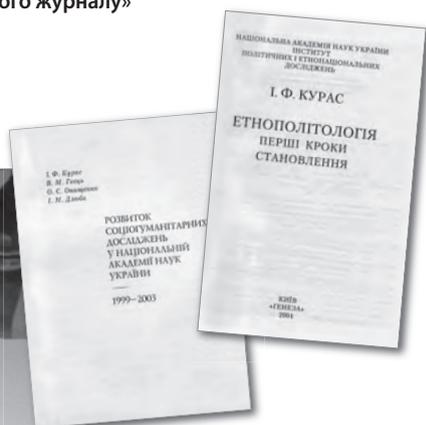
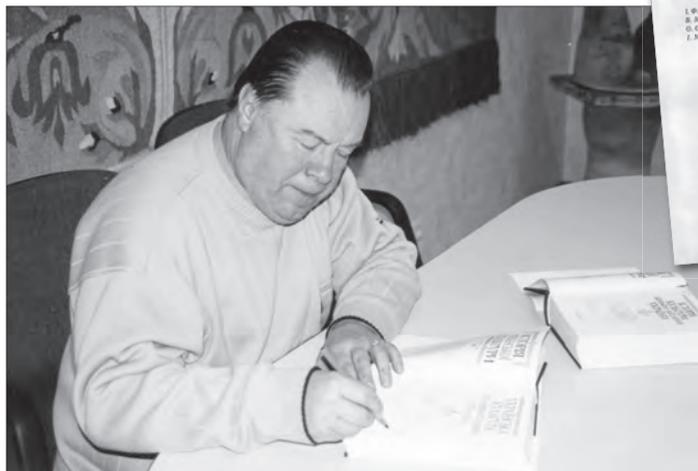
Іван Курас – автор понад 200 наукових праць із проблем політичної історії та етнології. Він – заслужений діяч науки й техніки України (1998), лауреат Державної премії України в галузі науки і техніки (1999), нагороджений орденами Дружби народів, «Великий хрест» (1997), князя Гедиміна IV ступеня (1998), Ярослава Мудрого V ступеня (1999), Ярослава Мудрого IV ступеня (2003).

Разом з усіма, хто знав Івана Кураса, сумуємо з приводу передчасної втрати вченого!

**Інститут керамології – відділення Інституту народознавства НАН України,
Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному,
редакційна колегія та редакція «Українського керамологічного журналу»**

© Людмила Метка, керамолог

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

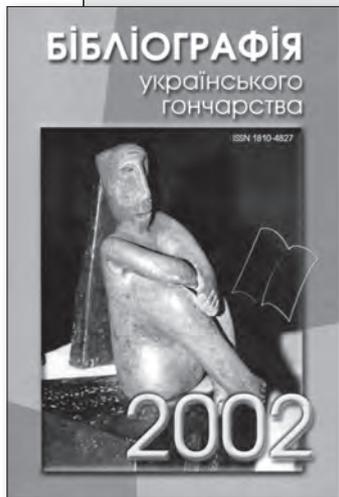


Віце-президент Національної академії наук України, член редколегії «Українського керамологічного журналу», академік Іван Курас у Гончарській Книгозбірні України. Опішне. Січень 2003. Фото Олесь Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

БІБЛІОГРАФІЯ УКРАЇНСЬКОГО ГОНЧАРСТВА. 2002: Національний науковий щорічник

/За редакцією доктора історичних наук Олеся Пошивайла.

– Опішне: Українське Народознавство, 2003. – Вип. 4. – 144 с.: іл.



У видавництві «Українське Народознавство» Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному побачив світ черговий випуск унікального бібліографічного видання, підготовленого колективом Гончарської Книгозбірні України – всеукраїнської спеціалізованої бібліотеки з проблем українського та світового гончарства, яка є структурним підрозділом Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, у співпраці з науковцями Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України.

У цьому щорічнику, як і в попередніх, опубліковано матеріали, присвячені одному з найдревніших ремесел – гончарству – та виробам з глини.

Четвертий випуск національного наукового щорічника «Бібліографія українського гончарства» відкривається вступною статтею Олеся Пошивайла – директора Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України, доктора історичних наук – «Гончарська бібліографія 2002-го року».

Бібліографічний показник охоплює вітчизняні та зарубіжні публікації про українське гончарство, кераміку, керамологію, у вихідних даних яких зазначено 2002-й рік як рік видання.

У додатку подано також публікації за

2001 рік, які з різних причин не ввійшли до попереднього випуску. Тематичне спрямування бібліографічних матеріалів – від археології, історії, етнографії і мистецтва гончарювання до різноаспектних проблем технічної кераміки.

До реєстру включено різні види друкованої продукції наукового, науково-популярного, навчального, довідкового, публіцистичного, тематичного спрямування. Зокрема, описано книги (монографії, збірники наукових праць, тези доповідей наукових конференцій), брошури, буклети, автореферати дисертацій, статті зі збірників, журналів, газет, інших періодичних і серійних видань.

Бібліографічний опис видань здійснено мовою оригіналів, згідно з діючими в Україні стандартами. За відсутності назви публікації, остання формулася на основі вивчення змісту й взята у квадратні дужки. Усі бібліографічні позиції щорічника мають анотації (за винятком тих, у яких назва публікації відображає її зміст) та суцільну нумерацію, починаючи з першого випуску. Всі матеріали систематизовано в алфавітному порядку за прізвищами авторів або назвами публікацій. Для зручності користування бібліографічна частина має іменний та географічний показники, також подано перелік використаних періодики і видань, що продовжуються.

У щорічнику подано також огляд деякої керамологічної літератури 2002 року, відомості про нові керамологічні надходження до Гончарської Книгозбірні України в 2002 році. Видання містить каталог особистої бібліотеки видатного українського керамолога, доктора мистецтвознавства Юрія Пилиповича Лашука (1922-2003), яку ще за життя вчений передав на постійне зберігання до Гончарської Книгозбірні України. Подано список добродійників.

Читачі також мають нагоду ознайомитися з рекламною інформацією видавництва «Українське Народознавство».

На обкладинці подано фото творів відомих керамістів – фрагмент композиції Івана Франка «День і ніч» та фрагмент твору Володимира Хижинського. Усі фото

зберігаються в Національному архіві українського гончарства Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному.

Наступний випуск «Бібліографії українського гончарства» започатковує публікацію автобіографічних даних про відомих керамологів, художників-керамістів, гончарів.

«Бібліографія українського гончарства» – це унікальне видання не лише в галузі вивчення українського народного мистецтва, а й взагалі народної культури України, дуже цінне й варте пильної уваги.

Слід зазначити, що поза щорічником залишився значний масив інформації, опублікованої в місцевих та інших регіональних книжкових і періодичних виданнях України, тому що деякі з них взагалі не потрапляють до міських, районних чи обласних бібліотек, не кажучи вже про національні книгозбірні.

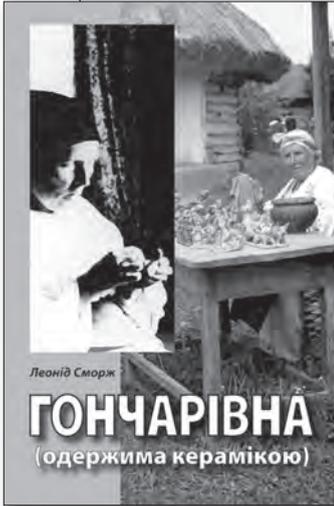
Саме тому видавці «Бібліографії українського гончарства» звертаються до вчених-керамологів, мистців, краєзнавців, журналістів, працівників регіональних, місцевих бібліотек України з проханням інформувати Гончарську Книгозбірню України про всі відомі їм матеріали з проблем гончарства, кераміки, щоб цей доробок влився в загальнонаціональний інформаційний потік, був належно пошанований і став відомим всеукраїнському і зарубіжному колу фахівців. Як уже зазначалося, важливою умовою опублікування матеріалів у щорічнику є наявність їх у Гончарській Книгозбірні України чи в Національному архіві українського гончарства в Опішному. Оригінали чи ксерокопії статей слід надсилати за адресою: Гончарська Книгозбірня України, вул. Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, Україна, тел. (05353) 42416, 42415, 42175; факси (05353) 42416, 42175.

© Галина Панасюк
(Гончарська Книгозбірня України)

[Одержано 11 лютого 2005]

Сморж Леонід. ГОНЧАРІВНА (ОДЕРЖИМА КЕРАМІКОЮ).

– Опішне: Українське Народознавство, 2004. – 304 с.: іл.



стаття, де він розповідає про передумови її написання. Леонід Сморж зазначив, що намагався бути максимально правдивим і щирим у осмисленні наявних у розпорядженні матеріалів: багатой епістолярної спадщини художниці (листи, щоденники, фотографії, що зберігаються як у приватних збірках, так і в Національному архіві українського гончарства Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному); власні враження від зустрічей та розмов з Олександрою Селюченко.

Перший розділ – «У зимовий вечір 1987 року», який Леонід Сморж назвав іще белетризованим портретом Олександри Селюченко, майже виключно побудовано на листах, скомпонованих у формі розповіді героїні про своє життя. Її особистість розглядається немовби «зсередини». Тому автор і намагався зберегти стиль та манеру висловлювання думок, орфографію письма й термінологію мовлення, притаманних мисткині. Остання в житті Олександри Федорівни зима 1987 року була найтяжчою для неї. Саме тому Леонід Сморж, у прагненні передати всю глибину трагедії життя Великої Гончарівни, звернув увагу читачів на основну проблему її як творця, і розпочав розповідь з розділу, який, за правилами написання біографічних творів, мав би стояти останнім у книзі.

У другому розділі – «Земля і коріння» – автор зробив екскурс в історичне минуле Опішного, оповів про формування містечка не тільки як гончарного осередку й досить значного у XVIII–XIX століттях промислово-торгового центру, а й як важливого осередку національної духовної культури, в історії формування якого було багато як славних, так і драматичних сторінок. Наголошуючи на тому, що «...індивід може формуватися як особистість тільки там, де є земля з її людьми і властивою їй енергетикою; де є певна матеріальна і духовна культура, народ з його традиціями й менталітетом...» [с.84], Леонід Сморж дав зрозуміти читачам, що Опішне з його художньою спадщиною є коліскою багатьох майстрів-гончарів від Бога, у тому числі й славетної гончарки Олександри Селюченко. Це є ще одним із переконливих прикладів сили й невмирущості

українського етносу, глибини його коренів і багатства їх виявів.

Наступний розділ – «Зав'язь і плід» – присвячено аналізу формування особистості Олександри Селюченко як мисткині. Автор розповів про дитячі роки героїні – найбільш ясний, променистий, чарівний, радісний і щасливий період її життя; про виняткову роль матері у формуванні її як людини, і як художниці. Описав шкільні роки Олександри Федорівни, на які припав голодомор 1932-1933 років, навчання в Опішненській школі майстрів художньої кераміки та влаштування на роботу в місцеву артіль «Художній керамік». Леонід Сморж у своїх роздумах про долю гончарівни висловив думку про те, що народження Олександри Федорівни Селюченко було, до певної міри, виявом не її власної, а історичної волі, і що насамперед обставини життя пов'язали її з гончарством. Наприкінці розділу автор зробив висновок, що головними є два фактори, дві сили, яким завжди доводиться підкорятися, особливо ж творчій, романтичній особистості, якою й була героїня його книги, – це природа й доля.

У четвертому розділі – «Жіноча доля й характер» – Леонід Сморж своїми філософськими роздумами про долю, її біологічні параметри, соціальні впливи, біолого-генетичні та духовні фактори, про світоглядну сутність чоловіка й жінки, сенс кохання та інших взаємин між ними, про основне призначення та покликання жінки підводить читача до усвідомлення неминучості й фатальності людської долі. Описуючи фактори, які впливають на формування людини як Творця, він веде мову про непростий та суперечливий характер Олександри Селюченко, що, втім, властиво будь-якій непересічній особистості: про її болісне реагування на вияви неважності, нещирості, неправди, несправедливості, підступності. Але, на думку Леоніда Сморжа, незважаючи на такий вимогливий до себе та до інших, занадто категоричний характер, ніхто не зміг би звинуватити цю жінку в нечуйності, не порядності, користоловстві, байдужості до чужого горя. Вона була настільки вразливою, що врешті її підвищена чутливість перетворилася на нервову, а душа постійно боліла, як відкрита, роз'ятрена рана. У процесі читання розділу приходиться усвідомлення того, що

Професор, доктор філософії Леонід Опанасович Сморж, маючи тривалі творчі й дружні зв'язки зі славетною опішенською гончаркою Олександрою Федорівною Селюченко й «почуття невиконаного обов'язку перед людиною, яку довго знав, листувався і якої вже нема серед живих», звернувся до теми її життя та творчості ще в середині 1990-х років. У результаті його копіткої праці, зусиллями видавництва «Українське Народознавство» Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному побачила світ монографія «Гончарівна (одержима керамікою)».

У передньому слові до монографії доктор історичних наук Олесь Пошивайло охарактеризував цю першу книгу з керамологічного п'ятикнижжя, представлену унікальним дослідженням професора Леоніда Сморжа, як «фаховий філософський аналіз життєвої долі видатної Мисткині, власне – анатомію життя Великої Українки-Гончарівни» [с.11]. Він наголосив на тому, що пильна увага відомого українського вченого до постаті Олександри Селюченко не була випадковою. Довготривале спілкування не тільки з Олександрою Федорівною, а й з іншими опішенськими гончарями дозволили Леоніду Сморжу глибоко пізнати психологію народного майстра, що особливо яскраво виявилось в новій монографії.

Мотивацію наукових пошуків автора дозволяє краще зрозуміти його вступна

монографія Леоніда Смержа – це психологічний роман про безвихідно-трагічно роздвоєну творчу особистість і водночас сильну й слабку жіночу душу.

У п'ятому розділі – «Зрілі роки. Завод і люди» – червоною ниткою проходить думка автора про вічну боротьбу творчої особистості Олександри Селюченко «...між покликанням художника і вбогістю її реального існування, між вимріяним ідеалом і життєвою прозою, між бажанням творити і необхідністю «заробляти на хліб...» [с.192-193]. Леонід Смерж дав оцінку своїй героїні з боку характеристики її не тільки як жінки, а й як громадянина. Розповідаючи про роки праці Олександри Федорівни на заводі «Художній керамік», її непрості взаємини з начальниками та колегами, автор наголошує на тому, що для Селюченко було властивим не стільки добиватися слави та почесей, скільки реалізувати свій талант і своє покликання, адже кераміка була для неї «не засобом до життя, не заробітком, а головним засобом самовираження і самоутвердження,

найвищий сенс життя і основне джерело радості» [с.216].

Шостий розділ – «Художник-творець» – побудовано на філософських роздумах автора книги про глину як «...найбільш антропоморфний природний матеріал, який людина здавна стала застосовувати для своїх потреб...», та гончарство – «...найбільш наближену до життя людини і її побуту форму творчості...» [с.233], які переплітаються із наведеними спогадами з листів Олександри Селюченко. Мисткиня романтичного складу була переконана в переважанні краси над іншими цінностями життя. Вроджений «інстинкт чистоти і порядності, вміння піднятися над сірістю буднів і над власними негараздами», а заодно із цим «постійний оптимізм та гумор» [с.251] зробили її творчість зрозумілою й близькою для сприйняття: «Лаконізм, економічність засобів і прийомів, безпосередність і щирість самої мисткині, роблять її вироби подвійно життєвими та зрозумілими і дорослим і дітям» [с.253].

У останньому розділі – «Оди-

нокість», де міркування автора знову тісно переплітаються з віднайденими в листах думками героїні, йдеться про самотність – одну із фатальних проблем Олександри Селюченко. Леонід Смерж пише про приреченість на самотність жінки, одержимих мистецтвом. Так і героїня книги, підкорюючись долі, пожертвувала задля мистецтва своїм жіночим покликанням: сім'єю, дітьми, чоловіком, домом. І чим більше жінка утверджувалася як особистість, тим похмурішою ставала її доля, неспокій множився в її власній душі.

Олександра Селюченко, стверджує автор книги, була однією з обранців долі, яких Господь наділив даром Творця. Вона була щасливою, маючи цей дар, і водночас нещасною, бо творчість – то вічний неспокій, вічний пошук, вічна мука й самотність. Отже, шлях творчості занадто тернистий. І тільки геніальна людина здатна пройти його достойно, лишаючи помітний слід в історії.

Монографія Леоніда Смержа є вагомим внеском у вивчення творчого шляху славетної української Гончарки, і яскравим прикладом науково-філософського життєпису самотнього народного майстра. Автору вдалося не тільки тонко відчувати, а й так майстерно й водночас дуже просто відтворити свої відчуття від спілкування зі славною мисткинею та споглядання за перебігом її життя, що читач, безсумнівно, буде вражений цілісністю та простотою викладу наукових студій.

Монографію збагачено унікальними фото з життя мисткині та творів з її гончарської спадщини.

Книга знайде вдячних читачів серед керамологів, мистецтвознавців, філософів, музейних працівників, краєзнавців, усіх, хто цікавиться духовною спадщиною українців.

© Людмила Метка, керамолог

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

[Одержано 30 серпня 2005]



Олександра Селюченко за роботою в Музеї народної архітектури та побуту УРСР. Пирогово. Серпень 1979.

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



Заслужений майстер народної творчості України, гончарка Олександра Селюченко за виготовленням своїх творів.
Опішне, Полтавщина.
Початок 1980-х років.
Фото Валентина Кожем'якіна.
Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

ФУНДАМЕНТАЛЬНА НАУКОВА ПРАЦЯ ПРО НАРОДНОГО МИСТЦЯ

Заслужений майстер народної творчості України **Олександра Селюченко** – знакова постать для української культури. Своїм самобутнім життєво-творчим доробком вона постала класиком вітчизняного гончаротворення, очоливши когорту всесвітньо відомих мистців гончарської столиці України.

В уявленнях сучасників Олександра Селюченко постає не тільки провідним творцем гончарської культури нашої держави другої половини ХХ століття, але й самобутнім гончарським мудрецем, народним філософом, ідеологом вітчизняного культу глини. У її особі дивовижно поєдналися предковічний романтизм і залюбленість українців у сповідальне гончаротворення світу. Її образне мислення, її магічні доторки до сірої глини, споріднені з первісною фетишизацією мінералу, виявляють підсвідоме й ніким не пояснене ставлення до нього як до живородної субстанції, яка вивисує людину, робить її красивішою, добрішою, наближає її до Бога. Оживлювані уявою мисткині вироби були неодмінним елементом її внутрішнього світу, ставали визначальними супутниками її повсякденного життя, своєрідними посередниками між нуртуючим внутрішнім «Я» та байдужим до окремо взятої Людини зовнішнім світом.

Олександра Селюченко явила нам неперевершений приклад любові до предковичного ремесла, захопленості творчим актом, усвідомлення власної місії з виокремлення та уславлення найбільш прикметних ознак етнокультури. Тому й стала національним взірцем самовідданої любові до глини,

відданості родовому заняттю, сповідання батьківських заповітів. «Прожила я вік свій з самого дитинства у глині. Нічого кращого за неї мені не треба», – стверджувала Гончарка [2, с.70]. Її творча спадщина – це результат містичного саможертвоприношення в ім'я безперервної тягості на українських землях витвореного багатотисячолітньою традицією культури гончарства, яке було для неї єдино доступним способом гармонізації довкілля, єдиною реальною можливістю активно формувати й традиційними способами виявляти етнічні світоглядні уявлення земляків. Задля здійснення цієї місії Олександра Селюченко ще з молоком матері успадкувала давні міфологічні уявлення про гончарство й витворила власний культ глини, який сповідувала все своє свідоме життя. Саме проста сіра глина стала для неї стимулом до життя, джерелом високого натхнення в творчості, найбільш придатним матеріалом для пошуку формотворчих та декоративних знаків задля шифрування етнічних ознак народної культури українців. Вона обожнювала глину, з любові до якої народжувалися самоповага й пошанування власного народу.

Творчість Олександри Селюченко глибоко емоційна, експресивна, бо замішана на моральних стражданнях одинокої жінки. У ній дивним чином переплелися незрадлива любов і життєві страждання, успадковані традиції роду й нестримне прагнення до самоствердження як виняткової особистості. Вона жила серед людей, але в духовному плані залишалася немовби ізольованою

від них: подібно до схимників, усі дні проводила переважно серед власних творів та самотніх роздумів про життя.

1987 року опішненська Гончарка Олександра Федорівна Селюченко відійшла в інші світи, ставши легендою українського гончаротворення. Щойно створений у Опішному Музей гончарства робив усе можливе задля збереження пам'яті про Велику Мисткиню й популяризації її творчості. Уже наступного року було створено Меморіальний музей-садибу Олександри Селюченко, що стало визначною подією в тогочасному українському музеєзнавстві. Уперше в Україні після смерті народного майстра в недоторканому вигляді було збережено дворище, надвірні будівлі, у тому числі горно, інтер'єр житла, предмети побуту та творчі роботи [13].

Нині в Національному музеї-заповіднику українського гончарства в Опішному зберігаються 1064 глиняні твори Олександри Селюченко та 296 аркушів виконаних її рукою декоративних розписів. У музеї-садибі також експонують 531 предмет повсякденного побуту, якими користувалася Олександра Федорівна. Гончарська книгозбірня України прийняла на зберігання її особисту бібліотечку, яка налічує 174 видання (книги, журнали, каталоги, буклети тощо). У фонди Національного архіву українського гончарства в Опішному передано особистий архів: листи, щоденники, спогади (222 одиниці збереження) та фотографії (803 фото), що розповідають про життя і творчість славетної майстрині [13, с.87]. Кожні п'ять років у Опішному відбуваються представницькі Селюченківські наукові читання (1991, 1996, 2001). Гончарська книгозбірня України підготувала й опублікувала каталог особистої бібліотечки Олександри Селюченко та бібліографію публікацій про неї [5; 6].

Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному вже через рік після смерті Олександри Селюченко заявив про наміри підготувати збірник на її спомин [8; див. також: 9], «матеріали якого глибше розкриють духовні обрії митця, допоможуть сучасникам осягнути феномен його таланту» [8]. На той час передбачалося, що до книги ввійдуть щоденники, листи, спогади Олександри Селюченко, фотографії, що висвітлюють її життєвий шлях і творчі прагнення; репродукції глиняних виробів та декоративних розписів. Проте за декілька років вдалося відшукати багато нових документів, фотоматеріалів, отримати чимало спогадів про Олександру Селюченко, які вже неможливо було втиснути в одну книгу. З огляду на таку обставину, Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному оголосив у 2000-му році, що наявні матеріали про Олександру Селюченко мають започаткувати книжкову керамологічну серію «Славетні гончарі України» і скласти унікальну тетралогію, що називатиметься «Олександра Селюченко: Трагедія самотньої творчості»:

кн.1 – «Життєпис: Леонід Сморж. Гончарівна (одержима керамікою)»;

кн.2 – «Буття: Фотолітопис життя»;

кн.3 – «Спадщина: Епістолярія. Спогади. Архів. Меморіальний музей-садиба»;

кн.4 – «Творчість: Безсмертя» [7, с.70].

Згодом постала необхідність виділити в окрему книгу спогади про Олександру Селюченко:

кн.5 – «Пам'ять: Спогади про Олександру Селюченко.

Бібліографія».

Упродовж 1988-1989 років відомий український учений і письменник, доктор філологічних наук, професор Володимир Качкан написав в 1992 році опублікувану повість «Високий політ білих птиць», написану на основі листів і спогадів як Олександри Селюченко, так і про неї [3, с.35-80]. Вченому-народознавцю також належить першість в опублікуванні частини епістолярної спадщини Олександри Селюченко. Згодом (1994) ця повість, у

вигляді окремого розділу, побачила світ у ще одній книзі Володимира Качкана – «Жива глина...» [2, с.61-131].

Відтоді настало «мовчазне» п'ятиріччя, коли не з'явилося жодної серйозної публікації про творчість Гончарки. На зміну йому прийшли роки дослідницької активності професора філософії Леоніда Сморжа: від 1999 року він опублікував близько десяти наукових праць, повністю чи фрагментарно присвячених творчості Олександри Селюченко [частину з них подано в бібліографічному списку джерел наприкінці книги]. Більшість із них були фрагментами фундаментальної монографії про життєвий і творчий шлях мисткині, над якою вчений почав працювати з 1995-го року.

Професор Леонід Сморж взявся за дуже складну тему. Проблемність її полягала не тільки в труднощах досконалого пізнання усамітненої людини за комплексом документальних свідчень, а й у домінуванні в суспільстві побутових уявлень про певну примітивність мислення народних майстрів, немовби національні майже виключно на багаторічне продукування однотипних речей. У постаті Олександри Селюченко її земляк-філософ Леонід Сморж побачив споріднену душу, самобутнього народного мислителя, який лишив українському суспільству яскраві свідчення оригінального світобачення, що сягає своїми витокami ще язичницьких уявлень наших предків.

Пильна увага відомого українського вченого до постаті Олександри Селюченко не була випадковістю. Він народився в селі Орданівка Диканського району, що знаходиться недалеко від Опішного. Згодом родина перебралася до гончарського містечка, а з 1934 року постійно жила в сусідньому гончарському селі Міській Млини, де на початку ХХ століття гончарював знаний у світах маестро Остап Ночовник [12, с.125]. Отже, до пізнання таїни гончаротворення Леонід Сморж долучився з юних літ, а з Олександрю Селюченко вперше познайомився в Опішному, куди бігав парубкувати, ще на початку 1950-х років. Упродовж 1960-х–1990-х років він усіляко підтримував опішненських гончарів, захищав їх від свавілля чиновників, як міг популяризував самобутню творчість мистців-земляків. Ще 1968 року, в одній зі своїх публікацій, учений пророчо заявив, що «Опішня повинна стати своєрідним заповідником народної творчості – і не лише кераміки, але й вишивання і килимарства» [10, с.53; див. також: 11]. І не тільки писав наукові праці, а й клопотався перед різними державними і громадськими установами про заснування й розгортання діяльності Музею гончарства в Опішному. Без його багатолітніх добродійних зусиль у гончарській столиці, можливо, так ніколи б і не постав Національний центр збереження і вивчення гончарської спадщини України. І нині він – член Наглядової ради Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, завідувач науково-дослідного відділу керамології новітнього часу Інституту керамології – відділення Інститутом народознавства НАН України. Багатолітнє спілкування з найвидатнішими творцями опішненського гончаротворення дозволили йому сформулювати унікальну приватну колекцію опішненської кераміки, глибоко пізнати психологію народного майстра, що особливо яскраво виявилось в його монографії «Гончарівна (одержима керамікою)» (*Опішне: Українське Народознавство, 2004. – 304 с.*).

Тільки тепер, за час співпраці автора монографії з Інститутом керамології – відділенням Інституту народознавства НАН України, це довготривале дослідження набуло завершеного вигляду. Книга професора Леоніда Сморжа вкотре нагадує нам давній вислів про те, що немає пророка в своїй вітчизні, що досі надто мало зроблено для пізнання духовних прагнень Гончарки та задля возвеличення її творчого подвигу. Саме тому дослідження професора Леоніда Сморжа постає унікальним явищем у сучасній українській керамології. Вперше українці мають фундаментальну наукову працю про життєвий і творчий долю народного майстра. Мені

можуть дорікнути, що є ще книги і статті про багатьох інших ремісників, скажімо, про творчість славетної Катерини Білокур [4]. Так, є і чимало (згадаймо хоча б унікальну книгу листів та розвідок Миколи Кагарлицького [1]), проте більшість із них належать перу письменників, діячів культури, а не науковців. Дійсно, Доли Великих українських мисткинь – Олександри Селюченко і Катерини Білокур – надивовижу подібні. Єдина відмінність – одна втілювала власне світобачення мовою фарб, а друга – глиняною пластики. І та й інша, словами Миколи Кагарлицького, «дорогою ціною заплатила... за свою перемогу – моторошною духовною самотністю, нападом невиліковної хвороби, передчасною старістю й смертю» [1, с.39-40]. Слід звернути увагу ще на одну суттєву обставину: Олександра Селюченко цікавилася всім, що писали про Катерину Білокур, бо в історії її буття вона побачила немовби сценарій завершення власного життя. Це «знання» остаточно переконувало її в неможливості вийти за межі самотності, в приреченості на повторення хресного шляху богданівської самітності, що виливалося в переконання у марності зусиль щось змінити на краще, паралізувало волю, стримувало бажання, викликало сильні душевні переживання. Гончарівна повірила в те, що «одинокість, самотність, глина – одна рідня і друг» [14, з листа Олександри Селюченко до Леоніда Сморжа від 06.09.1979]. Нестерпну драму особистого життя до певної міри допомагали долати тільки окремі поради Катерини Білокур, вичитані в її опублікованих листах та в книгах про неї. Опішненська Гончарка, зокрема, писала: «Катерина Білокур сказала,

що старість і самотність не так замічаються, коли з твоїх рук виходять твори, які ти твориш своїми руками і складаєш свою душу: вони тобі стають рідними – це все добавляю я сама» [15, Ф.5, оп.4, од. зб.67, арк.11зв., недописаний лист до анонімною Наталки з Києва].

Таким чином, маємо фаховий філософський аналіз життєвої долі видатної мисткині, власне – анатомію життя Великої Українки-Гончарки. Важливою є та обставина, що джерелом пізнання особистості Олександри Селюченко для Леоніда Сморжа були не тільки документальні писемні й речові свідчення, а, передовсім, майже двадцять років знайомства з нею. Та й однією з визначальних спонук до написання книги стало, як зізнався автор, «почуття невиконаного обов'язку перед людиною, яку довго знав, з якою зустрічався, листувався і якої вже немає серед живих».

Отже, у новій серії «Славетні гончарі України» пропонуємо читачам першу книгу з керамологічного п'ятикнижжя, представлену унікальним дослідженням професора Леоніда Сморжа про видатну українську Гончарку Олександру Селюченко. Підготовка Інститутом керамології – відділенням Інституту народознавства НАН України та Національним музеєм-заповідником українського гончарства в Опішному цього унікального корпусу постає своєрідним актом спокунти земляків перед світлою пам'яттю Мисткині, життя і творчість якої стали символічними не лише для опішненського гончарства другої половини ХХ століття, а й для всього народного мистецтва України означеної доби.

1. Катерина Білокур. Я буду художником!: Документальна оповідь у листах художниці, розвідках Миколи Кагарлицького. – К.: Спалах ЛПД, 1995. – 368 с., 8 арк. іл.
2. Качкан Володимир. Жива глина: Мандрівка в минуле та сьогоднішнє Опішного. – Опішне: Українське Народознавство, 1994. – 232 с.
3. Качкан Володимир. Каштанове свічадо: Повісті. – К.: Веселка, 1992. – 166 с.
4. Матеріали до бібліографії творчості К.Білокур (за хронологією) // Червоних сонць протуберанці: Збірник мистецтвознавчих і культурологічних праць до 100-річчя Катерини Білокур. – К.: АртЕк, 2001. – С.123-127.
5. Панасюк Галина. Бібліотечка Олександри Селюченко // Бібліографія українського гончарства. 2000: Національний науковий щорічник / За редакцією доктора історичних наук Олеся Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2001. – С.80-84.
6. Панасюк Галина, Гурман Ольга, Андрущенко Оксана. Коротка бібліографія публікацій про Олександру Селюченко // Бібліографія українського гончарства. 2000: Національний науковий щорічник / За редакцією доктора історичних наук Олеся Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2001. – С.85-102.
7. Пошивайло Олень. Гончарська столиця України: Видавництво «Українське Народознавство». – Опішне: Українське Народознавство, 2000. – 72 с.
8. [Пошивайло Олень]. Про підготовку збірника на спомин Олександри Селюченко: Листівка. – Кобеляки: видання Музею гончарства в Опішні, 1989. – 1 аркуш формату А-3.
9. [Пошивайло Олень]. Про підготовку збірника на спомин Олександри Селюченко // Українська народна декоративно-ужиткова творчість: Бібліографічний покажчик публікацій 1975-1985 рр. – Київ-Опішне: видання Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішні, 1990. – 80 с.
10. Сморж Л.О. Завтрашній день опішнянської кераміки // Народна творчість та етнографія. – 1968. – №4. – С.47-53.
11. Сморж Л.О. Закріплення традицій і утвердження нового // Молодь України. – 1967. – 19 березня. – С.3.
12. Сморж Леонід. Короткі спогади про минулі літа // Український керамологічний журнал. – 2002. – №4. – С.125-126.
13. Яценко Марія, Пошивайло Олень. Меморіальний музей-садиба Олександри Селюченко // Український керамологічний журнал. – 2003. – №2-4. – С.86-91.
14. Листування Олександри Селюченко з Леонідом Сморжем // Приватний архів Леоніда Сморжа (Київ).
15. Фонд Селюченко Олександри Федорівни // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Ф.5. – Оп.1-10. – 221 од.зб.

© Олень Пошивайло, доктор історичних наук

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

[Одержано 18 березня 2005]

ДУЖЕ СВІЖІ, АЛЕ... ВЖЕ СПОГАДИ!

Тільки-но відїхали від Полтави, а думка вже летить, повертається назад, до тих чарівних місць і людей, котрі стали миттєво близькими й рідними.

Опішненські незбагненні простори, переповнені багатством щирості і доброти людської душі!

Опішненці!!! Як з вами радісно і, водночас, піднесено! Чому так мені легко й вільно серед вас? Це якесь нове в мені відчуття. Звідки воно взялося?

Коли я пізньої ночі ступила на святу землю Столиці Українського Гончарства, мене огорнула тепла хвиля несподіваного враження. Згусток людських чуттів, фантазій, уявлень глянув на мене очима творинь живих талантів. Ця галерея побіля музею-заповідника українського гончарства в Опішному дивиться в душу, вражає. Зникла, навіть, втома після довгої дорожньої мандрівки. Ми йдемо серед цієї нічної казки і широко дивуємося побаченому.

Дуже мила й гостинна господиня цього унікального заповідника — Людмила Леонідівна, ніби чаклунка-фея, веде нас дримаючою стежкою і лагідно оповідає майже за кожен витвір мистецтва, сонно позираючи на нас серед ночі.

Мені, доньці заслуженого майстра народної творчості України Денисенка Григорія Павловича, випала велика честь бути запрошеною на відкриття виставки творів корифеїв васильківської кераміки. Це настільки вражаюча подія, що передати всі мої емоції простими земними словами, мабуть, неможливо.

Свято в усьому: в зустрічах, у спілкуванні, в мовчазному спостереженні за дійством.

Глибоко запала мені в душу ширість і безпосередність опішненців.

Кожне обличчя, кожен погляд — це відкритість і крок назустріч. Мабуть, тут, здавалося мені, живе Бог. Бо заслужила ця земля, народивши знаних усьому світові геніїв мистецтва глини, такої милості для теперішнього й майбутніх поколінь. І ця красива, неповторна полтавська земля, ніби невидимим магнітом притягувала до

себе найкращі витвори мистецтва святої рідної України. Ці твори дбайливо зберігаються в найбагатших фондах музею-заповідника Столиці Українського Гончарства.

Побачили ми всі ті здобутки історії. Дивлячись на полиці, що гідно тримають геніальність витворів українського народу, я німіла від побаченого. Хотілося довго стояти мовчки й думати своє — сокровенне, освячене українським духом.

Слава вам, милі опішненці з вашим неперевершеним лідером Олесем Пошивайлом!!! Хай усім вам Господь дарує здоров'я і довгі літа на священній землі мальовничого українського краю!

Кожен спогад тих подій відкликається в мені світлим враженнями й емоціями.

Виставка творів відомих мистців васильківської кераміки... Брати — Денисенко Григорій Павлович і Денисенко Михайло Іванович. Подружжя Протор'євих — Надія Юхимівна та Валерій Семенович.

Мій тато, Григорій Денисенко так любив рідну неньку-Україну! І так широко і талановито прикрашав її, як міг, своїми витворами. Вони ввібрали в себе його чесне життя, всепоглинаючи любов до України. Україна перелилася його баченням у куманці, горщики, кахлі, тарелі, барильця, образі. Інтелігентно, красиво, народно і вічно!

Мої милі друзі-опішненці!

Тисячу разів буду знову дякувати вам за молодість у ваших душах, за любов до землі предків, за злет високий і міцний у сьогоднішній день!

Здорові будьте! Несіть далі красу й сонце в юні серця, в майбутнє України!

Дуже шаную вас і вашу справу!

© **Леся Денисенко** (Васильків)

[Одержано 24 травня 2005]

✉ «Шановний Олесь Миколайович!

[...] Зранку читаю «УКЖ», потім працюю, а ввечері, здебільшого, дивлюся телевізор. Із захопленням прочитав Вашу статтю «Скопин: ідеологічний міф советського мистецтвознавства...». Я знав, що Ви серйозний дослідник – в свій час на одному подиху, як детектив, прочитав Вашу критику [...] словника, виданого у Львові. Але ця стаття вражає фундаментальністю, ретельним обґрунтуванням кожного твердження і в той же час живою мовою, доступною не тільки сухим науковцям, але й людям з образним мисленням, до яких я себе відношу. Щасливі російські мистецтвознавці, які, мабуть, так ніколи й не зможуть прочитати Вашої нищівної критики і назавжди залишаться сповнені поваги до своєї «наукової місії» [...]

© **Микола Вакуленко**, заслужений майстер народної творчості України
(Ялта)

[Одержано 02 січня 2005]

✉ «Уважаемый Олесь Николаевич!

Благодарю за новогодний подарок – Ваш замечательный журнал с моей долгожданной статьей о Скопине. Публикация и ее оформление меня очень порадовали, как и Ваша яркая фотопанорама Скопинского фестиваля.

Вашу статью, содержащую основательную критику в наш адрес, прочитала сразу и внимательно. В полемику вступать не буду – каждый ученый имеет право на самостоятельные взгляды. Отдаю должное масштабам и тщательности Ваших изысканий!

С наилучшими пожеланиями Вам и Вашим коллегам в Новом году!»

© **Катерина Хохлова**, кандидат мистецтвознавства, член Спілки художників Росії
(Москва, Російська Федерація)

[Одержано 24 грудня 2004]



«Український керамологічний журнал» читає:
провідний науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Рильського НАН України, член-кореспондент Академії мистецтв України, лауреат Премії імені Данила Щербаківського, доктор мистецтвознавства, професор **Тетяна Кара-Васильєва**.
Львів. 17.06.2004.

Фото Олесь Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Публікується вперше

ПОЛОЖЕННЯ про атрибутування глиняних виробів експертною комісією Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України

Заявки на атрибутування глиняних виробів приймаються від юридичних та фізичних осіб. Для атрибутування глиняних виробів замовник подає заявку та твір, який потрібно атрибутувати.

Кераміка приймається виключно від замовника (або за дорученням юридичної особи). Дирекція Інституту керамології відповідає за зберігання переданих творів.

Під час передачі кераміки для атрибутування складаються:

- акт на тимчасове зберігання творів із обов'язковим зазначенням назви, короткого опису (матеріал, техніка, розміри), історії походження предмета; наявних облікових позначень, стану збереження твору;
- договір на атрибутування.

Власники можуть застрахувати свої твори на випадок пошкодження їх під час перебування на тимчасовому зберіганні в Інституті керамології.

Твори, передані на тимчасове зберігання для атрибутування, власники забирають не пізніше зазначеного в акті терміну тимчасового зберігання предмета, після закінчення якого Інститут керамології не несе відповідальності за збереження твору.

Оплата атрибутування глиняних виробів проводиться згідно з кошторисом, затвердженим дирекцією Інституту керамології. Власник сплачує аванс у розмірі 50% від кошторисної вартості атрибутування. За умови припинення дії договору на вимогу власника після початку виконання робіт сплачена сума авансу не повертається.

Для атрибутування окремих творів можуть залучатися фахівці інших науково-дослідних, музейних установ та закладів. Вартість робіт, що виконуватимуться ними, враховується в загальному кошторисі атрибутування.

Після проведення атрибутування видається письмовий «Сертифікат про результати атрибутування глиняного виробу експертною комісією Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України» і акт на виконані роботи, затверджені директором Інституту керамології.

Один примірник «Сертифіката про результати атрибутування глиняного виробу експертною комісією Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України» зберігається в архіві Інституту керамології.

Інститут керамології набуває право використання фотографій атрибутованої кераміки та результатів їх дослідження в наукових студіях і публікаціях своїх співробітників.

© Олесь Пошивайло,
директор Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України,
доктор історичних наук

Вул.Партизанська, 102, Полтавщина, Опішне, 38164, УКРАЇНА

102 Partyzanska Street, Opishne, Poltava Region, 38164, UKRAINE

Tel./fax. (05353) 42175

e-mail: ceramology_inst@poltava.ukrtel.net

www.ceramology-inst.narod.ru

Національна академія наук України
Міністерство культури і туризму України
Інститут керамології — відділення Інституту народознавства НАН України
Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному
Державна спеціалізована художня школа-інтернат «Колегіум мистецтв у Опішному»
Український центр народної культури «Музей Івана Гончара»
запрошують до участі у

ВСЕУКРАЇНСЬКІЙ НАУКОВО-ПРАКТИЧНІЙ КОНФЕРЕНЦІЇ «КРИЗА ТРАДИЦІЙНИХ ОСЕРЕДКІВ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ: ТРАНСГРЕСІЯ «МИСТЕЦТВА СУТІНКІВ» ЯК ВИКЛИК НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ»

Всеукраїнська науково-практична конференція «Криза традиційних осередків народного мистецтва України: трансгресія «мистецтва сутіноків» як виклик національній ідентичності» (далі в тексті – Конференція) є одним із цільних заходів IV Селюченківських наукових читань, що проводяться на відзначення 85-річчя від дня народження славетної української гончарки Олександри Селюченко, 20-ї річниці заснування Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному та 5-ї річниці Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України

МІСЦЕ ПРОВЕДЕННЯ: Гончарська столиця України – містечко Опішне (Полтавщина)

ЧАС ПРОВЕДЕННЯ: 4–7 травня 2006 року

МЕТА: з'ясування та обговорення сучасних проблем осередків народного мистецтва України, пошук оптимальних шляхів їх подальшого розвитку, збереження національної ідентичності

ТЕМАРИЙ КОНФЕРЕНЦІЇ:

- ◆ Глибина традицій сучасного народного мистецтва: міф чи реальність?
- ◆ Приреченість чи еволюційна стагнація традиційних осередків народного мистецтва?
- ◆ Сучасне народне мистецтво України: неостиль чи експлуатація реліктів?
- ◆ Суспільна мода та її вплив на тенденції розвитку народного мистецтва
- ◆ Експансія кітчу: ознака занепаду чи прогресу народного мистецтва?
- ◆ Мистецтвознавча міфотворчість
- ◆ Комерціалізація народного мистецтва та його прогнозовані наслідки
- ◆ Гончарство як унікальне поліінформативне джерело про закономірності розвитку матеріальної і духовної культури народів світу

До участі в Конференції запрошуються:

мистецтвознавці, керамологи, етнологи, краєзнавці, музейні працівники, мистці, творчі спілки, мистецькі навчальні заклади, підприємства художніх промислів, а також урядовці, відповідальні працівники зацікавлених міністерств і відомств

У рамках IV Селюченківських наукових читань учасники Конференції візьмуть участь у пошануванні славетної опішненської гончарки Олександри Селюченко, у тому числі, у відкритті пам'ятного знаку на могилі Мисткині та в презентації книги відомого українського філософа Леоніда Смержа «Гончарівна (одержима керамікою)», відкритті виставки «Скарби українського гончарства» (із недавніх надходжень Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному).

Учасники конференції також матимуть унікальну можливість оглянути фондіві колекції Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, Меморіальний музей-садибу славетної гончарки Олександри Селюченко, Меморіальний музей-садибу гончарської родини Пошивайлів, приватні майстерні та колекції корифеїв опішненського гончарства, лауреатів Національної премії України імені Тараса Шевченка — Михайла Китриша та Василя Омеляненка, творчі майстерні Колегіуму мистецтв у Опішному, придбати колекційні зразки всесвітньо відомої опішненської кераміки та керамологічні видання видавництва «Українське народознавство».

Заявки на участь у Конференції приймаються до 30 березня 2006 року

Для цього на адресу Інституту керамології — відділення Інституту народознавства НАН України (Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, Україна; тел. (05353) 42175, 42416, 42415; факс: (05353) 42175; e-mail: ceramology_inst@poltava.ukrtel.net) необхідно надіслати тему доповіді чи повідомлення та інформацію про автора за схемою: прізвище, ім'я, дата народження, місце народження, національність, освіта (назва навчального закладу і рік закінчення), науковий ступінь, вчене звання, почесне звання, державні нагороди, головні напрямки наукових досліджень, основні наукові праці (повний бібліографічний опис); тема, над якою працюєте нині; місце роботи, посада; службова та домашня адреси, телефони, факси, електронна пошта; особистий підпис, дата. Просимо також надіслати 2 кольорові фотографії (3x4 см) для виготовлення візитної картки учасника Конференції та опублікування матеріалу.

Матеріали Конференції побачать світ у Національному науковому щорічнику «Українська керамологія»

**Відрядні витрати учасників Конференції (проїзд, проживання та харчування)
здійснюються за рахунок сторони, яка відправляє працівників у відрядження**

Участь у Конференції та опублікування матеріалів — безоплатні

АДРЕСА ОРГКОМІТЕТУ КОНФЕРЕНЦІЇ:

Вул.Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, Україна.

Тел./факс (05353) 42175, 42416.

E-mail: ceramology_inst@poltava.ukrtel.net; opishne_museum@poltava.ukrtel.net;

www.ceramology-inst.narod.ru; www.ceramology-ua.narod.ru

ДО УВАГИ ЧИТАЧІВ**«УКРАЇНСЬКОГО КЕРАМОЛОГІЧНОГО ЖУРНАЛУ»!****ПРИЙМАЄТЬСЯ ПЕРЕДПЛАТА на «УКЖ»!**

Її можна оформити в операційних залах поштамтів і відділень зв'язку за «Каталогом видань України».

Передплатні індекси «УКЖ»: для індивідуальних передплатників для підприємств та організацій**01198****01177****Вартість передплати:**I квартал — 18 грн.
півроку — 36 грн.
рік — 72 грн.I квартал — 25 грн.
півроку — 50 грн.
рік — 100 грн.**За каталогом ТОВ «Науково-виробниче підприємство «Ідея» — індекс 12208**

Оплата здійснюється як за готівку, так і за безготівковим розрахунком.

Передплата «УКЖ» за межі України оформляється на умовах, про які можна дізнатися у видавництві

Редакція «УКЖ» приймає для опублікування статті на теми гончарства, кераміки обсягом до 24 сторінок формату А-4 (1 друк. арк., 40000 знаків, без урахування ілюстрацій); повідомлення, інформацію не більше 12 сторінок (0,5 друк. арк., 20000 знаків). **Перевага надається матеріалам з ілюстраціями та в електронному вигляді. Не приймаються: копії статей; матеріали надіслані/надруковані в інших періодичних виданнях; матеріали, не підписані авторами. Усі матеріали публікуються безкоштовно.**

Відповідно до постанови Президії Вищої атестаційної комісії України від 15.01.2003 року №7-05/1 до друку в «УКЖ» приймаються наукові статті, які мають такі необхідні елементи: постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями; аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття; формулювання цілей статті (постановка завдання); виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ ДЛЯ ОПУБЛІКУВАННЯ В «УКЖ»:

- 1) Матеріали українською мовою просимо друкувати на друкарській машинці (принтері), з одного боку паперу формату А4 (210x297 мм). Усі сторінки рукопису повинні мати суцільну нумерацію. Рукописні вставки та вклейки не дозволяються. Матеріали в електронному вигляді подавати на дисках 3.5", CD, DVD, MO 230-640MB (*.doc, *.rtf, *.p65, *.pmd, *.qxd, *.indd), або електронною поштою: ceramology_inst@poltava.ukrtel.net. При цьому обов'язково слід надіслати підписаний автором текст статті на папері. До задуваних у тексті статті прізвищ слід подавати не ініціали, а повне ім'я.
- 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, сторінки використаної цитати. Скорочені (абрєвіатурні) посилання на періодичні видання дозволяються лише в тому випадку, якщо матеріал має список умовних скорочень. Якщо подається алфавітний список літератури, спершу зазначаються видання кирилицею, далі — латиницею. Для періодичних видань, надрукованих поза Україною, необхідно зазначити місце видання. Усі знаки, які не можуть бути надруковані на машинці (принтері), необхідно вписати в текст від руки, чорним чорнилом (пастою, тушшю), чітко і за єдиною системою написання. Якщо знак (символ) може бути сплутаний з іншими, близькими за написанням, слід пояснити на лівому полі, що це за знак (символ). Грецькі літери слід підкреслити червоним олівцем. Слово «Література» або «Примітки» не пишеться, а одразу ідуть посилання. Усі посилання мають подаватися мовою оригіналу в алфавітному порядку та пронумеровані. У тексті бібліографічні посилання позначаються цифрами у квадратних дужках, наприклад: [1, с.5].

- 3) Текстовий оригінал має бути підписаний автором на останній сторінці із зазначенням таких відомостей про себе:
 - прізвище та ім'я;
 - день, місяць, рік і місце народження;
 - місце проживання;
 - освіта (навчальний заклад і рік закінчення), місце роботи, посада;
 - науковий ступінь, вчене звання;
 - почесні звання, державні нагороди;
 - головні напрямки наукових досліджень;
 - основні наукові праці (повний бібліографічний опис);
 - тема, над якою працюєте нині;
 - домашня і службова поштові адреси, телефони, факси, e-mail;
 - дата підпису матеріалу;
 - фото автора матеріалу.
- 4) Як оригінали ілюстрацій автор може подати :
 - графічні та напівтонові малюнки і фотографічні знімки;
 - діапозитиви (слайди) та негативи;
 - електронні файли (*.tif, *.jpg).

В усіх випадках зазпозичення ілюстрації 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 прямокутнику повинні бути зазначені номери ілюстрацій і таблиць навпроти того місця в тексті, де бажано їх надрукувати. Підписи до ілюстрацій додаються на окремому листі. До кожної ілюстрації інформація-легенда додається в такій послідовності: Автор. Назва. Матеріал. техніка. Розміри. Місце виготовлення (побутування). Даткування. Місце знаходження. Шифр зберігання. Автор ілюстрації чи фото. Публікується вперше чи повторно. Для археологічної кераміки слід зазначити назву поселення, де знайдено виріб, час її виготовлення, належність до певної археологічної культури, місце зберігання. Для ілюстрацій слід вживати слово «малюнок», а не «рисунок».

- 5) До кожного матеріалу обов'язково слід додати резюме і ключові слова українською та англійською мовами; при цьому різномовні тексти мають бути ідентичними за змістом.
- 6) Автори публікацій відповідають за повноту висвітлення питання, системність викладу, достовірність наведених фактів та їх автентичність, правильне цитування, посилання на джерела, написання власних імен, географічних назв і т.п.
- 7) Редакція застерігає за собою право скорочувати матеріали та правити мову. Надіслані матеріали не повертаються.
- 8) Автори публікацій, обсягом більше 3-х журнальних сторінок тексту (без урахування ілюстрацій), безкоштовно одержують один примірник журналу. Автори публікацій, обсягом менше 3-х журнальних сторінок тексту, одержують ксерокопії статей.

ПРО ЩОРІЧНИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ КОНКУРС ПУБЛІКАЦІЙ НА ТЕМИ КЕРАМОЛОГІЇ, ГОНЧАРСТВА, КЕРАМІКИ



Інститут керамології – відділення Інституту народознавства НАН України,
Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному
та редакція «Українського керамологічного журналу»

оголошують щорічний Національний конкурс публікацій на теми керамології, гончарства, кераміки

Метою Конкурсу є визначення рейтингу публікацій в Україні з означеної проблематики, заохочення науковців до активних досліджень вітчизняного та світового гончарства, до започаткування та участі в керамологічних дискусіях, написання ґрунтовних рецензій та критичних статей; заохочення популяризації знань про давнє й сучасне гончарство і його мистців.

До участі в Конкурсі запрошуються вчені (керамологи, історики, археологи, етнологи, мистецтвознавці, філологи і т.д.), краєзнавці, журналісти, письменники, усі, хто пише на конкурсну тематику.

За основою оцінювання беруться публікації, вміщені в національному науковому щорічнику «Бібліографія українського гончарства». Цей реєстр не є винятковим, а тому може бути доповнений матеріалами, що не ввійшли до нього. **I-й Національний конкурс проводиться за публікаціями 2004-го року.**

В Україні подібні Конкурси вже проводилися, проте вони не мали регулярного характеру. Так, 1989 року, в рамках Республіканського симпозіуму гончарства «Опішня-1989» було проведено перший в Україні конкурс на кращу публікацію 1988 року на тему гончарства. Започаткована традиція не набула сталості, оскільки націленість симпозіуму на відродження національних традицій українців налякала владні структури, які зробили все для того, щоб вони більше не проводилися. Конкурс було відновлено 2000-року в рамках 1-го Національного симпозіуму гончарства «Опішне-2000» і продовжено наступного, 2001-го року. Кращими публікаціями в Україні на тему гончарства тоді було визнано монографії Віктора Міщанина «Словник гончарів Глинського, Малих Будищ, Старих Млинів, Хижняківки» (Опішне, 1999) та Ігоря Пошивайла «Феноменологія гончарства: Семіотико-етнологічні аспекти» (Опішне, 2000). Правильність рішень Жюри симпозіумів підтвердили найпрестижніші в Україні книжкові конкурси, зокрема VI і VII Форуми видавців у Львові, на яких зазначені книги теж стали лауреатами. Проте й тоді безперервності традиції не було дотримано, бо Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному припинив проведення гончарських симпозіумів. Засновники новітнього Національного конкурсу сподіваються, що він, нарешті, стане довготривалим.

Конкурс проводиться за такими номінаціями:

- I. Краща публікація в Україні на теми керамології, гончарства, кераміки.
- II. Краща наукова стаття.
- III. Краща науково-популярна, публіцистична стаття.
- IV. Краща резонансна публікація.
- V. Краща рецензія

Критерії оцінювання публікацій:

I номінація:

1. Порушення нової теми.
2. Використання матеріалів польових досліджень.



3. Використання нових архівних джерел.
4. З'ясування дискусійних питань.
6. Використання зарубіжних порівняльних матеріалів.
7. Наявність оригінальних, уперше опублікованих ілюстративних матеріалів.

II номінація:

1. Розробка й застосування нових методів дослідження.
2. Уведення до наукового обігу нових матеріалів (терміни, визначення, фото, документи тощо).
3. Наукові відкриття.
4. Аналітичність.
5. Розробка пріоритетних напрямків розвитку керамології.

III номінація:

1. Об'єктивне висвітлення проблем керамології, гончарства.
2. Популяризація сучасних знань про керамологію, гончарство, кераміку.
3. Зацікавлення громадян країни сучасними досягненнями керамології, гончарства.
4. Доступність викладу наукових знань.

IV номінація:

1. Фаховість оцінки рецензованої роботи.
2. Висловлення власного бачення вирішення наукової проблеми.
3. Використання для доказування висловлених думок аналітичних матеріалів інших авторів.
4. Залучення до аналізу широкої бази наукових знань.

V номінація:

1. Сенсаційне наукове відкриття.
2. Найбільша кількість опублікованих відгуків про публікацію.
3. Проведення дискусії в періодичних виданнях.

Конкурс проводиться в кілька етапів:

1. Опублікування інформації про початок чергового Конкурсу (*грудень*).
2. Опублікування чергового випуску національного наукового щорічника «Бібліографія українського гончарства» за попередній рік (*червень*).
3. Розсилання примірників «Бібліографії українського гончарства» фахівцям-експертам (*1-10 липня*).
4. Отримання експертних висновків фахівців (*11 липня – 20 вересня*).
5. Систематизація експертних висновків. Прийняття рішення на спільному засіданні Вчених рад Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України та Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному (*21-30 вересня*).
6. Нагородження переможців та активних учасників Конкурсу грошовими преміями, заохочувальними призами, дипломами (*Опішне або Київ, 14 жовтня*).
7. Опублікування результатів Конкурсу в «Українському керамологічному журналі» та інших періодичних виданнях (*15 жовтня – 30 листопада*).



**Організатори запрошують усіх авторів публікацій
на теми керамології, гончарства, кераміки
взяти участь у Конкурсі й надсилати свої друковані праці (або їх ксерокопії)
за адресою:**

*Гончарська Книгозбірня України Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному,
вул. Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, Україна,
тел./факс (+38 05353) 42175, 42416;
e-mail: ceramology_inst@poltava.ukrntel.net; opishne_museum@poltava.ukrntel.net*

**Читачів «Українського керамологічного журналу»
просимо висловити власні думки
щодо можливих кандидатів на перемогу в конкурсних номінаціях**

Наші автори



АНДРІЄНКО ТЕТЯНА, 30.09.1946 р.н.; директор Творчого об'єднання «Гончарі»; директор програм галереї «Л-Арт»; дійсний член Українського товариства «Інтелект нації»; член Українського керамічного товариства; учасник і організатор численних мистецьких виставок; автор статей у періодиці про сучасне мистецтво.

☎ [Андріївський узвіз, 10-а, Київ, 01000, Україна, тел. (+38 044) 4251298, 4254093, факс (+38 044) 268 3289, e-mail: gonchary@i.com.ua].



БАТЕРОВСЬКА ІРИНА, 09.08.1962 р.н.; науковий співробітник Канівського музею народного декоративного мистецтва.

☎ [Вул. Леніна, 64, Канів, Черкащина, 18000, Україна, тел. (+38 04736) 32391, e-mail: gswraith@unet_net.ua].



БЕЗПАЛКІВ ОЛЬГА, 10.04.1946 р.н.; художник-кераміст, член Національної спілки художників України та Українського керамічного товариства; учасниця всеукраїнських і міжнародних мистецьких виставок, у тому числі: Сопот (Польща, 1978), Німеччина (1983), Угорщина (1983). Учасниця Міжнародної виставки-конкурсу кераміки у Фаенце (Італія, 1977, дипломант). Персональні виставки: Львів (1988, 1996),

Київ (1996); учасниця I Національного симпозиуму гончарства «Опішне-2000», Слов'янського симпозиуму кераміки '2001 (2001; лауреат у номінаціях «Монументальна керамічна скульптура» та «Візуалізм реальності»), II Національного конкурсу кераміки (Опішне, 2001; Перша премія в номінації «Професійна кераміка малих форм»). Твори зберігаються в Національному музеї-заповіднику українського гончарства в Опішному; Музеї українського народного декоративного мистецтва (Київ); Хмельницькому музеї сучасного мистецтва, Сумському художньому музеї; Музеї етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України; Музеї кераміки та скла «Кусково» (Москва, Росія); музеї сучасного мистецтва (Вільнюс, Литва).
☎ [Вул. Дорошенка, 68, кв. 2, Львів, 79000, Україна, тел. (+38 0322) 744581].



БЕРДНИК ОЛЬГА, 23.03.1962 р.н.; викладач спеціальних дисциплін Черкаського вищого художнього професійно-технічного училища №20.

☎ [Вул. Шевченка, 335, кв. 75, Черкаси, 18018, Україна, тел. (+38 0472) 420600].



БИЧКОВА ЛЮБОВ, 08.03.1948 р.н.; завідувач кафедри хореографії та образотворчого мистецтва Полтавського державного педагогічного університету імені Володимира Короленка, кандидат педагогічних наук, доцент; автор статей у періодиці та наукових збірниках; працює над докторською дисертацією «Теорія і методика формування колористичної культури майбутніх учителів».

☎ [Вул. Пушкіна, 88, кв. 79, Полтава, 36014, Україна, тел. (+38 0532) 79021].



ВАКУЛЕНКО МИКОЛА, 14.12.1948 р.н.; художник-кераміст, працює в Ялтинських художніх майстернях; заслужений майстер народної творчості України; член Національної спілки художників України; учасник обласних, регіональних, всеукраїнських та міжнародних художніх виставок, у тому числі: XVII Робітничого фестивалю НДР (Берлін, 1978), VI Бієнале гумору і сатири в мистецтві (Болгарія, 1983); учасник II

Всеукраїнського симпозиуму монументальної кераміки в Опішному «Поезія гончарства на майданах і в парках України» (1998), II Національного симпозиуму гончарства в Опішному (2001), II Національного конкурсу художньої кераміки в Опішному (2001); твори зберігаються в державних і приватних колекціях в Україні та за кордоном, у тому числі в Національному музеї-заповіднику українського гончарства в Опішному; творчість мистця присвячено альбом «Микола Вакуленко» (2002).

☎ [Вул. Сеченова, 16, кв. 57, Ялта, 98607, АР Крим, Україна, тел. (+38 03722) 312314].



ГАЛЯН ГАЛИНА, 29.12.1946 р.н.; завідувач етнографічного відділу Полтавського краєзнавчого музею; автор публікацій з питань етнографії, розвитку народного та професійного українського мистецтва, виставкової діяльності, методики та практики побудови етнографічних експозицій.

☎ [Вул. Конституції, 2, Полтава, 36020, Україна, тел. (+38 0532) 74237, факс (+38 0532) 74237].



ГУДАК ВАСИЛЬ, 11.06.1941 р.н.; викладач кафедри художньої кераміки Львівської національної академії мистецтв, кандидат мистецтвознавства, доцент, член Національної спілки художників України, автор творів кераміки та наукових статей з проблем подільського гончарства; учасник III Всеукраїнського симпозиуму монументальної кераміки в Опішному «Поезія гончарства на майданах і в парках України» (1999); твори експонувалися на обласних, всеукраїнських, всесоюзних та міжнародних художніх виставках, зберігаються в музеях України, у тому числі в Національному музеї-заповіднику українського гончарства в Опішному.

☎ [Вул. Кубійовича, 37, Львів, 79005, тел. (+38 0322) 761404].



ДЕНИСЕНКО ЛЕСЯ, 15.04.1953 р.н.; майстер-гончар, член Національної спілки майстрів народного мистецтва України; учасник обласних та всеукраїнських художніх виставок.

☎ [Пр.Колоспний, 16, Васильків, Київська область, Україна, тел. (+38 044) 7155490].



ЖУРУНОВА ТЕТЯНА, 20.08.1963 р.н.; завідувач відділу образотворчого мистецтва Вінницького обласного художнього музею; досліджує різноманітні проблеми мистецтва Вінниччини; автор статей до проспектів та каталогів, наукових публікацій з історії мистецтва Вінниччини.

☎ [Вул.Соборна, 21, Вінниця, 21200, Україна, (+38 0432) 352025].



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; кандидат мистецтвознавства; автор мистецтвознавчих статей у періодиці.

☎ [Просп.Свободи, 15, Львів, 79001, Україна, тел. (+38 0322) 727012, факс (+38 0322) 728007, e-mail: inst@ethnolog.lviv.ua].



КАСЦЮКЕВІЧ СВЯТЛАНА, 27.07.1977 р.н.; старший викладач кафедри історії та соціології Полоцького державного університету; працює над кандидатською дисертацією «Білоруська народна іграшка: генезис і еволюція».

☎ [Ул.Молодежная, д.49Б, Новополоцк, Витебская область, 211440, Республика Беларусь, тел.532123, факс 534263].



КУБИЦЬКА НАТАЛЯ, 18.12.1977 р.н.; аспірантка Львівської національної академії мистецтв; тема наукового дослідження: «Гончарні осередки Кульчина та Рокити кінця XIX–XX століття (історія, типологія, художні особливості народної кераміки Волинського Полісся)».

☎ [Проспект Воли, 14/22, Луцьк, 43000, Україна, тел. (+38 3322) 26133].



ЛИКОВА ОКСАНА, 04.03.1976 р.н.; молодший науковий співробітник Інституту керамології — відділення Інституту народознавства НАН України, науковий співробітник Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному; член Українського керамічного товариства; автор публікацій про творчість українських художників-керамістів та діяльність українських музеїв.

☎ [Вул.Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, Україна, тел./факс (+38 05353) 42175, 42416, e-mail: ceramology_inst@poltava.ukrtel.net; opishne_museum@poltava.ukrtel.net].



ЛИПА ГАННА-ОКСАНА, 18.07.1958 р.н.; художник-кераміст Львівської кераміко-скульптурної фабрики; учасниця всеукраїнських і міжнародних художніх виставок, симпозіумів кераміки, у т.ч. I Національного симпозіуму гончарства «Опішне-2000» (2000, заохочувальні премії «За оригінальність технології», «Філософія (Лини)»), II Національного конкурсу художньої кераміки «Опішне-2001» (2001, спеціальний диплом «За оригінальну технологію»); член Українського керамічного товариства; твори зберігаються в Національному музеї-заповіднику українського гончарства в Опішному та інших музейних закладах України і зарубіжжя.

☎ [Вул.Бой-Желенського, 18, кв.6, Львів, 79000, тел. (+38 032) 2386321].



ЛИТВИНЕНКО СВІТЛАНА, 30.09.1976 р.н.; в.о. вченого секретаря Інституту керамології — відділення Інституту народознавства НАН України; старший науковий співробітник Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному; член Українського керамічного товариства; автор наукових статей з проблем гончарської термінології.

☎ [Вул.Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, Україна, тел./факс (+38 05353) 42175, 42416, e-mail: ceramology_inst@poltava.ukrtel.net; opishne_museum@poltava.ukrtel.net].



ЛИТОВКО ТЕТЯНА, 07.08.1960 р.н.; завідувач відділу декоративно-ужиткового мистецтва Харківського художнього музею; автор статей про декоративно-ужиткове мистецтво XVIII–XX століть та творчість сучасних харківських мистців.

☎ [Вул. Раднаркомівська, 11, Харків, 61002, тел. (+38 057) 430210].



МЕТКА ЛЮДМИЛА, 22.05.1966 р.н.; молодший науковий співробітник Інституту керамології — відділення Інституту народознавства НАН України, старший науковий співробітник Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному; член Українського керамічного товариства; автор наукових статей з проблем гончарства Слобожанщини.

☎ [Вул.Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, Україна, тел./факс (+38 05353) 42175, 42416, e-mail: ceramology_inst@poltava.ukrtel.net; opishne_museum@poltava.ukrtel.net].



МИШАКОВА АЛЛА, 12.08.1943 р.н.; викладач-методист вищої категорії Черкаського вищого художнього професійно-технічного училища №20.

☎ [Вул.Сумгаїтська, 13, Черкаси, 18029, Україна, тел. (+38 0472) 661838].

МІРОШНИЧЕНКО ОЛЕНА, 20.11.1980 р.н.; молодший науковий співробітник Чернігівського історичного музею імені Василя Тарновського; вивчає історію та сучасний стан гончарства Чернігівщини.

☎ [Вул.Горького, 4, Чернігів, 14000, Україна, тел. (+38 04622) 43236].



МІЩАНИН ВІКТОР, 10.09.1962 р.н.; молодший науковий співробітник Інституту керамології — відділення Інституту народознавства НАН України, старший науковий співробітник Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному; автор численних наукових праць з проблем українського гончарства, у тому числі монографій: «Словник гончарів Глинського, Малих Будищ, Старих Млинів, Хижняківки» (1999) [книга стала лауреатом VI Форуму видавців у Львові (1999), визнана Журі I Національного симпозиуму гончарства «Опішне-2000» кращою публікацією в Україні з проблем гончарства за 1999-й рік]; «Хутори ви мої, хутори...» (2002); член Українського керамічного товариства та Національної спілки майстрів народного мистецтва України; лауреат Премії імені Володимира Малика (2005).

☎ [Вул.Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, Україна, тел./факс (+38 05353) 42175, 42416, e-mail: ceramology_inst@poltava.ukrtel.net; opishne_museum@poltava.ukrtel.net].



МОТИЛЬ РОМАНА, 06.12.1968 р.н.; науковий співробітник відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України, кандидат мистецтвознавства; автор статей з проблем гончарства у наукових виданнях; досліджує теоретичні та історичні проблеми народної кераміки.

☎ [Проспект Свободи, 15, Львів, 79000, Україна, тел. (+38 0322) 727012, факс (+38 0322) 728007; e-mail: inst@ethnolog.lviv.ua].



ОВРАХ ВОЛОДИМИР, 10.02.1953 р.н.; художник-кераміст; член Національної спілки художників України; учасник всеукраїнських, всесоюзних, регіональних художніх виставок; учасник II Всеукраїнського симпозиуму-практикуму «Поєзія гончарства на майданах і в парках України» (Опішне, 1998); твори зберігаються в музеях України, у тому числі в Національному музеї-заповіднику українського гончарства в Опішному.

☎ [Вул.Пушкіна, 2, Вінниця, 21050, Україна, тел. (+38 0432) 355192].



ОВЧАРЕНКО ЛЮДМИЛА, 31.08.1970 р.н.; директор Державної спеціалізованої художньої школи-інтернату I-III ступенів «Колегіум мистецтв у Опішному»; молодший науковий співробітник Інституту керамології — відділення Інституту народознавства НАН України; член Українського керамічного товариства; автор наукових статей у періодичній з проблем гончарних навчальних закладів.

☎ [Вул.Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, Україна, тел./факс (+38 05353) 42175, 42416, e-mail: ceramology_inst@poltava.ukrtel.net; opishne_museum@poltava.ukrtel.net].



ОНИЩЕНКО ВОЛОДИМИР, 23.02.1949 р.н.; член Українського керамічного товариства, член Національної спілки майстрів народного мистецтва України; учасник регіональних, всеукраїнських і міжнародних художніх виставок, II Всеукраїнського симпозиуму монументальної кераміки в Опішному «Поєзія гончарства на майданах і в парках України» (1998), I Полтавського мистецького пленеру (1998), I і II Національних симпозиумів гончарства в Опішному (2000, 2001), Всеукраїнського симпозиуму народного гончарства «Бубнівка-2000», Слов'янського симпозиуму кераміки '2001, II Національного конкурсу художньої кераміки (2001, спеціальний диплом «За кращий свічник»); твори зберігаються в музеях України, у тому числі в Національному музеї-заповіднику українського гончарства в Опішному; автор статей у періодичній, присвячених творчості провідних мистців України.

☎ [Вул.Княжий Затон, 12, кв.120, Київ, 02068, Україна, тел. (+38 044) 5704978].



ПАНАСЮК ГАЛИНА, 18.10.1954 р.н.; завідувач Гончарської Книгозбірні України Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному; співробітник Наукової бібліотеки Інституту керамології — відділення Інституту народознавства НАН України; член Українського керамічного товариства; один із укладачів національного наукового щорічника «Бібліографія українського гончарства».

☎ [Вул.Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, Україна, тел./факс (+38 05353) 42416, e-mail: opishne_museum@poltava.ukrtel.net; ceramology_inst@poltava.ukrtel.net].



ПОПЕЛЬНИЦЬКА ОЛЕНА, 07.01.1965 р.н.; молодший науковий співробітник Інституту історії України НАН України; старший науковий співробітник Національного музею історії України; кандидат історичних наук; автор 15 наукових праць; досліджує середньовічну історію України, зокрема міську матеріальну культуру; нині працює над темою «Київ у XVII-XVIII століттях Писемні та археологічні джерела».

☎ [Вул.Володимирська, 2, Київ, 01025, Україна, тел. (+38 044) 2294384, e-mail: lenac@ukrsat.com].



ПОШИВАЙЛО ОЛЕСЬ, 06.11.1958 р.н.; директор Інституту керамології — відділення Інституту народознавства НАН України, провідний науковий співробітник Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному; голова Правління Українського керамічного товариства; депутат Полтавської обласної ради; доктор історичних наук; заслужений діяч науки і техніки України; автор численних наукових праць з проблем українського гончарства, у тому числі монографій: «З досвіду роботи по підтримці й розвитку гончарства Опішні в другій половині XIX — на початку XX століть» (1989), «Гончарство Лівобережної України XIX — початку XX століть і відображення в ньому основних духовних настанов української народної свідомості» (1991), «Етнографія українського гончарства (Лівобережна Україна)» (1993), «Ілюстрований словник народної гончарської термінології Лівобережної України (Гетьманщина)» (1993), «Опішне — гончарська столиця України»

(1993), «Опішне — гончарська столиця України»

(2000), «Гончарська столиця України: по-українськи «Опішне», а не «Опішня»» (2000), «Гончарська столиця України: Видавництво «Українське Народознавство» (2000); головний редактор «Українського керамологічного журналу», національних наукових щорічників «Українська керамологія» та «Бібліографія українського гончарства»; організатор Національних симпозиумів гончарства в Опішному (1989, 1997-2001), Всеукраїнських гончарських фестивалів (Опішне, 2000-2001), Національних конкурсів художньої кераміки (Опішне, 2000-2001), Всеукраїнських наукових конференцій з проблем гончарства (1989, 1997-2001), співорганізатор Слов'янського симпозиуму кераміки '2001; учасник Міжнародного симпозиуму кераміки в Осло (Норвегія, 1990), Міжнародного фестивалю європейської кераміки (Великобританія, 1992), Міжнародного фестивалю гончарів у Скопінні (Російська Федерація, 2002); стипендіат Українського фонду культури (1988-1989), срібна медаль ВДНГ СРСР за внесок у справу дослідження та популяризації надбань українського гончарства (1990), дипломант XII Всесвітнього фестивалю молоді і студентів (1985), лауреат Всеукраїнської літературно-мистецької премії імені Івана Нечуя-Левицького (1995), лауреат Фонду міжнародних премій; лауреат Міжнародного відкритого рейтингу популярності та якості «Золота фортуна» (2001); медаль «За вагомий внесок у розвиток музейної справи та охорони культурної спадщини» (2004).

☎ [Вул.Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, Україна, тел./факс (+38 05353) 42175, 42416, e-mail: ceramology_inst@poltava.ukrtel.net; opishne_museum@poltava.ukrtel.net].



РАДЬКО СЕРГІЙ, 11.04.1963 р.н.; художник-кераміст; член Національної спілки майстрів народного мистецтва України; учасник регіональних і всеукраїнських художніх виставок; персональні виставки: Канів (1997), Київ (1997, 1999, 2002, 2003, 2004), Львів (1999); учасник I, II та III Всеукраїнських симпозиумів монументальної кераміки в Опішному «Поезія гончарства на майданах і в парках України» (1997; 1998;

1999, друга премія в номінації «Свічник»), Всеукраїнського мистецького конкурсу «Мальований глечик» (Опішне, 1999, заохочувальна премія «За оригінальне творче вирішення»), I Національного симпозиуму гончарства «Опішне-2000» (Опішне, 2000, заохочувальна премія «За авангардизм»), I Національного конкурсу художньої кераміки (2000, перша премія), Слов'янського симпозиуму кераміки '2001 (Слов'янськ, 2001, лауреат у номінації «Монументальна кераміка»), II Національного симпозиуму гончарства «Опішне-2001» (2001, диплома «За авангардизм» та «За досконале володіння гончарним кругом»); твори зберігаються в Національному музеї-заповіднику українського гончарства в Опішному, державних музеях і приватних колекціях України.

☎ [Межиріччя, Черкащина, 19035, Україна].



РАХНО КОСТЯНТИН, 16.08.1979 р.н.; молодший науковий співробітник Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України, старший науковий співробітник Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному; автор наукових статей з проблем української керамології, історії та етнології.

☎ [Вул.Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, Україна, тел./факс (+38

05353) 42175, 42416, e-mail: ceramology_inst@poltava.ukrtel.net; opishne_museum@poltava.ukrtel.net].



РЕДЧУК ГАЛИНА, 18.08.1941 р.н.; учитель-методист вищої категорії, Відмінник народної освіти України, учитель образотворчого мистецтва Державної спеціалізованої художньої школи-інтернату I-III ступенів «Колегіум мистецтв у Опішному».

☎ [Вул.Партизанська, 21, Опішне, Полтавщина, 38164, Україна, тел. (+38 05353) 42001, 42234; факс (+38 05353) 42001].



ХОХЛОВА КАТЕРИНА, кандидат мистецтвознавства, член Спілки художників Росії; основний напрямок наукових досліджень – історія й теорія розвитку російського народного мистецтва, зокрема гончарства; автор наукових праць з проблем російського народного гончарства, у тому числі монографій: «Современная керамика и народное гончарство» (1969), «Производство художественной керамики» (1978), «Керамика Скопина» (2000).

☎ [Ул.Спроутелей, 4, корпус 2, кв.10, Москва, 119311, Росія, тел. (+7 495) 9302330].



ЧЕЧЕЛЬ ЖАННА, 26.03.1976 р.н.; молодший науковий співробітник Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України, старший науковий співробітник Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному; автор наукових статей з проблем народного гончарства.

☎ [Вул.Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, Україна, тел./факс (+38 05353) 42175, 42416,

e-mail: ceramology_inst@poltava.ukrtel.net; opishne_museum@poltava.ukrtel.net].



ШТАНКІНА ІРИНА, 16.05.1957 р.н.; завідувач відділу народного декоративного мистецтва Чернігівщини Чернігівського історичного музею імені Василя Тарновського; автор наукових статей у періодиці та збірниках; головний напрямок наукових досліджень: кахлі Чернігівщини, художнє шитво Чернігівщини; нині досліджує тему «Чернігівські кахлі XVII–початку XX століття: генеза, типологія художньо-стильові особливості».

☎ [Вул.Горького, 4, Чернігів, 14000, Україна; тел. (+38 04622) 43236; Stankina.Irina@cn.rel.com].

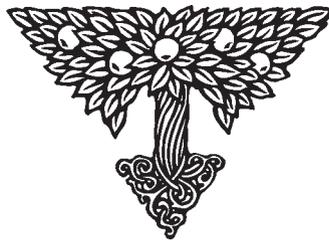


ЩЕРБАНЬ ОЛЕНА, 27.06.1980 р.н.; молодший науковий співробітник Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України, старший науковий співробітник Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному; автор наукових статей з проблем етнології та гончарської освіти.

☎ [Вул.Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, Україна, тел./факс (+38 05353) 42175, 42416, e-mail: ceramology_inst@poltava.ukrtel.net; opishne_museum@poltava.ukrtel.net].

Алфавітний покажчик авторів «УКЖ» 2005 року

- | | |
|--|--|
| Андрієнко Тетяна [1-4, с.200, 214-216] | Мишакова Алла [1-4, с.201-202] |
| Батеровська Ірина [1-4, с.179-180] | Мірошниченко Олена [1-4, с.177-178] |
| Безпалків Ольга [1-4, с.238-241] | Міщанин Віктор [1-4, с.254-257] |
| Бердник Ольга [1-4, с.223-224, 318] | Мотиль Романа [1-4, с.71-80] |
| Бичкова Любов [1-4, с.143-146] | Оврах Володимир [1-4, с.242-244, 329] |
| Вакуленко Микола [1-4, с.217-220, 251-253, 296] | Овчаренко Людмила [1-4, с.134-142] |
| Гаян Галина [1-4, с.181-182, 316-317] | Онищенко Володимир [1-4, с.207-208, 221-222,
258-263] |
| Гудак Василь [1-4, с.120-130] | Панасюк Галина [1-4, с.289] |
| Денисенко Леся [1-4, с.295] | Попельницька Олена [1-4, с.81-92] |
| Журунова Тетяна [1-4, с.203-206] | Пошивайло Олесь [1-4, с.9-70, 267-275, 276-279,
280, 282-287, 292-294, 319-327] |
| Івашків Галина [1-4, с.93-107] | Радько Сергій [1-4, с.237, 328] |
| Касцюкевіч Святлана [1-4, с.162-176] | Рахно Костянтин [1-4, с.131-133, 307-308] |
| Кубицька Наталя [1-4, с.209-213] | Редчук Галина [1-4, с.147-153] |
| Ликова Оксана [1-4, с.154-161, 188-190, 195-199,
309-315] | Хохлова Катерина [1-4, с.296] |
| Липа Ганна-Оксана [1-4, с.225-226, 227-231] | Чечель Жанна [1-4, с.264-266, 330-335] |
| Литвиненко Світлана [1-4, с.191-194, 280] | Штанкіна Ірина [1-4, с.108-119] |
| Литовко Тетяна [1-4, с.232-236] | Щербань Олена [1-4, с.183-187, 245-250] |
| Метка Людмила [1-4, 288, 290-291] | |



Географія авторів та статистика публікацій «УКЖ» 2005 року

Україна

Васильків (1)
Вінниця (2)
Канів (1)
Київ (6)
Луцьк (1)

Львів (6)
Межиріч (1)
Опішне (21)
Полтава (2)
Харків (1)
Черкаси (2)

Чернігів (2)

Ялта (3)

Білорусь

Новополюцьк (1)

Росія

Москва (1)



1. Автор невідомий. Миска.
Глина, гончарний круг, полива,
9,8х27,6 см. Голоківка, Черкащина (?).
Перша чверть ХХ століття. Національний музей-
заповідник українського гончарства в Опішному, Центр
досліджень українського гончарства,
інв.№МГО КН-12523/К-12037.
Фото Олеса Пошивайла.
Публікується вперше

2. Автор невідомий. Тивка.
Глина, гончарний круг, ліплення,
ритування, полива, 27х22 см.
Опішне, Полтавщина. Перша третина
ХХ століття. Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному, Центр
досліджень українського гончарства,
інв.№МГО КН-2948/К-2816. Фото Олеса Пошивайла

3. Автор невідомий. Глечик «перепісць». Глина, гончарний круг, ліплення, побілування, ритування, полива, 26х20 см. Полтавщина (Опішне?). Середина XIX століття. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Центр досліджень українського гончарства, інв.№МГО КН-12383/К-11884. Фото Олеся Пошивайла. Публікується вперше



4. Автор невідомий. Глечик. Глина, гончарний круг, ліплення, ритування, полива, 29х21,2 см. Опішне, Полтавщина. Початок XX століття. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Центр досліджень українського гончарства, інв.№МГО НД-470. Фото Олеся Пошивайла

5. Автор невідомий. Барило. Глина, гончарний круг, ритування, полива, 29,8х22 см. Опішне, Полтавщина. Кінець XIX століття. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Центр досліджень українського гончарства, інв.№МГО КН-8861/К-8114. Фото Олеся Пошивайла. Публікується вперше

**ЛЬВІВСЬКІ ЗБИРАЧІ КЕРАМІКИ КІНЦЯ ХХ–ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ:
ДЕЯКІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ПРИВАТНИХ КОЛЕКЦІЙ** (стор.154-161)



1. Частина експозиції колекції кахель зі збірки Любомира Яремчика в помешканні власника. Львів. Жовтень 2004. Фото Оксани Ликової. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Публікується вперше

2. Фрагмент експозиції мисок з приватної збірки Тараса Лозинського. Львів. 18.06.2004. Фото Олеся Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Публікується вперше





3. Іван Баранюк. Кахля. Глина, ліплення, ритування, ангоби, мальовка, полива.
Косів, Івано-Франківщина. Середина XIX століття. Приватна колекція Андрія Цибка (Львів)



4. Іван Баранюк. Кахля. Глина, ліплення, ритування, ангоби, мальовка, полива.
Косів, Івано-Франківщина. Середина XIX століття. Приватна колекція Оксани та Северина Романівих (Львів)

5. Іван Баранюк. Кахля. Глина, ліплення, ритування, ангоби, мальовка, полива.
Косів, Івано-Франківщина. Середина XIX століття.
Приватна колекція Оксани та Северина Романівих (Львів)



Фото Оксани Ликової.
Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Публікуються вперше



6. Автор невідомий.

Антропоморфна посудина (фрагмент).

Глина, гончарний круг, ліплення,
ритування, полива.

Харківщина (Ізюм?).

Кінець XIX століття.

Приватна колекція

Тараса Лозинського (Львів).

Фото Олеся Пошивайла.

Національний музей-заповідник

українського гончарства

в Опішному, Національний

архів українського гончарства.

Публікується вперше

7. Автор невідомий. Миска.

Глина, гончарний круг, побілування, ангоби, мальовка, полива.

Смотрич, Хмельниччина. Перша третина ХХ століття.

Приватна колекція Андрія Цибка (Львів).

Фото Оксани Ликової. Національний музей-заповідник

українського гончарства в Опішному,

Національний архів українського гончарства.

Публікується вперше



8. Автор невідомий. Миска.

Глина, гончарний круг, побілування,

ангоби, мальовка, полива.

Бар, Вінниччина. Перша третина ХХ століття.

Приватна колекція Оксани та Северина Романівих (Львів).

Фото Оксани Ликової. Національний музей-

заповідник українського гончарства в Опішному,

Національний архів українського гончарства.

Публікується вперше



9. Автор невідомий. Миска.

Глина, гончарний круг, побілування,

ангоби, мальовка, полива.

Бар, Вінниччина. Перша третина ХХ століття.

Приватна колекція Оксани та Северина Романівих (Львів).

Фото Оксани Ликової. Національний музей-заповідник

українського гончарства в Опішному, Національний архів

українського гончарства. Публікується вперше



10. Автор невідомий. Миска.

Глина, гончарний круг, ритунання, ангоби, мальовка, полива.
Косів, Івано-Франківщина. Кінець XIX століття.
 Приватна колекція Андрія Цибка (Львів).
 Фото Оксани Ликової. Національний музей-заповідник
 українського гончарства в Опішному,
 Національний архів українського гончарства.
 Публікується вперше



11. Автор невідомий. Миска.

Глина, гончарний круг, ритунання, ангоби, мальовка, полива.
Косів, Івано-Франківщина. Кінець XIX століття.
 Приватна колекція Андрія Цибка (Львів).
 Фото Оксани Ликової. Національний музей-заповідник
 українського гончарства в Опішному,
 Національний архів українського гончарства.
 Публікується вперше



12. Автор невідомий. Миска.

Глина, гончарний круг, ритунання, ангоби, мальовка, полива.
Косів, Івано-Франківщина. Початок XX століття.
 Приватна колекція Оксани та Северина Романівих
 (Львів). Фото Оксани Ликової. Національний музей-
 заповідник українського гончарства в Опішному,
 Національний архів українського гончарства.
 Публікується вперше

13. Автор невідомий. Миска.

Глина, гончарний круг, побілювання, ангоби, мальовка, полива. Коломия, Івано-Франківщина.

Друга половина XIX століття. Приватна колекція Олеса Валька (Львів). Фото Оксани Ликової. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Публікується вперше



14. Автор невідомий. Миска.

Глина, гончарний круг, побілювання, ангоби, мальовка, полива. Коломия, Івано-Франківщина. Кінець XIX–початок XX століття.

Приватна колекція Олеса Валька (Львів). Фото Оксани Ликової. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Публікується вперше



15. Автор невідомий. Миска.

Глина, гончарний круг, ангоби, мальовка, полива.

Вінниччина. Початок XX століття.

Приватна колекція Оксани та Северина Романівих (Львів). Фото Оксани Ликової. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Публікується вперше





17. Автор невідомий. Миска-друшляк.
Глина, гончарний круг, проколювання, ангоби, мальовка, полива. **Вінниччина. Перша третина ХХ століття.** Приватна колекція Олеса Валька (Львів). Фото Оксани Ликової. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Публікується вперше



18. Автор невідомий. Миска.
Глина, гончарний круг, ангоби, мальовка, полива. **Смотрич, Хмельниччина. Перша третина ХХ століття.** Приватна колекція Андрія Цибка (Львів). Фото Оксани Ликової. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Публікується вперше



19. Автор невідомий. Миска.
Глина, гончарний круг, ангоби, мальовка, полива. **Вінниччина. Перша третина ХХ століття.** Приватна колекція Олеса Валька (Львів). Фото Оксани Ликової. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Публікується вперше

1. Покришка від маслянки. Фаянсова маса, відливання у формі, полива, довжина 15 см; марка «Київ».
Київ, Києво-Межигірська фаянсова фабрика. 1830-ті–1840-ві роки.
Полтавський краєзнавчий музей, інв.№КС-682



1



2



3



5



2. Хлібниця. Фаянсова маса, відливання у формі, полива, 23x18 см; марка «Київ 1832».
Київ, Києво-Межигірська фаянсова фабрика. 1832.
Полтавський краєзнавчий музей, інв.№КС-1738

3. Посудина з покриттюю. Фаянсова маса, відливання у формі, полива; марка «Київ 1847».
Київ, Києво-Межигірська фаянсова фабрика. 1847.
Полтавський краєзнавчий музей, інв.№КС-560

4. Посудина. Фаянсова маса, відливання у формі, полива, висота 17 см; марка «Київ 1849».
Київ, Києво-Межигірська фаянсова фабрика. 1849.
Полтавський краєзнавчий музей, інв.№КС-643

5. Супник. Фаянсова маса, відливання у формі, полива, 23x35 см; марка «Київ 1839».
Київ, Києво-Межигірська фаянсова фабрика. 1839.
Полтавський краєзнавчий музей, інв.№КС-640

Усі фото Миколи Радченка. Публікуються вперше



6

6. Вазон. Фаянсова маса, відливання у формі, полива, висота 23,5 см; марка «Київ». Київ, Києво-Межигірська фаянсова фабрика. 1840-ві роки. Полтавський краєзнавчий музей, інв.№КС-671

7. Вазон. Фаянсова маса, відливання у формі, полива, висота 15 см; марка «Київ 1840». Київ, Києво-Межигірська фаянсова фабрика. 1840. Полтавський краєзнавчий музей, інв.№КС-688

8. Форма для масла. Фаянсова маса, відливання у формі, полива, 19х16 см; марка «Київ 1845». Київ, Києво-Межигірська фаянсова фабрика. 1845. Полтавський краєзнавчий музей, інв.№КС-668

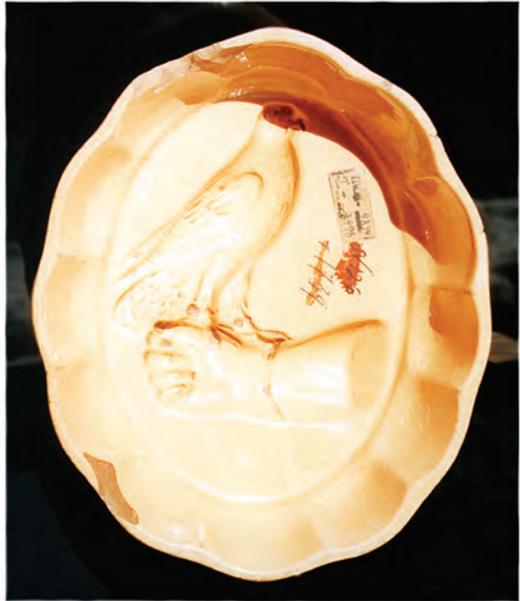
9. Вазон. Фаянсова маса, відливання у формі, полива, висота 19 см; марка «Київ 1840». Київ, Києво-Межигірська фаянсова фабрика. 1840. Полтавський краєзнавчий музей, інв.№КС-667

10. Ваза. Фаянсова маса, відливання у формі, полива, висота 11,5 см; марка «Київ 1840». Київ, Києво-Межигірська фаянсова фабрика. 1840. Полтавський краєзнавчий музей, інв.№КС-692

Усі фото Миколи Радченка. Публікуються вперше



7



8



9



10

Ольга Бердник

ВІТАЙМО ЛЯЛЬКУ! (стор.229-230)



1

2



3



1-2.
Фрагменти експозиції виставки творів Людмили-Шилімової
Ганзенко «Рятуйте ляльку!». Київ, Галерея «Гончарі». 2003.
Фото Сергія Шилімова. Власність автора

3. Людмила Шилімова-Ганзенко. «Килина».
Шамот, кольорові глини, ліплення, ангоби, емалі, полива.
Черкаси. 2002. Фото Сергія Шилімова. Власність автора



Олесь Пошивайло

ФОТОРЕПОРТАЖ із Всеукраїнської виставки «Сучасне професійне декоративне мистецтво України: Трансформація образу» (Київ, Палац мистецтв «Український дім», червень 2003)» (стор.221-222)

До всіх малюнків:

Фото Олесь Пошивайло.

Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Публікуються вперше



1. Мистецтвознавець Зоя Чегусова – автор ідеї і куратор проекту «Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен». Київ. 06.06.2003

2. Фрагмент експозиції Всеукраїнської виставки «Сучасне професійне декоративне мистецтво України. Трансформація образу». Київ. 06.06.2003





3. Андрій Скорий. Композиція «Свято» (фрагмент).
Шамотна маса, ліплення, пігменти, емалі, полива. Київ. 1988

4. Ганна Лисик. Посудина «Забавка» (фрагмент).
Шамотна маса, ліплення, ритування, дублювання, ангоби, пігменти. Львів. 1998





5. Неллі Ісупова. Стілець «Вітер».
Шамотна маса, ліплення, емалі. Київ. 2000

6. Микола Теліженко. Фрагмент твору.
Шамотна маса, ліплення, ритування, теракота.
Черкаси. 2002

7. Володимир Оврах. Фрагмент твору.
Шамотна маса, гончарний круг, ліплення,
пігменти, окисли металів, полива. Вінниця. 2002

8. Леонід Богинський. Кактус (фрагмент).
Шамотна маса, ліплення, відтискування, окисли
металів, полива. Київ. 2003





9. Леся Рось. Фрагмент твору. Глина, ліплення, відтискування, проколювання, пігменти, мальовка, дерево, мотузка. Львів. Початок 2000-х років

10. Тамара Береза. Фрагмент твору. Глина, ліплення, пігменти, мальовка. Початок 2000-х років





11. Надія Козак. Тареля «Танок літа» (фрагмент).
Глина, гончарний круг, ангоби, мальовка, полива. Київ. 2003

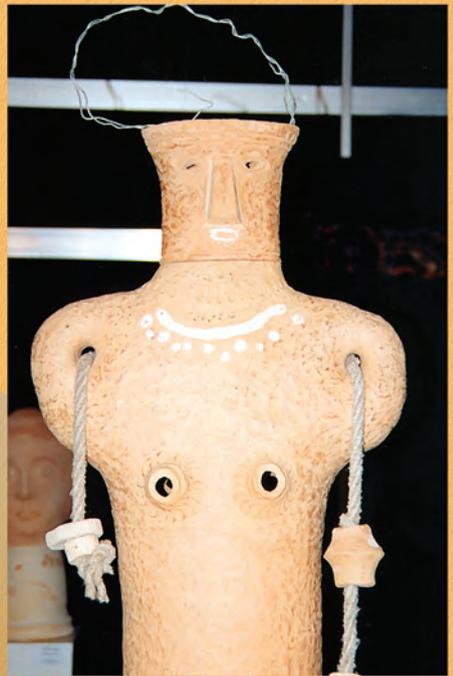
12. Світлана Пасічна. Фрагмент твору.
Шамотна маса, ліплення, ритування, пігменти, емалі, мальовка, дріт. Полтава, 2002





13. Мирослава Росул. Фрагмент твору. Глина, ліплення, ритування, пігменти, лискування. Ужгород. Початок 2000-х років

15. Сергій Козак. Чекання. Шамотна маса, гончарний круг, ліплення, лискування, димлення. Київ. 1996



14. Сергій Радько. Фрагмент твору. Глина, ліплення, ангоб, писання, ритування, лискування, теракота, мотузка, дріт. Межіріч. 2003

16. Уляна Ярошевич. Божественні (фрагмент композиції). Глина, гончарний круг, ліплення, ритування, пігменти, полива. Львів. 1997





17. Іван Франк. День і ніч (фрагмент композиції).
Шамотна маса, ліплення, відтискування, штампування,
лискування, емалі. Львів. 1995



18. Ганна Семенко. Обрядовий птах (фрагмент).
Шамотна маса, ліплення, пігменти, мальовка, полива.
Київ. Початок 2000-х років

19. Володимир Анатолійович Онищенко. Материнство-2 (фрагмент).
Глина, відливання у формі, ліплення, відтискування, ритування,
лискування, окисел металу. Київ. 2003



20. Ганна Друль. Спадкоємець (фрагмент композиції).
Шамотна маса, ліплення, пігмент, емаль. Львів. 1998





21. Володимир Михайлович Онищенко. Світільник (фрагмент). Шамотна маса, гончарний круг, ліплення, оксид міді, емаль. Київ. 1996



22. Вячеслав Віньковський. Фрагмент твору. Глина, ліплення, риткування, ангоби, окисли металів, емаль, полива, дріт. Ужгород. 2002



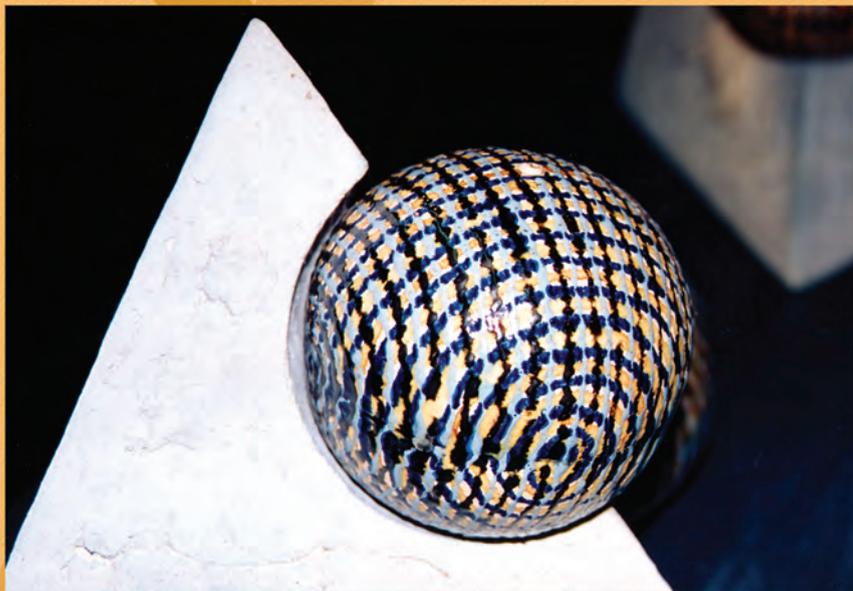
23. Тамара Береза. Птах (фрагмент). Фаянсова маса, ліплення, пігменти, мальовка, полива. Львів. 1988



24. Іван Франк. Фрагмент твору. Шамотна маса, ліплення, пігменти, емалі. Львів. Кінець 1990-х років



25. Володимир Хижинський.
Фрагмент твору.
Шамотна маса,
ліплення, риткування,
пігменти, емаль.
Луцьк. 2002



26. Людмила Шилімова-Ганзенко.
Пам'ятник килимарю
(фрагмент композиції).
Шамотна і фаянсова
маси, ліплення, пігменти,
ангоби, емаль, полива.
Черкаси. 1993

© Олесь Пошивайло,
доктор історичних наук
(Інститут керамології
– Відділення Інституту
народознавства
НАН України,
Національний музей-
заповідник українського
гончарства в Опішному)

(Одержано 20 вересня 2003)



Сергій Радько

ГРЯДЕ III НАЦІОНАЛЬНИЙ СТИЛЬ! (стор.237)



1. **Сергій Радько. Олень** (фрагмент). Глина, шамот, ліплення, пігменти, теракота, 168x95x63,5 см. **Опішне. 2000.** Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національна галерея монументальної кераміки

2. Художник-кераміст **Сергій Радько** монтує свій твір «Гончар». Опішне. **Травень 2002**



3. **Сергій Радько. «Створення світу».** Цегла, глина, ліплення, теракота, d=500 см; 23x33,5x19,5 см; 23,5x23,5x18 см; 24x36x18 см. **Опішне. 1999.** Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національна галерея монументальної кераміки, інв. №НД-5898

Фото **Олеся Пошивайла.** Публікуються вперше





1. Володимир Оврах. Сім'я.
Шамотна маса, ліплення, окисли металів, полива.
Вінниця. 1989



2. Володимир Оврах. Народження форми.
Шамотна маса, ліплення, солі, полива, 67х36 см.
Вінниця. 2001

3. Володимир Оврах. Еволюція образу.
Шамотна маса, ліплення, підполивна фарба,
полива, 90х40, 60х30 см. Вінниця. 2002

4. Володимир Оврах. Великдень.
Шамотна маса, глина, ліплення, солі,
полива, 50х35 см (2 шт.). Вінниця. 1998.

Приватна збірка.
Фото Володимира Овраха



Жанна Чечель

КРИТИЧНІ НОТАТКИ НА СКРИЖАЛЯХ СВЯТКОВОГО ДНЯ (стор.264-266)



1. Учасники, наставники та організатори Всеукраїнського молодіжного симпозиуму гончарного мистецтва «Чигирин-2004». Чигирин, Черкащина. 16.07.2004. Фото Жанни Чечель. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Публікується вперше



2. Фрагмент експозиції звітної виставки Всеукраїнського молодіжного симпозиуму гончарного мистецтва «Чигирин-2004». Чигирин, Черкащина. 16.07.2004. Фото Жанни Чечель. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Публікується вперше



3. Фрагмент експозиції звітної виставки Всеукраїнського молодіжного симпозіуму гончарного мистецтва «Чигирин-2004». Чигирин, Черкащина. 16.07.2004. Фото Жанни Чечель. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Публікується вперше

4. Гончар Яків Брюховецький з дружиною біля виставки своїх виробів у день закриття Всеукраїнського молодіжного симпозіуму гончарного мистецтва «Чигирин-2004». Чигирин, Черкащина. 16.07.2004. Фото Жанни Чечель. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Публікується вперше







5. Вироби гончаря Якова Брюховецького. Чигирин, Черкащина.
16.07.2004. Фото Жанни Чечель. Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному, Національний архів
українського гончарства. Публікується вперше



6. Заслужений майстер народної творчості України, гончар Олександр Вільчинський (Пологи), Чигирин, Черкащина. 16.07.2004. Фото Анатолія Щербаня. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Публікується вперше

8. Гончар Геннадій Бакусевич (Гавареччина). Чигирин, Черкащина. 16.07.2004. Фото Жанни Чечель. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Публікується вперше



7. Юрій Нечай (Кременчук).
Вершник. Глина, гончарний
круг, ліплення, ритування,
лискування, димлення.
Чигирин, Черкащина.
16.07.2004.
Фото Жанни Чечель.
Національний музей-
заповідник українського
гончарства в Опішному,
Національний архів
українського гончарства.
Публікується вперше



9. Гончарка Леся Денисенко
зі своїми творами.
Чигирин, Черкащина.
16.07.2004.
Фото Жанни Чечель.
Національний музей-
заповідник українського
гончарства в Опішному,
Національний архів
українського гончарства.
Публікується вперше

10. Роботи учасника Всеукраїнського молодіжного симпозиуму гончарного мистецтва «Чигирин-2004»
Леоніда Нагірняка. Чигирин, Черкащина. 16.07.2004. Фото Жанни Чечель. Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Публікується вперше

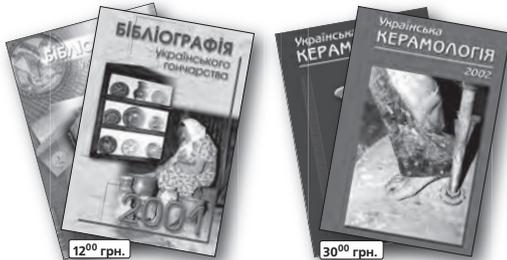
11. Учасники, наставники та гості Всеукраїнського молодіжного симпозиуму гончарного мистецтва «Чигирин-2004»
під час церемонії закриття симпозиуму. Чигирин, Черкащина. 16.07.2004. Фото Жанни Чечель. Національний музей-
заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Публікується вперше



Милі друзі!

- ✓ Якщо Ви прагнете краще пізнати археологію, історію, етнографію, мистецтво гончарства, дізнатися про сучасний стан гончарних центрів України;
- ✓ Якщо Вас цікавить світ художньої кераміки, найважливіші події в Україні і світі, пов'язані з керамікою;
- ✓ Якщо Ви слідкуєте за останніми досягненнями вчених-керамологів і мистців-керамістів;
- ✓ Якщо для Вашої діяльності важливі новітні книги та журнали з проблем кераміки, —

Вам просто необхідно мати під рукою всі 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, Опішне, Полтавщина, 38164, Україна,
тел. (+38 05353) 42175, 42415, факс (+38 05353) 42416;
e-mail: opishne_museum@poltava.ukrtel.net



ЄДИНИЙ В УКРАЇНІ КЕРАМОЛОГІЧНИЙ ЖУРНАЛ

має кольорові ілюстрації і обсяг до 192 сторінок.

ЙОГО МОЖНА ЗАМОВИТИ у видавництві «Українське Народознавство»

Вартість 1 прим. — 24 грн.

Піврічне замовлення: 2 числа — 44 грн.

Річне замовлення: 4 числа — 80 грн.

(Вартість не включає поштових витрат)

НА ПЕРШІЙ СТОРІНЦІ ОБКЛАДИНКИ:

Скульптура Петра Ганжі, що приписується Олександрі Ганжі. Глина, гончарний круг, ліплення, ритування, ангоби, полива, 36x17 см. Опішне. 1973-1975 (?). Приватна колекція. Фото Олеса Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Публікується вперше

НА ДРУГІЙ СТОРІНЦІ ОБКЛАДИНКИ:

1. Петро Ганжа. Тареля «Козак Мамай і чужа молодий». Фаянсова маса, формування, пігменти, мальовка, полива, 4,5x34,5 см. Буди, Харківщина. 1974-1976. Приватна колекція. Фото Олеса Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Публікується вперше
- 2-3. Скульптура Петра Ганжі, що приписується Олександрі Ганжі (3) та її фрагмент (2); Бандурист. Глина, гончарний круг, ліплення, полива, 65x25,5x23,3 см. Опішне. 1974-1975. Фото Олеса Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Центр досліджень українського гончарства, інв. №КН-1148/К-1110

НА ТРЕТІЙ СТОРІНЦІ ОБКЛАДИНКИ:

1. Петро Ганжа. Антропоморфна посуда «Чоловік». Глина, гончарний круг, ліплення, ритування, полива, 33x12 см. Опішне. Кінець 1960-х – початок 1970-х років. Фото Олеса Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Центр досліджень українського гончарства, інв. №КН-7009/К-6577. Публікується вперше.
2. Скульптура Петра Ганжі, що приписується Олександрі Ганжі: Винороб (фрагмент), 1971–1972 [див. с.67: 44, с.212]
3. Петро Ганжа. Тареля (фрагмент). Глина, гончарний круг, ангоби, мальовка, 9x35,8 см. Опішне. 1969. Фото Олеса Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Центр досліджень українського гончарства, інв.№КН-6996/К-6558.
4. Петро Ганжа. Антропоморфна посуда «Козак з люлькою». Глина, гончарний круг, ліплення, ангоби, мальовка, полива, 43,8x26,6 см. Опішне. 1969. Фото Олеса Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Центр досліджень українського гончарства, інв. №КН-6997/К-6559.
5. Скульптура Петра Ганжі, що приписується Олександрі Ганжі: «Гончар на ярмарку» («Дід Пилип»). 1971-1972 [див. с.67: 27, с.144; 53, с.192]

НА ЧЕТВЕРТІЙ СТОРІНЦІ ОБКЛАДИНКИ:

Фон – скульптура Петра Ганжі, що приписується Олександрі Ганжі, виставлена 2005 року на продаж у київському салоні «Гончарі». Глина, гончарний круг, ліплення, полива. Приватна колекція. Фото Богдана Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Публікується вперше

На передньому плані – макітра роботи Олександра Ганжі. Глина, гончарний круг, теракота. Жорнище. 1950-ті роки. Фото Олеса Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Публікується вперше

