

Українська КЕРАМОЛОГІЯ

■
Національний
науковий
щорічник

ЗА РІК 2007

Книга III

Том 2

National Academy of Sciences of Ukraine | Ministry of Culture of Ukraine
Institute of Ceramology – Branch of Ethnology | National Museum of Ukrainian Ceramics
Institute (National Academy of Sciences of Ukraine) | in Opishne

UKRAINIAN CERAMOLOGY

The National Scientific Yearbook

For the year 2007

Book 3 / Volume 2

THE ATTRIBUTION OF CERAMICS IN UKRAINE

Edited by
Oles Poshyvailo,
Doctor of History



«The Ukrainian Ethnology Publishers»

Opishne • 2011 • Ukraine

Національна академія наук України
Інститут керамології – відділення
Інституту народознавства НАН України

Міністерство культури України
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному

УКРАЇНСЬКА КЕРАМОЛОГІЯ

Національний науковий щорічник

ЗА РІК 2007

Книга III / Том 2

АТРИБУЦІЯ КЕРАМІКИ В УКРАЇНІ

За редакцією
доктора історичних наук
Олеся Пошивайла



«Українське Народознавство»

Опішне • 2011 • Україна

У другому томі третьої книги Національного наукового щорічника «Українська керамологія» подано матеріали Всеукраїнського науково-практичного керамологічного семінару «Сучасні проблеми атрибутування керамологічних колекцій в Україні» та статті, присвячені тожній тематиці.

Для керамологів, істориків, археологів, етнологів, мистецтвознавців, музеологів, краєзнавців, усіх, хто цікавиться культурною спадщиною України

КЛЮЧОВІ СЛОВА: українська керамологія, музеєзнавча керамологія, археологія, етнологія, керамологічні колекції, кераміка, гончарство, атрибуція, Україна

In the second volume of Book Three of the National Scientific Yearbook *The Ukrainian Ceramology* the materials of the All-Ukrainian Theoretical and Practical Ceramological Seminar *Modern Problems of Attribution of Ceramological Collections in Ukraine* and relevant articles are presented.

The book is intended for ceramologists, historians, archaeologists, ethnologists, art critics, museologists, regional explorers, for all the people, who are interested in the cultural heritage of Ukraine.

KEY WORDS: *Ukrainian ceramology, museological ceramology, archaeology, ethnology, ceramological collections, ceramics, pottery, attribution, Ukraine*

• Наукове видання •

Рекомендовано до друку вченими радами
Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України
та Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

- **Голова**
Ольга Пошивайло, доктор історичних наук, професор (Опішне)
- **Відділ історичної, археологічної, етнографічної (антропологічної), музеєзнавчої керамології**
Валентина Борисенко, доктор історичних наук, професор (Київ)
Степан Макарчук, доктор історичних наук, професор (Львів)
В'ячеслав Мурзін, доктор історичних наук, професор (Запоріжжя)
Всеволод Наулко, член-кореспондент НАН України, доктор історичних наук, професор (Київ)
Степан Павлюк, академік НАН України, доктор історичних наук, професор (Львів)
Ігор Пошивайло, кандидат історичних наук (Київ)
Петро Толочко, академік НАН України, академік РАН, доктор історичних наук, професор (Київ)
- **Відділ мистецтвознавчої (художньої) керамології**
Орест Голубець, доктор мистецтвознавства, професор (Львів)
Олена Клименко, кандидат мистецтвознавства (Київ)
Володимир Овсійчук, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор (Львів)
Михайло Селівачов, доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Дмитро Степовик, доктор мистецтвознавства, доктор філософських наук, доктор богословських наук, професор (Київ)
Олександр Федорук, академік Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Ольга Школьна, кандидат мистецтвознавства (Київ)
Ростислав Шмагало, доктор мистецтвознавства, професор (Львів)
- **Відділ керамолінгвістики**
Павло Гриценко, доктор філологічних наук, професор (Київ)
Роман Кирчів, доктор філологічних наук, професор (Львів)
Михайло Наєнко, доктор філологічних наук, професор (Київ)
Любов Спанатій, кандидат філологічних наук, доцент (Миколаїв)
Михайло Худаш, доктор філологічних наук (Львів)
Микола Степаненко, академік Академії наук вищої школи, доктор філологічних наук, професор (Полтава)

АДРЕСА РЕДАКЦІЇ:

вул.Партизанська, 102,
Опішне, Полтавщина, 38164, Україна;
тел. +38 (05353) 42175, 42416, 42415,
факс +38 (05353) 42175, 42416
Cвідство про реєстрацію KB 5424 від 30.08.2001
E-mail: opishne_museum@poltava.ukrtel.net,
ceramology_inst@poltava.ukrtel.net;
www.opishne-museum.gov.ua,
www.ceramology-inst.gov.ua,
www.ceramology.gov.ua

СЛУЖБА РЕАЛІЗАЦІЇ:

тел. +38 (05353) 42417

Права видавництва
«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 видавництва
«Українське Народознавство»

■
All rights reserved. No part of this book
may be reproduced or utilized in any form
or by any means, electronic, mechanical,
photocopying, recording or otherwise, without
the prior written permission of the copyright owner

■
Думки авторів щорічника не завжди збігаються
з офіційною думкою видавців
і наукового редактора

■
Матеріали публікуються і в тому випадку, якщо
вони не вповні відповідають сучасному рівню
керамологічних знань в Україні



■ Переднє слово *Олеся Пошивайла*

АТРИБУЦІЯ КЕРАМІКИ ЯК ПІДҐРУНТЯ ПРАВДИВОЇ ІСТОРІЇ

УКРАЇНСЬКОГО ГОНЧАРСТВА..... 11

- Всеукраїнський науково-практичний керамологічний семінар
«Сучасні проблеми атрибутування керамологічних колекцій в Україні»..... 12
- Перший Національний конкурс публікацій на теми керамології,
гончарства, кераміки в Україні «KeGoKe–2007» (за публікаціями 2004 року) 27
- Атрибутивний рух опісля всеукраїнського семінару 34
 - Актуалізація проблематики атрибуції..... 34
 - Публікаційна активність учасників Семінару..... 34
 - Географічні й локальні аспекти атрибуції кераміки 37
 - Ідеологічні кампанії й виставки як атрибутивні ознаки..... 38
 - Суперечлива атрибуція як фактор міфологізації керамологічних знань 43
 - Хронологічні головоломки 50
 - Авторство кераміки як фактор ідеологічної боротьби..... 51
- Теоретичні аспекти атрибуції кераміки..... 59
- Практичні аспекти атрибуції глиняних виробів в Україні..... 70
- Актуальність підготовки фахівців з атрибуції кераміки 78
- Встановлення автентичності кераміки. Фальсифікація.
Підробки на ринку антикварної кераміки 89
- Першочергові завдання української керамології в галузі атрибуції
історичної кераміки..... 95
- Література. Архіви. Веб-сайти 96

■ **ВСЕУКРАЇНСЬКИЙ НАУКОВО-ПРАКТИЧНИЙ КЕРАМОЛОГІЧНИЙ СЕМІНАР**

**«СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ АТРИБУТУВАННЯ
КЕРАМОЛОГІЧНИХ КОЛЕКЦІЙ В УКРАЇНІ»**

- Інформаційне повідомлення..... 104
- Загальні відомості 105
- Найголовніші заходи 108
- Програма..... 109

■ **МАТЕРІАЛИ КЕРАМОЛОГІЧНОГО СЕМІНАРУ**

Іван Зарецький: основні віхи життя

Роман Луговий (Полтава) 114

Сучасні проблеми атрибуції глиняних виробів з музейних колекцій

Людмила Метка (Опішне)..... 126

До питання про уніфікацію назв структурних частин гончарних виробів

Оксана Коваленко (Опішне) 131

Атрибуція абсурду

Олесь Пошивайло (Опішне) 140

Деякі аспекти атрибуції художньої кераміки на прикладах колекції Музею українського народного декоративного мистецтва <i>Ірина Бекетова (Київ)</i>	150
До проблеми атрибуції нових надходжень Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному <i>Валентина Кульбака (Опішне)</i>	163
Гончарство Поділля: до проблеми атрибуції <i>Олена Клименко (Київ)</i>	170
МалоРосійські пріоритети українського музеєзнавства <i>Олесь Пошивайло (Опішне)</i>	187
Колекція фаянсу в Музеї народної архітектури та побуту у Львові: до проблеми атрибутування й каталогізації <i>Надія Боренько (Львів)</i>	195
Вироби опішненських гончарів у фондовій збірці Музею народної архітектури та побуту України НАН України <i>Людмила Главацька (Київ)</i>	207
Особливості атрибутування косівських гончарних виробів другої половини ХХ століття <i>Олександра Хром'як (Косів)</i>	211
Атрибутування глиняних виробів Макарово-ярівської керамічної кустарно-промислової школи (за музейними колекціями Луганщини) <i>Людмила Овчаренко (Опішне)</i>	216
Атрибуція виробів гончарних шкіл Опішного з колекції Музею українського народного декоративного мистецтва <i>Олена Щербань (Опішне)</i>	227
Атрибуція куманця (мистецтвознавчий ляпсус) <i>Анатолій Щербань (Опішне)</i>	234
Із сербського досвіду опрацювання музейних колекцій <i>Костянтин Рахно (Опішне)</i>	239
Проблеми опису складових частин глиняного посуду археологічних культур <i>Анатолій Гейко (Опішне)</i>	246
До питання опису відбитків на глиняних виробах із городища поблизу с.Свиридівка Лохвицького району Полтавської області <i>Богдан Пошивайло (Опішне)</i>	250
Про опис керамологічних знахідок доби Київської Русі <i>Валентина Троцька (Опішне)</i>	254
■ РІШЕННЯ СЕМІНАРУ	267
■ АТРИБУЦІЙНІ СТУДІЇ	
Матеріали до гончарської термінології XVI–XVIII століть <i>Оксана Коваленко (Опішне)</i>	272
Атрибутування знахідок оброблених черепків посуду з археологічних пам'яток <i>Анатолій Гейко (Опішне)</i>	279

Атрибутування глиняних виробів: суть проблеми <i>Оксана Ликова (Опішне)</i>	284
Колекція робіт Олександри Селюченко у фондах Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному <i>Валентина Кульбака (Опішне)</i>	293
Кераміка з Опішного у фондів збірці Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав» <i>Тамара Музика (Переяслав-Хмельницький)</i>	296
Назви частин глиняного посуду <i>Світлана Литвиненко (Опішне)</i>	300
Глиняні світильники Опішного ХХ століття: традиції й новації <i>Анатолій Щербань (Опішне)</i>	305
Львівська академічна кераміка у фондів збірці Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України: етапи формування й художні особливості <i>Галина Голубець (Львів)</i>	317
■ ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК	341
■ ГЕОГРАФІЧНИЙ ПОКАЖЧИК	350
■ ІНФОРМАЦІЯ	356



CONTENTS

■ A Foreword by *Oles Poshyvailo*

THE CERAMICS ATTRIBUTION AS THE BASIS FOR THE TRUE HISTORY

OF THE UKRAINIAN POTTERY 11

- The All-Ukrainian Scientific and Practical Ceramological Seminar *The Modern Problems of the Attribution of Ceramological Collections in Ukraine* 12
- The First National Competition of Ceramology, Pottery, Ceramics Themed Publications in Ukraine *KeHoKe-2007* (Based on the 2004 Publications)..... 27
- The Attribution Movement after the All-Ukrainian Seminar..... 34
 - The Actualization of the Range of Problems of Attribution 34
 - The Publication Activity of the Participants of the Seminar 34
 - The Geographical and Local Aspects of the Ceramics Attribution..... 37
 - Ideological Campaigns and Exhibitions as Attributive Signs..... 38
 - Controversial Attribution as a Factor of the Mythologization of the Ceramological Knowledge..... 43
 - Chronologic Puzzles..... 50
 - The Authorship of Ceramics as a Factor of the Ideological Struggle 51
- The Theoretical Aspects of the Ceramics Attribution..... 59
- The Practical Aspects of the Attribution of Earthenware in Ukraine..... 70
- The Topicality of Attribution Specialist Development 78
- The Ascertaining of the Authenticity of Ceramics. Falsification. Counterfeits on the Antique Ceramics Market 89
- The Top Priority Tasks of the Ukrainian Ceramology in the Field of the Historical Ceramics Attribution..... 95
- Literature. Archives. Web-Sites 96

■ THE ALL-UKRAINIAN SCIENTIFIC AND PRACTICAL CERAMOLOGICAL THE MODERN PROBLEMS OF THE ATTRIBUTION OF CERAMOLOGICAL COLLECTIONS IN UKRAINE

- Informational Communication 104
- Common Information..... 105
- Main Events..... 108
- Program..... 109

■ THE MATERIALS OF THE CERAMOLOGICAL SEMINAR

Ivan Zaretsky: the Main Landmarks of Life

- Roman Luhovy (Poltava)* 114

The Modern Problems of the Attribution of Earthenware from Museum Collections

- Lyudmyla Metka (Opishne)* 126

Towards the Question about the Unification of the Names of Structural Parts of Pottery

- Oksana Kovalenko (Opishne)* 131

The Attribution of Absurdity	
<i>Oles Poshyvailo (Opishne)</i>	140
Some Aspects of the Attribution of Artistic Ceramics on the Examples from the Collection of the Museum of Ukrainian Folk Decorative Art	
<i>Iryna Beketova (Kyiv)</i>	150
Towards the Problem of the Attribution of New Arrivals of the National Museum of Ukrainian Pottery in Opishne	
<i>Valentyna Kulbaka (Opishne)</i>	163
The Pottery Craft of Podolia: towards the Problem of Attribution	
<i>Olena Klymenko (Kyiv)</i>	170
The Little Russian Priorities of Ukrainian Museology	
<i>Oles Poshyvailo (Opishne)</i>	187
The Collection of Faience in the Museum of Folk Architecture and Everyday Life in Iviv: towards the Problem of Attribution and Cataloging	
<i>Nadiya Borenko (Lviv)</i>	195
The Earthenware of Opishne Potters in the Fund Collection in the Museum of Folk Architecture and Everyday Life of Ukraine of the National Academy of Sciences of Ukraine	
<i>Lyudmyla Glavatska (Kyiv)</i>	207
The Peculiarities of the Attribution of the Kosiv Earthenware of the Late 20th Century	
<i>Oleksandra Khromyak (Kosiv)</i>	211
The Attribution of Earthenware of the Makariv Yar Pottery Handicraft Industrial School (Based on the Museum Collections of the Luhansk Region)	
<i>Lyudmyla Ovcharenko (Opishne)</i>	216
The Attribution of the Earthenware of Opishne Pottery Schools from the Collection of the Museum of Ukrainian Folk Decorative Art	
<i>Olena Shcherban (Opishne)</i>	227
The Attribution of a Doughnut-Shaped Jug (One Art Critical Lapse)	
<i>Anatoly Shcherban (Opishne)</i>	234
From the Serbian Experience of the Processing of Museum Collections	
<i>Kostyantyn Rakhno (Opishne)</i>	239
The Problems of the Description of the Constituent Parts of the Earthenware of Archaeological Cultural	
<i>Anatoly Heyko (Opishne)</i>	246
Toward the Question on the Description of Imprints on Earthenware from the Settlement near the Village of Svrydivka of the Lohkvytsya District of the Poltava Region	
<i>Bohdan Poshyvailo (Opishne)</i>	250
On the Description of the Ceramological Finds of the Epoch of Kiyvan Rus	
<i>Valentyna Trotska (Opishne)</i>	254
■ THE DECISION OF THE SEMINAR	267

■ **ATTRIBUTIVE STUDIES**

Materials for the Pottery Terminology of the 16th–18th Centuries

Oksana Kovalenko (Opishne)..... 272

The Attribution of the Finds of Processed Potsherds from Archaeological Sites

Anatoly Heyko (Opishne)..... 279

The Attribution of Earthenware: the Crux of the Problem

Oksana Lykova (Opishne)..... 284

The Collection of Oleksandra Selyuchenko's Works in the Funds of the National Museum of Ukrainian Pottery in Opishne

Valentyna Kulbaka (Opishne)..... 293

Ceramics from Opishne in the Fund Collection of the National Historical and Ethnographical Pereyaslav Park

Tamara Muzyka (Pereyaslav-Khmelnysky)..... 296

The Names of Earthenware Parts

Svitlana Lytvynenko (Opishne)..... 300

The Clay Lamps of Opishne in 20th Century: Traditions and Novations

Anatoly Shcherban (Opishne)..... 305

The Lviv Academic Ceramics in the Fund Collection of the Museum of Ethnography and Art Crafts at the Ethnology Institute of the National Academy of Sciences of Ukraine: the Stages of Forming and Its Artistic Peculiarities

Halyna Holubets (Lviv)..... 317

■ **INDEX OF NAMES** 341

■ **INDEX OF PLACES** 350

■ **INFORMATION**..... 356



Переднє слово Олеся Пошивайла

АТРИБУЦІЯ КЕРАМІКИ ЯК ПІДҐРУНТЯ ПРАВДИВОЇ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ГОНЧАРСТВА

**ВСЕУКРАЇНСЬКИЙ НАУКОВО-ПРАКТИЧНИЙ КЕРАМОЛОГІЧНИЙ СЕМІНАР
«СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ АТРИБУТУВАННЯ КЕРАМОЛОГІЧНИХ КОЛЕКЦІЙ В УКРАЇНІ»**

■
**ПЕРШИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ КОНКУРС ПУБЛІКАЦІЙ НА ТЕМИ КЕРАМОЛОГІЇ,
ГОНЧАРСТВА, КЕРАМІКИ В УКРАЇНІ «KeGoKe–2007» (за публікаціями 2004 року)**

■
АТРИБУТИВНИЙ РУХ ОПІСЛЯ ВСЕУКРАЇНСЬКОГО СЕМІНАРУ

- Актуалізація проблематики атрибуції
- Публікаційна активність учасників Семінару
- Географічні й локальні аспекти атрибуції кераміки
- Ідеологічні кампанії й виставки як атрибутивні ознаки
- Суперечлива атрибуція як фактор міфологізації керамологічних знань
 - Хронологічні головоломки
- Авторство кераміки як фактор ідеологічної боротьби

■
ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ АТРИБУЦІЇ КЕРАМІКИ

■
ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ АТРИБУЦІЇ ГЛИНЯНИХ ВИРОБІВ В УКРАЇНІ

■
АКТУАЛЬНІСТЬ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ З АТРИБУЦІЇ КЕРАМІКИ

■
**ВСТАНОВЛЕННЯ АВТЕНТИЧНОСТІ КЕРАМІКИ. ФАЛЬСИФІКАЦІЯ.
ПІДРОБКИ НА РИНКУ АНТИКВАРНОЇ КЕРАМІКИ**

■
**ПЕРШОЧЕРГОВІ ЗАВДАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ КЕРАМОЛОГІЇ
В ГАЛУЗІ АТРИБУЦІЇ ІСТОРИЧНОЇ КЕРАМІКИ**

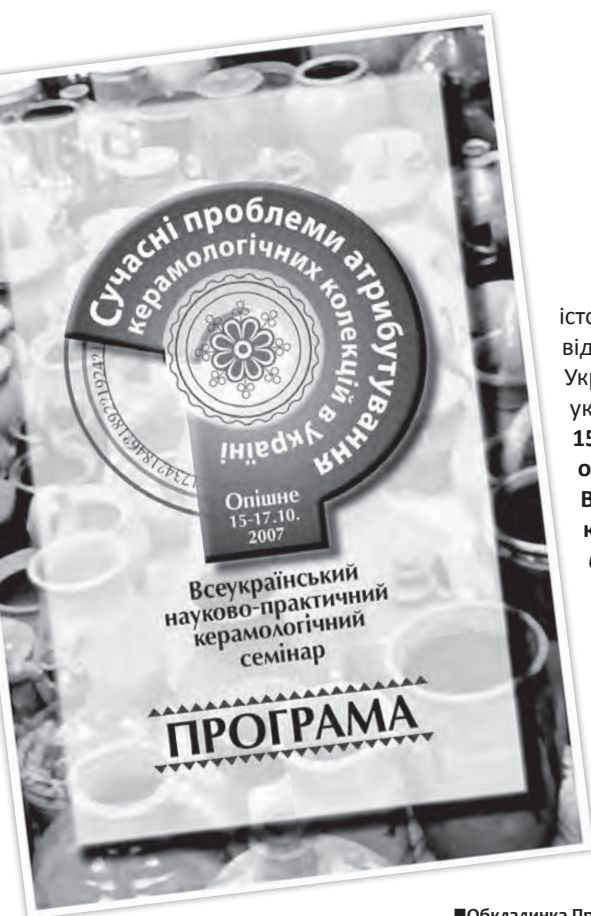
■
ЛІТЕРАТУРА. АРХІВИ. ВЕБ-САЙТИ

■ **ВСЕУКРАЇНСЬКИЙ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНИЙ
КЕРАМОЛОГІЧНИЙ СЕМІНАР
«СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ
АТРИБУТУВАННЯ
КЕРАМОЛОГІЧНИХ КОЛЕКЦІЙ
В УКРАЇНІ»**



© Людмила Гошвайло, 2008

■ **Олесь Пошвайло**



З огляду на численні проблеми, що виникають у зв'язку з атрибуцією історичної кераміки, Інститут керамології – відділення Інституту народознавства НАН України та Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному 15-17 жовтня 2007 року вперше в Україні організували й провели спеціальний Всеукраїнський науково-практичний керамологічний семінар «Сучасні проблеми атрибутування керамологічних колекцій в Україні» [див.: 17]. Учасникам семінару пропонувалося обговорити такі аспекти атрибуції кераміки: наукова експертиза глиняних виробів в Україні: потреби й можливості; атрибутивна база керамологічних колекцій в Україні; методи атрибуції кераміки;

■ Обкладинка Програми Всеукраїнського науково-практичного керамологічного семінару «Сучасні проблеми атрибутування керамологічних колекцій в Україні». Опішне. 15-17.10.2007. Репринт [17]

керамологічна освіта – один із факторів ефективної атрибуції глиняних виробів; керамологічна термінологія в сучасному українському музеєзнавстві. Куратором Семінару була завідувач Відділу керамології новітнього часу Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України, завідувач Відділу етнографії гончарства Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, кандидат історичних наук **Людмила Метка**.

У Семінарі взяли участь науковці Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України (**Анатолій Гейко, Оксана Коваленко, Людмила Метка, Олесь Пошивайло, Анатолій Щербань**), Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Рильського НАН України (**Олена Клименко**), Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному (**Валентина Кульбака, Богдан Пошивайло, Костянтин Рахно, Валентина Троцька, Олена Щербань**), Музею українського народного декоративного мистецтва (**Ірина Бекетова**), Музею народної архітектури та побуту України НАН України (**Людмила Главацька**), Музею народної архітектури та побуту у Львові (**Надія Боренько**), Полтавського краєзнавчого музею (**Роман Луговий**), Державної спеціалізованої художньої школи-інтернату I-III ступенів «*Колегіум мистецтв у Опішному*» (**Людмила Овчаренко**).

На участь у Семінарі також подавали заявки науковий співробітник Інституту народознавства НАН України, кандидат мистецтвознавства **Агнія Колупаєва** та викладач Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв **Олександра Хром'як**, але прибути до Опішного вони не змогли. Олександра Хром'як подала текст доповіді для опублікування; Агнія Колупаєва, на жаль, ні. Слухачами Семінару й активними учасниками обговорення порушених проблем, дискусій були співробітники організацій – організаторів Семінару – Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України (**Наталя Визір, Світлана Литвиненко, Віктор Міщанин, Жанна Чечель**) та Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному (**Людмила Дяченко, Олена Єщенко, Тетяна Заїка, Світлана Конюшенко, Вікторія Кохан, Тетяна Литвиненко, Людмила Пошивайло, Світлана Пошивайло, Тарас Пошивайло, Юрко Пошивайло, Світлана Пругло, Тетяна Солов'ян, Наталя Харченко, Марія Яценко** та інші), а також працівники Полтавського краєзнавчого музею (завідувач фондів **Тамара Кондратенко**, старший науковий співробітник **Наталя Кузьменко**) і Миколаївського краєзнавчого музею (старший науковий співробітник **Світлана Романенко**).

Загалом до Опішного прибуло небагато вчених і працівників музеїв України. Це стало красномовним свідченням того, що в більшості музейних і навчальних закладів, наукових установ проблематиці атрибуції кераміки не надається суттєвого значення; цей аспект наукових студій знаходиться поза увагою керівників цих інституцій. Особливо ж вражає те, що й багато фахових дослідників гончарства, колекціонерів кераміки країни теж проігнорували участь у такому важливому науковому заході.

З вітальним вступним словом до учасників Семінару звернулися директори Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України,



- Деякі робочі матеріали Всеукраїнського науково-практичного керамологічного семінару «Сучасні проблеми атрибутування керамологічних колекцій в Україні», Опішне. 15-17.10.2007. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Репринти [97]

провідний науковий співробітник Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, голова Правління Українського керамічного товариства, доктор історичних наук, голова Оргкомітету з проведення Семінару **Олесь Пошивайло** та генеральний директор Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, співголова Оргкомітету **Людмила Дяченко**.

Захід було присвячено 150-річчю від дня народження славетного українського керамолога, музеолога, археолога й колекціонера Івана Зарецького (1857–1936)*. В особі цього вченого Україна мала унікальну постать, у якій дивовижним чином поєднувалися різноманітні захоплення, що взаємодоповнювалися. Його на все вистачало й усе, до чого не брався, здебільшого виконував на високому професійному рівні. Чи не тому нині, на понадстолітній відстані, чітко окреслюється безумовна першість Івана Зарецького в багатьох аспектах і напрямках керамологічних студій кінця XIX – початку XX століття. Зокрема, Іван Зарецький уперше в Україні:

- опублікував результати власного комплексного дослідження традиційного гончарства великого регіону, проведеного в польових умовах;
- почав цілеспрямовано фіксувати професійну лексику гончарів;
- почав системно фіксувати фотоспособом технологічні процеси традиційного гончарства, побут гончарів;
- започаткував формування нового типу керамологічних джерел, а саме – графічної документації польових спостережень;
- сформував велику колекцію традиційних гончарних виробів (близько 400) для Природничо-історичного музею Полтавського губернського земства; саме його праця у музеї була вирішальною для того, щоб, за визнанням земців, одним із його головних завдань стало збирання й зберігання *«коллекции образцов старинных форм и орнамента местного гончарного производства»* [79, Содержание выпуска..., с.2];
- з-поміж окремих збирачів сформував найбільшу колекцію глиняних виробів українських гончарів поза межами України (близько 600);
- зібрав колекцію глин та інших матеріалів гончарного виробництва;
- опублікував у Полтаві першу не лише в Україні, а й у Російській імперії керамологічну монографію з проблематики традиційного гончарства – *«Гончарный промысел в Полтавской губернии»* [27];
- став одним з ініціаторів відкриття першої в Україні Опішнянської зразкової гончарної навчально-показової майстерні Полтавського губернського земства;
- став завідувачем першої навчальної гончарної майстерні в Лівобережній Україні.

.....

*На час проведення Семінару про життєвий і науковий шлях Івана Зарецького ще було недостатньо наукових публікацій, свідченням чого стало й неточне зазначення дати смерті керамолога (1937 замість правдивого 1936) у програмі наукового форуму [див.: 17, с.10]



Тетяна Заїка,
Роман Луговий,
Оксана Коваленко,
Людмила
Овчаренко,
Ольес Пошивайло,
Людмила Дяченко,
Людмила Метка



Наталія Кузьменко, Тамара Кондратенко



Ольес Пошивайло, Людмила Дяченко



■ Миттєвості робочих засідань
Всеукраїнського науково-
практичного керамологічного
семінару «Сучасні проблеми
атрибутування керамологічних
колекцій в Україні».
Опішне. 15.10.2007 (1-6),
16.10.2007 (7-13).

Фото Тараса Пошивайла (1-9),
Людмили Меткої (10-13).
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. Публікуються вперше

Надія Боренько, Людмила Главацька,
Олена Клименко, Анатолій Щербань

Олесь Пошивайло,
Людмила Дяченко,
Віктор Міщанин



Ірина Бекетова,
Світлана Романенко,
Наталія Кузьменко



Людмила Пошивайло



Костянтин Рахно, Тамара Кондратенко, ?,
Наталія Кузьменко, Роман Луговий

Надія Боренько, Людмила Главацька,
Анатолій Щербань під час презентації
монографії «Українська академічна
керамологія ХХІ сторіччя»





10

Анатолій Щербань, Юрко Пошивайло, Тарас Пошивайло,
Богдан Пошивайло, Анатолій Гейко, Світлана Литвиненко,
Олена Єщенко, Людмила Пошивайло



11

Надія Боренько,
Людмила Главацька,
Ольсь Пошивайло



12

Людмила Овчаренко, Ірина Бекетова

Людмила Главацька,
Анатолій Щербань,
Світлана Литвиненко,
Світлана Романенко,
Тарас Пошивайло,
Богдан Пошивайло,
Марія Яценко,
Тетяна Солов'ян



13

Значущість усього звершеного, зокрема збереженого для майбутніх поколінь українців, досі не вповні усвідомлено в українському суспільстві; велич постаті Івана Зарецького у вітчизняній культурі тільки тепер поступово осмислюється, а півстолітнє подвижництво вченого на ниві керамології, етнографії, археології, музеології та культурології донині належним чином не було пошановано [див: 52, с.108-111]. Тому в контексті проблематики Семінару бажаним було висвітлення його діяльності як ученого й фундатора керамологічних колекцій в Україні й Росії. Гончарська книгозбірня України й Керамологічна бібліотека України розгорнули виставку літератури, присвяченої постаті Івана Зарецького й загалом проблемі атрибуції кераміки (організатори – співробітники книгозбірень **Оксана Андрушенко, Ольга Гирман, Ольга Карунна, Галина Панасюк**). Пропам'ятне слово про основні віхи життя Івана Зарецького виголосив керамолог і археолог **Роман Луговий (Полтава)**. Виступ науковця супроводжувався першим оприлюдненням фото глиняних виробів із розкопок Івана Зарецького 1887–1888 років, а також унікальних малюнків дослідника й документів персонального характеру з колекції Полтавського краєзнавчого музею.

У доповідях і виступах учені порушували різні аспекти атрибуції глиняних виробів, виявляли існуючі проблеми й недоліки. Зокрема, було охарактеризовано загальний рівень атрибуційної справи в музеях України, звернено увагу на типові помилки, яких припускаються музейники у своїй роботі, визначено шляхи подолання існуючих проблем (**Людмила Метка, Опішне**); порушено питання про напрацювання чіткої термінологічної системи опису музейної кераміки, запропоновано універсальні назви структурних частин глиняних виробів (гличик, горщик, миска, ринка, макітра, куманець, барило, покришка, кахля, люлька) для їх упродовження в музейну й керамологічну практику (**Оксана Коваленко, Опішне**); йшлося про актуальність створення єдиної класифікації глиняних виробів різних археологічних культур (**Анатолій Гейко, Опішне**); зверталася увага на використання сучасними вченими фальсифікованих знань, опублікування в книгах неперевіреної атрибуції глиняних виробів, головні атрибутивні ознаки кераміки, на які необхідно зважати під час їх опису в музейних умовах, необхідність залучення до експертизи кераміки вчених-керамологів, тривожну тенденцію українського музеєзнавства, коли до українських старожитностей ставляться як до другорядних, малозначущих, порівняно з іншими музейними експонатами, про атрибутивні недоліки музейних презентаційних каталогів (**Олесь Пошивайло, Опішне**); повідомлено про особливості й здобутки атрибуції кераміки з колекції Музею українського народного декоративного мистецтва (**Ірина Бекетова, Київ**); з'ясовано проблеми атрибуції нових надходжень Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному (**Валентина Кульбака, Опішне**); порушено питання про малодосліджену ділянку української керамології – колекції фаянсу другої половини XIX – першої половини XX століття, чимало робіт із яких атрибутовано вкрай поверхово, на прикладі Музею народної архітектури та побуту у Львові (**Надія Боренько, Львів**); розкрито історію й джерела атрибуції мисок села Миньківці, у Поділлі (**Олена Клименко, Київ**); охарактеризовано глиняні вироби опішненських гончарів з фондів збірки Музею народної архітектури та побуту України НАН

України (**Людмила Главацька, Київ**); подано приклад атрибуції двох подібних зооморфних виробів з приватної й музейної колекції (**Олександра Хром'як, Косів**); узагальнено досвід атрибуції творів учнів гончарних шкіл України другої половини 1920-х – 1930-х років, зокрема Макарово-ярівської керамічної кустарно-промислової школи (**Людмила Овчаренко, Опішне**), Опішнянської керамічної кустарно-промислової школи і Опішнянської школи майстрів художньої кераміки (**Олена Щербань, Опішне**); поінформовано про мистецтвознавчий ляпсус, допущений українськими вченими під час ідентифікації куманця й кахлі (**Анатолій Щербань, Опішне**), чужоземний досвід каталогізації керамологічних колекцій, зокрема Етнографічного музею в Белграді (**Костянтин Рахно, Опішне**); акцентовано на необхідності фіксування й опису відбитків на глиняних виробах археологічних культур (**Богдан Пошивайло, Опішне**); здійснено керамологічний аналіз існуючих у науковій літературі прикладів опису й інтерпретації археологічних гончарних матеріалів (**Валентина Троцька, Опішне**).

Теоретичні доповіді й виступи вдало доповнили практичні заходи. Зокрема, під час перебування в Опішньому учасники Семінару надали допомогу працівникам Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішньому в атрибуції окремих творів з фондів колекцій. Задля цього музей-заповідник також розгорнув експозицію «*проблемних*» керамологічних експонатів на унікальній **виставці-дискусії** «*Проблеми атрибутування кераміки з фондів Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішньому*» (куратор виставки – співробітник музею-заповідника **Світлана Конюшенко**; відбір експонатів – співробітники Відділу фондової роботи **Тетяна Заїка, Валентина Кульбака, Тетяна Солов'ян**). Її особливістю було те, що багато робіт не мали повної атрибуції. Учасники Семінару взяли участь у вернісажі, що відбувся у формі обговорення. Керамологам і музеологам було запропоновано висловити власні версії атрибуції творів. Виникали жваві дискусії, суперечки, відбувався обмін досвідом подібної роботи. Усі відвідувачі могли залишити свої думки щодо атрибуції тих чи інших творів. Згодом їх проаналізувала музейна фондово-закупівельна комісія й за підсумками внесла уточнення до фондово-облікової документації.

Після того, як емоційні суперечки дещо вщухли, «*семінаристи*» оглянули унікальну художню виставку глиняних творів заслуженого майстра народної творчості України, лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка, славного опішненського гончаря **Михайла Китриша** (куратор виставки **Світлана Конюшенко**).

Насамкінець другого дня роботи відбулася презентація нових керамологічних видань видавництва «*Українське Народознавство*», у тому числі монографії **Олеса Пошивайла** «*Українська академічна керамологія XXI сторіччя: Теорія, історія, сучасний ужинок, майбутній поступ*» [70] – першого в Україні дослідження про предмет і завдання української керамології, українські керамологічні джерела, основи збереження гончарної спадщини, методи керамологічних досліджень, українську керамологію й суміжні науки, а також про становлення, організаційне структурування й сучасний розвиток української керамології як науки.



Ірина Бекетова, Тамара Кондратенко,
Світлана Романенко, Людмила Главацька, Марія Яценко



Валентина Кульбака,
Надія Борецько,
Оксана Коваленко

Ірина Бекетова, Людмила Метка

■ Учасники Всеукраїнського науково-практичного керамологічного семінару «Сучасні проблеми атрибутування керамологічних колекцій в Україні» під час відкриття й опрацювання виставки-дискусії «Проблеми атрибутування кераміки з фондів Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному».

Опішне. 15.10.2007.

Фото Юрка Пошивайла (1-14, 16, 26),
Тараса Пошивайла (15, 17-25, 27-28),
Олесь Пошивайла (29).

Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. Публікуються вперше



Олена Клименко



Світлана
Романенко





Людмила Главацька, Наталя Кужим,
Надія Боренько, Світлана Конюшенко,
Марина Піщала, Олена Клименко,
Вікторія Кохан, Валентина Кульбака,
Тетяна Заїка, Тетяна Литвиненко,
Олесь Пошивайло



Надія Боренько, Олена Клименко, Марія Яценко,
Тетяна Заїка, Валентина Кульбака, Олесь Пошивайло



Микола Пошивайло,
Надія Боренько



Богдан Пошивайло, Світлана Романенко, Марія Яценко



Олесь Пошивайло



Олена Клименко, Надія Боренько,
Тетяна Заїка, Валентина Кульбака,
Олесь Пошивайло



Олесь Пошивайло, Наталя Кужим,
Світлана Литвиненко, Олена Щербань,
Оксана Коваленко, Олена Клименко



Наталя Кузьменко, Оксана Коваленко,
Тамара Кондратенко



Олена
Клименко

Надія Боренько, Тетяна Заїка, Олесь Пошивайло



Людмила Дяченко, Людмила Метка



17



Олена Щербань,
Олена Клименко,
Тамара Кондратенко,
Ірина Бекетова,
Світлана Романенко,
Людмила Главацька



Роман
Луговий,
Оксана
Коваленко



Тетяна Литвиненко,
Олесь Пошивайло



Стоять:
Олена Клименко,
Людмила Главацька,
Богдан Пошивайло,
Тетяна Зайка,
Світлана Конюшенко,
Валентина Троцька.
Навприсядкі:
Валентина Кульбака,
Олесь Пошивайло



Надія Боренько



23

Юрко Пошивайло



24

Наталія Кузьменко, Людмила Дяченко



25

Олена Щербань, Світлана Литвиненко, Наталія Візір,
Богдан Пошивайло



26



27

Наталія Візір,
Анатолій Гейко



28

Тарас Пошивайло,
Микола Пошивайло,
Юрко Пошивайло

Учасники Семінару прийняли підсумкове колективне рішення, в якому констатували не вирішені проблеми в справі атрибуції гончарної спадщини України й запропонували шляхи їх вирішення. З-поміж них – **наявність** у науковій літературі численних атрибутивних помилок і відверто фальсифікаційних відомостей, а водночас **відсутність** 7 визначальних умов для фахового здійснення атрибуції кераміки в Україні, а саме:

- 1) фахівців з атрибуції кераміки в музеях країни;
- 2) єдиної уніфікованої системи опису керамологічних колекцій;
- 3) методичної літератури з атрибуції кераміки;
- 4) національного методичного центру з надання допомоги в атрибуції кераміки;
- 5) технічного обладнання й програмного забезпечення, що дозволяло б упроваджувати електронну каталогізацію кераміки в усіх музеях з керамологічними колекціями;
- 6) сучасних каталогів кераміки різних осередків гончарного виробництва з повною атрибутивною інформацією;
- 7) фінансування наукової атрибуції кераміки [детальніше див.: 102; 72, с.268].

Проблеми, порушені на засіданнях Всеукраїнського науково-практичного керамологічного семінару «Сучасні проблеми атрибутування керамологічних колекцій в Україні», багато в чому споріднені з висловленими вченими на попередньому Всеукраїнському науково-практичному керамологічному семінарі «Актуальні питання дослідження українського гончарства доби козацтва» (Опішне, 29-30.05.2007). Більшість із них зумовлені мізерним фінансуванням керамологічних студій в Україні й відсутністю необхідного технічно-лабораторного забезпечення атрибуції кераміки.

Усі доповіді й повідомлення Семінару, за винятком не наданого Агнією Колупаєвою власного матеріалу, опубліковано в цьому тематичному томі Національного наукового щорічника «Українська керамологія». У ньому також побачили світ тематично споріднені дослідження **Оксани Коваленко** (Опішне) про українську гончарську термінологію XVI–XVIII століть; **Анатолія Гейка** (Опішне) – про гіпотези атрибуції оброблених черепків посуду з археологічних розкопок доби бронзи, раннього заліза, слов'янського часу й пізнього українського середньовіччя; **Оксани Ликової** (Опішне) – про стан атрибуції кераміки в музейних закладах і здійснений аналіз атрибутивної інформації з інвентарних книг музеїв із найбільшими керамологічними колекціями; **Валентини Кульбаки** (Опішне) – про колекцію творів Олександри Селюченко в зібранні Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному; **Тамари Музики** (Переяслав-Хмельницький) – про кераміку Опішного в зібранні Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав»; **Світлани Литвиненко** (Опішне) – про проблему використання уніфікованих назв для означення частин глиняного посуду в музеях і в керамологічних працях; **Анатолія Щербаня** (Опішне) – про атрибуцію глиняних світильників Опішного ХХ століття; **Галини Голубець** (Львів) – про історію формування й авторський склад колекції львівської

академічної кераміки в зібранні Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України. Загалом, це перший в Україні науковий збірник, цілком присвячений питанням атрибуції глиняних виробів. Провідні українські керамологи, музеєзнавці діляться власним досвідом атрибуції глиняних виробів. У статтях, поданих у цьому томі «Української керамології», мова йде переважно про конкретику атрибуції окремих творів кераміки з музейних зібрань.

Назви доповідей і виступів, виголошених під час Семінару, в процесі підготовки до друку окремі автори уточнили, відповідно до змісту дослідницьких матеріалів. Тому в щорічнику деякі з них дещо відрізняються від поданих у програмі наукового форуму. Відомості біографічного й творчого характеру про дослідників відображають реалії буття на момент виголошення матеріалів на Семінарі чи подання його для опублікування в друкованих органах Інституту керамології й Музею-Заповідника (час подання матеріалу до видавництва «Українське Народознавство» зазначено в анотаціях до кожної публікації). Їх не уточнювали відповідно до нинішніх регалій і досягнень керамологів.

У Національному архіві українського гончарства Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному зберігаються відеоматеріали й писемні документи про перебіг усіх подій Всеукраїнського науково-практичного керамологічного семінару «Сучасні проблеми атрибутування керамологічних колекцій в Україні» [див.: 96; 97; див. також: 39].

■ ПЕРШИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ КОНКУРС ПУБЛІКАЦІЙ НА ТЕМИ КЕРАМОЛОГІЇ, ГОНЧАРСТВА, КЕРАМІКИ В УКРАЇНІ «KeToKe-2007» (ЗА ПУБЛІКАЦІЯМИ 2004 РОКУ)

Не менш хвилюючою подією під час Всеукраїнського науково-практичного керамологічного семінару «Сучасні проблеми атрибутування керамологічних колекцій в Україні» була урочиста церемонія оголошення результатів і нагородження переможців Першого Національного конкурсу публікацій на теми керамології, гончарства, кераміки в Україні «KeToKe-2007» (за публікаціями 2004 року). Його фундаторами виступили Інститут керамології – відділення Інституту народознавства НАН України, Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному та редакція Національного наукового «Українського керамологічного журналу». Кураторство здійснювала завідувач Відділу керамології новітнього часу Інституту керамології, завідувач Відділу етнографії гончарства Музею-Заповідника, кандидат історичних наук Людмила Метка.

Новітній конкурсний захід потребував значних організаційних зусиль, оскільки в такому форматі відбувався вперше в Україні. Насамперед, необхідно було розробити положення про Конкурс, сформувати й узгодити склад Національної експертної керамологічної ради. Згодом було напрацьовано механізм наповнення списків номінантів, узагальнення висновків експертів,

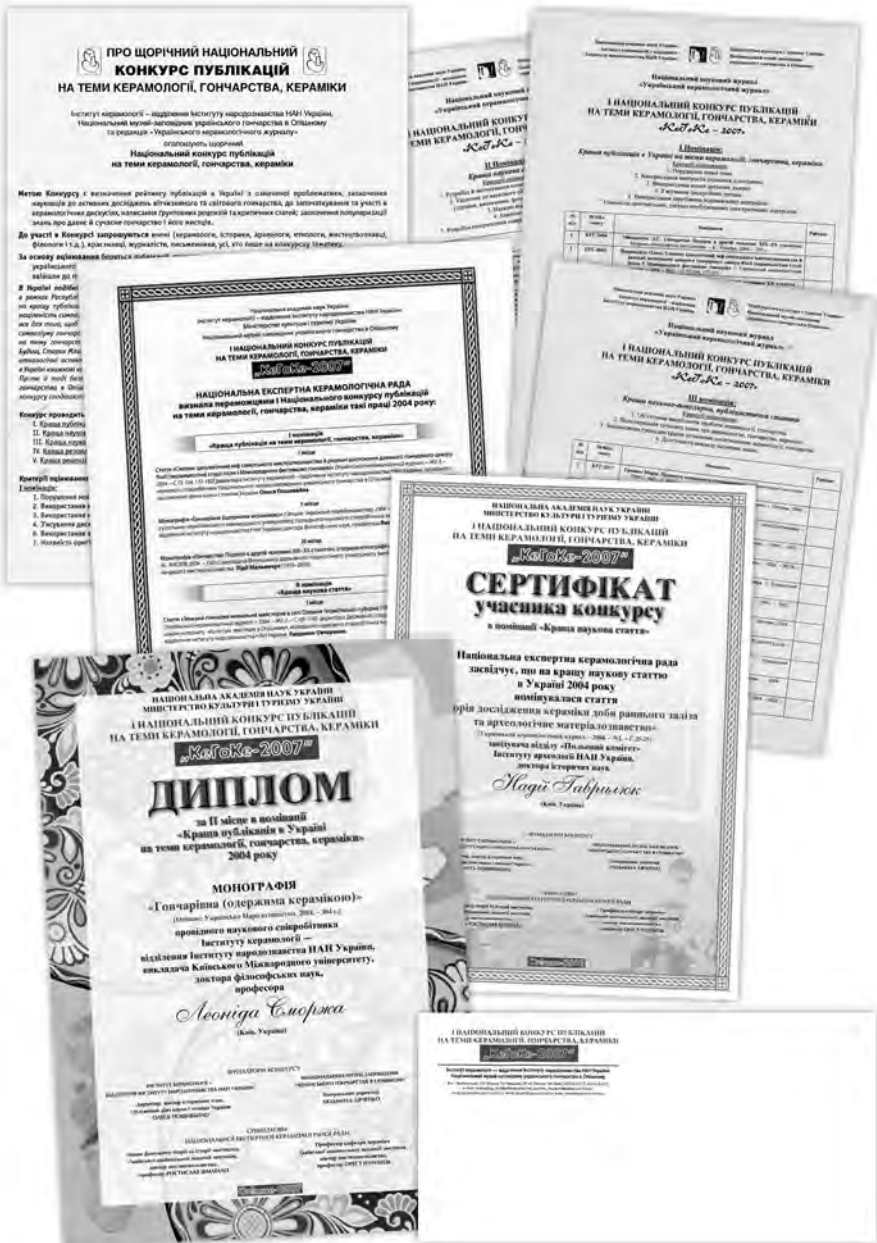
підрахунку поданих голосів. Побудовано церемонію оголошення результатів і нагородження переможців спеціальними дипломами, грошовими преміями й цінними дарунками, учасників – сертифікатами участі.

В Україні подібні Конкурси вже проводилися раніше, проте вони не мали регулярного характеру. Так 1989 року, в рамках Республіканського симпозиуму гончарства «Опішне-1989» було проведено перший в Україні конкурс на кращу публікацію 1988 року на тему гончарства. Започаткована традиція не набула сталості, оскільки націленість симпозиуму 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 I Національного симпозиуму гончарства «Опішне-2000» й продовжено наступного, 2001 року. Кращими публікаціями в Україні на тему гончарства тоді було визнано монографії **Віктора Міщанина** «Словник гончарів Глинського, Малих Будищ, Старих Млинів, Хижняківки» (Опішне, 1999) [46] та **Ігоря Пошивайла** «Феноменологія гончарства: Семіотико-етнологічні аспекти» (Опішне, 2000) [57]. Правильність рішень Журі симпозиумів 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 гончарних симпозиумів. Фундатори новітнього Національного конкурсу сподівалися, що захід стане довготривалим. Так і сталося: 2011 року відбувся вже V Національний конкурс публікацій на теми керамології, гончарства, кераміки в Україні «KeGoKe–2011» (за публікаціями 2008 року).

Метою конкурсу було визначення рейтингу публікацій в Україні з означеної проблематики, заохочення науковців до активних досліджень вітчизняного й світового гончарства, до започаткування й участі в керамологічних дискусіях, написання ґрунтовних рецензій і критичних статей; заохочення популяризації знань про давнє й сучасне гончарство та його мистців. До участі в Конкурсі запрошували вчених (керамологів, істориків, археологів, етнологів, мистецтвознавців, філологів, музеологів і т.д.), краєзнавців, журналістів, письменників, усіх, хто писав на конкурсну тематику. За основу оцінювання брали публікації, розміщені в Національному науковому щорічнику «Бібліографія українського гончарства. 2004» [див.: 6]. Цей реєстр не був вичерпним, а тому його можна було доповнювати матеріалами, що не ввійшли до нього.

Список номінантів у кожній номінації формували за спільним рішенням учених рад Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України й Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному. Його отримали члени Національної експертної керамологічної ради для визначення рейтингу номінантів. 2007 року Співголовами Ради стали декан факультету теорії та історії мистецтва Львівської національної академії мистецтв, доктор мистецтвознавства, професор **Ростислав Шмагало** та професор кафедри кераміки цього ж навчального закладу, доктор мистецтвознавства, професор **Орест Голубець**.

До роботи в Національній експертній керамологічній раді Фундатори запросили 24 відомих в Україні вчених, дослідників гончарства, музеологів.



Деякі робочі матеріали Першого Національного конкурсу публікацій на теми керамології, гончарства, кераміки в Україні «KeGoKe-2007» (за публікацією 2004 року). Опішне. Квітень-листопад 2007. Репрент [див.: 101]



Перший ряд: Людмила Главацька, Світлана Романенко, Наталя Зубань, Олена Чуб, Людмила Дяченко, Віктор Міщанин. Другий ряд: Микола Пошивайло, Людмила Овчаренко, Роман Луговий, Оксана Коваленко, Богдан Пошивайло, Анатолій Гейко, Наталя Визір, Марія Яценко, Жанна Чечель

Перший ряд:
Наталя Кужим,
Світлана Литвиненко,
Валентина Троцька,
Тамара Скринник.
Другий ряд:
Вікторія Кохан,
Вікторія Спільник,
Людмила Лазаренко,
Марина Сап'ян,
Лариса Коваленко,
Світлана Пошивайло,
Тетяна Литвиненко,
Оксана Манько,
Марина Піщала,
Руслана Полиняк



■ Учасники Всеукраїнського науково-практичного керамологічного семінару «Сучасні проблеми атрибутування керамологічних колекцій в Україні» під час церемонії нагородження переможців Першого Національного конкурсу публікацій на теми керамології, гончарства, кераміки «КеГоКе-2007» (за публікаціями 2004 року). Опішне. 15.10.2007. Фото Тараса Пошивайла (1-2), Юрка Пошивайла (3-9). Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Публікуються вперше



Людмила Метка, Людмила Овчаренко

Людмила
Метка,
Людмила
Дяченко,
Світлана
Литвиненко



Олесь Пошивайло,
Людмила Метка

Олесь Пошивайло, Людмила Дяченко



Людмила Метка, Людмила Дяченко, Анатолій Щербань

Олесь Пошивайло, Людмила Метка



Микола Пошивайло, Олена Клименко



Безпосередню участь в оцінюванні робіт взяли 16 осіб, у тому числі старший науковий співробітник Відділу археології Інституту українознавства імені Івана Крип'якевича НАН України, кандидат історичних наук, керамолог **Віра Гупало** (Львів); генеральний директор Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, музеолог **Людмила Дяченко** (Опішне); науковий співробітник Сектору народного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Рильського НАН України, кандидат мистецтвознавства, керамолог **Олена Клименко** (Київ); науковий співробітник Відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України, кандидат мистецтвознавства, керамолог **Агнія Колупаєва** (Львів); доцент Кафедри художньої кераміки Львівської національної академії мистецтв, кандидат технічних наук, керамолог **Марія Лосик** (Львів); провідний науковий співробітник Відділу «Судацька фортеця» Національного заповідника «Софія Київська», кандидат історичних наук, керамолог **Вадим Майко** (Судак, АР Крим); кандидат історичних наук, керамолог **Людмила Метка** (Опішне); науковий співробітник Відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України, кандидат мистецтвознавства, керамолог **Романа Мотиль** (Львів); науковий співробітник Відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України, кандидат мистецтвознавства, керамолог **Олесь Нога** (Львів); заступник з наукової роботи директора Українського центру народної культури «Музей Івана Гончара», кандидат історичних наук, керамолог **Ігор Пошивайло** (Київ); доктор історичних наук, керамолог **Олесь Пошивайло** (Опішне); доцент Кафедри дизайну Луцького державного технічного університету, кандидат мистецтвознавства, керамолог **Наталя Склярєнко** (Луцьк); викладач Кафедри суспільних наук Київського міжнародного університету, провідний науковий співробітник Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України, філософ і керамолог **Леонід Сморж** (Київ); викладач Полтавського національного технічного університету імені Юрія Кондратюка, доцент, заслужений працівник культури України, керамолог **Віталій Ханко** (Полтава); доктор мистецтвознавства, професор, керамолог **Ростислав Шмагало** (Львів); завідувач Відділу палеогончарства Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України, старший науковий співробітник Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, кандидат історичних наук, керамолог **Анатолій Щербань** (Опішне).

Експерти мали право доповнювати список відсутніми в них публікаціями з обов'язковим письмовим обґрунтуванням свого рішення. На основі індивідуальних висновків експертів фундатори визначали переможців Конкурсу в кожній номінації.

Перший Конкурс проводився 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* [див.: 70, с.282-284].

*Див. зноску на с.33

2007 року переможцями в різних номінаціях Конкурсу стали доктор історичних наук **Олесь Пошивайло** (*Опішне*); викладач Кафедри суспільних наук Київського міжнародного університету, провідний науковий співробітник Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України, доктор філософських наук, професор **Леонід Сморж** (*Київ*); колишній викладач Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського, кандидат мистецтвознавства **Лідія Мельничук** (1955–2005) (*Вінниця*); **Людмила Овчаренко** (*Опішне*); доцент Вологодського державного педагогічного університету **Марина Васільєва** (*Вологда, Російська Федерація*); кандидат мистецтвознавства **Агнія Колупаєва** (*Львів*); кандидат історичних наук **Людмила Метка** (*Опішне*); науковий співробітник Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України, кандидат мистецтвознавства **Галина Івашків** (*Львів*); доктор мистецтвознавства **Ростислав Шмагало** (*Львів*).

У рамках Першого «KeGoKe» Фундатори також вирішили визначити переможців у позаконкурсній номінації «КерамГАНДЖ–2004» (публікації з нікчемними керамологічними сюжетами). До уваги брали нефахове висвітлення проблематики керамології, гончарства; відсутність фахової атрибуції керамологічних матеріалів; фальсифікацію фактів; крайній суб'єктивізм, несумісний з науковою істиною; кон'юнктурність. (**Повний список усіх переможців Першого Національного конкурсу публікацій на теми керамології, гончарства, кераміки в Україні «KeGoKe–2007» (за публікаціями 2004 року) подано наприкінці цього тому «Української керамології»**).

Доброю традицією церемонії оголошення результатів «KeGoKe» від 2007 року стали безпосередня участь у ній учених-переможців, своєрідне публічне реферування номінованих праць, обмін думками щодо їх значущості, аналіз сучасних публікацій українських керамологів. Щодо окремих рішень експертів виникають дискусії, емоційні обговорення. У підсумку, щорічні конкурсні процеси стали визначати новітні досягнення й тенденції розвитку досліджень вітчизняного гончарства, кераміки, головні вектори популяризації гончарної спадщини українців, існуючі проблеми.

*За п'ятиріччя проведення «KeGoKe» кількість номінацій збільшилася до десяти.

Станом на 2011 рік це були:

- I. Краща монографія.
- II. Кращий альбом, каталог.
- III. Кращий науковий збірник (щорічник, матеріали конференції, часопис, збірник).
- IV. Краща наукова стаття.
- V. Краща науково-популярна, публіцистична публікація.
- VI. Краща резонансна публікація.
- VII. Краща публікація документальних матеріалів.
- VIII. Краща публікація з окремими сюжетами на теми керамології, гончарства, кераміки в Україні.
- IX. Краща рецензія.
- X. «КерамГАНДЖ» (публікації з нікчемними керамологічними сюжетами)

■ АТРИБУТИВНИЙ РУХ ОПІСЛЯ ВСЕУКРАЇНСЬКОГО СЕМІНАРУ

АКТУАЛІЗАЦІЯ ПРОБЛЕМАТИКИ АТРИБУЦІЇ

Всеукраїнський науково-практичний керамологічний семінар «Сучасні проблеми атрибутування керамологічних колекцій в Україні» привернув увагу музейних закладів країни до надзвичайно важливого аспекту музейної діяльності. Як вияв цього, через рік після Семінару в темах музеологічних наукових заходів почала з'являтися проблемна підтема «Атрибуція». Зокрема, у листопаді 2008 року в Музеї українського народного декоративного мистецтва в Києві відбулася Міжнародна наукова конференція «Музейні колекції: історія, дослідження, атрибуція»*. Одним із напрямків її роботи стало «дослідження й атрибуція музейних творів» [див: 47, с.7, 4]. У травні 2012 року Дніпропетровський національний історичний музей імені Дмитра Яворницького проводить регіональну наукову конференцію з проблем музеєзнавства «Музейний предмет: атрибуція, систематизація, евристичні можливості». Предметом прискіпливого вивчення музеологів будуть: виявлення предметів музейного значення; форми й методи збирання й комплектування колекцій у музеях; проблеми атрибуції музейних предметів; каталогізація музейних колекцій; використання комп'ютерних технологій у систематизації й публікації музейних колекцій; проблеми публікації різних видів археологічних, історико-культурних джерел; різновиди музейних наукових публікацій; евристичні можливості музейних зібрань щодо висвітлення краєзнавчої проблематики, персоналогічних досліджень тощо [105].

ПУБЛІКАЦІЙНА АКТИВНІСТЬ УЧАСНИКІВ СЕМІНАРУ

За період, що минув від часу проведення Семінару (2007–2011), окремі учасники Всеукраїнського науково-практичного керамологічного семінару «Сучасні проблеми атрибутування керамологічних колекцій в Україні» подавали тотожні доповіді на інші наукові конференції. Наприклад, **Олена Клименко й Ірина Бекетова** – на Міжнародну наукову конференцію «Музейні колекції: історія, дослідження, атрибуція» (Київ, 14-15.11.2008) [див.: 47, с.7; 35; 5], **Людмила Метка** – на Науково-практичну конференцію «Сучасний музей: проблеми комплектування, вивчення, збереження і популяризації колекцій» (Донецьк, 23.09.2009) [44], **Оксана Коваленко й Олена Щербань** – на Першу наукову конференцію «Музей в сучасному світі» (Жовківські читання – 2011) (Жовква, 26-27.08.2011) [38; 94], **Олена Щербань** – ще й на IV Міжнародну науково-практичну конференцію «Музей. Історія. Одеса», присвячену 55-річчю з дня відкриття

.....

*Усі виділення (напівжирністю, підкресленням) у цитатах належать автору переднього слова

Одеського історико-краєзнавчого музею (Одеса, 28-30.04.2011) [89]. Згодом їхні доповіді було опубліковано в матеріалах перелічених наукових форумів. Частина з тих праць побачили світ у регіональних виданнях накладом 100-120 примірників. **Олена Щербань**, окрім публікації в матеріалах Жовківських читань – 2011 та конференції в Одесі, ще двічі надрукувала один і той же матеріал у двох виданнях мистецьких навчальних закладів – Харківської державної академії культури [див.: 91] та Львівської національної академії мистецтв [див.: 92]. Так само варіанти окремих статей, поданих у розділі даного щорічника «Атрибутивні студії», уже побачили світ у інших, не керамологічних, часто малотиражних виданнях, наприклад, статті **Галини Голубець** [див.: 20] та **Оксани Ликової** [40].

Незважаючи на кількаразове «клонування» семінарських доповідей окремими авторами, упорядник «Української керамології» вважав необхідним подати ці праці в щорічнику, оскільки вони первісно готувалися саме для нього й відповідають тематиці його чергового тому. У такий спосіб вони стануть більш доступними для українських керамологів. До того ж, дослідження згаданих авторів пройшли фахове наукове редагування й редакційне рецензування, за узгодженням з авторами було виправлено помилки, неточності, а термінологію приведено у відповідність до сучасних наукових вимог. Таким чином було виправлено й недоліки їхніх перших публікацій. Наприклад, у процесі підготовки до опублікування в «Українській керамології» доповіді Оксани Коваленко було уточнено окремі назви структурних частин глиняних виробів, доопрацьовано ілюстративні матеріали. Отож, рекомендую вченим звертатися передовсім до статей, опублікованих у єдиному фаховому українському керамологічному виданні – «Українській керамології».

Ця особливість підготовки статей до національного наукового щорічника виявляє **суттєву відмінність фахового видання від інших публікацій.** У процесі підготовки до опублікування в «Українській керамології» статті читають відповідальні наукові й літературні редактори, рецензують члени редакційної колегії. У них виправляються виявлені помилки, уточнюється атрибуція творів тощо. Упорядники більшості інших видань лише систематизують подані статті, формально «вкидають» їх у макет і друкують, особливо не вникаючи в суть написаного авторами. У такій спрощеній процедурі підготовки, немовби й немає нічого поганого, оскільки відповідальність за все написане покладається на самих авторів, а не на видавців. Тим часом подібна формалізація взаємин авторів і видавців нерідко множить існуючі хибні уявлення, помилки, застарілі, а іноді й відверто фальсифіковані твердження.

Окремі помилки атрибуційного характеру трапляються в кожному вченого. Тому надзвичайно важливо в кожному наступному використанні матеріалів з виявленими помилками своєчасно їх виправляти, звертати на них увагу читачів, колег-вчених. Так само важливе фахове критичне рецензування наукових і науково-популярних публікацій, акцентування уваги не лише на досягненнях авторів, а й на їх хибних твердженнях, безпідставній атрибуції тощо.

У моїй науковій публікаційній практиці теж траплялися помилки, неточності. Не завжди вдавалося самому їх помічати. Тому доброзичлива керамологічна

критика, поради, зауваження колег завжди були доречними. Наприклад, унаслідок авторського недогляду потрапили помилки до окремих визначень «*Ілюстрованого словника народної гончарської термінології Лівобережної України (Гетьманщина)*» (1993). Зокрема:

- стверджується, немовби шльонський гончарний круг був «*із рухомою віссю*» [64, с.30]; насправді ж його прикметою була саме нерухома вісь;
- унаслідок запозичення хибного тлумачення керамолога Якова Риженка, стверджується, немовби «*шльонка – миска з хвилястими вінцями*» [64, с.153]; насправді ж, класичних мисок-шльонок з хвилястими вінцями в Опішному другої половини ХІХ – початку ХХ століття не було. Щоправда, упродовж 1960-х – 1970-х років деякі гончарі Опішного виготовляли миски, які дійсно мали хвилясті вінця й «*шльонковий*» профіль. Саме подібною мискою й проілюстровано в словнику термін «*шльонка*» [64, с.153, мал.247]. Тим часом правдиве зображення миски «*шльонки*» помилково потрапило до тлумачення терміна «*соусник*» [64, с.148]. І хоча наведене в поясненні значення відповідає означенню й цієї миски, але профілі їх дещо відрізняються;
- неточно подано визначення «*миски пораної*» – «*глибокий таріль, виготовлений з червоної глини*» [64, с.139]; насправді – це не таріль, а полив'яна мальована миска проста або кандійка, оздоблена «*пораною мальовкою*»;
- потребує уточнення й визначення термінів «*таріль, тарілка, тарель – велика мілка миска*» [64, с.148]; насправді ж, ці вироби можуть бути й невеликі, діаметром близько 18 см [детальніше про помилки в атрибуції мальованих мисок див: 61, с.226-230].

Нерідко помилки в друківаних працях трапляються внаслідок недбалості видавців (редакторів, упорядників) і навіть поліграфістів. Частіше це відбувається з книгами, періодичними виданнями, що друкуються в провінційних, відомчих, малотиражних друкарнях, де відсутній належний контроль за видавничим процесом. Так було, наприклад, з моїм першим монографічним дослідженням «*З досвіду роботи по підтримці й розвитку гончарства Опішні в другій половині ХІХ – на початку ХХ століть*» (1989) [62]. Книгу друкувала Кобеляцька міжрайонна друкарня. У процесі ручного набирання текстів у них з'явилось багато спотворених чи пропущених атрибутивних відомостей, літер, слів, речень. Унаслідок того, що друкарня не надала автору текст на переддрукарське погодження, видання побачило світ із численними недоліками й помилками. Подібне сталося ще з одним виданням Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному – «*Козаки-Мамаї*» (1991) [41]. З вини Сумської обласної друкарні було переплутано всі атрибутивні підписи до всіх творів – ілюстрацій книги. Довелося робити спеціальний покажчик помилок, який зайняв аж 5 сторінок!

ГЕОГРАФІЧНІ Й ЛОКАЛЬНІ АСПЕКТИ АТРИБУЦІЇ КЕРАМІКИ

У процесі підготовки оригінал-макета «Української керамології» було суттєво доопрацьовано вже опубліковану розвідку Оксани Ликової «Атрибутування глиняних виробів: суть проблеми» [див.: 40]. У ній було виявлено й вилучено чимало помилкових суджень авторки. Зокрема, молода дослідниця, на основі опрацювання інвентарних книг кількох музеїв України, окреслила «найбільш типові невідповідності, що допущені працівниками музеїв при атрибутуванні керамічних виробів», у тому числі:

- «невідповідність назв населених пунктів, районів та областей: в більшості випадків подано назви населених пунктів, яких немає в зазначених областях або невірно вказано райони чи області» [40, с.62]. Далі подано приклади таких, на думку дослідниці, помилок. Проте, насправді, відомості в інвентарних книгах подано правильно. Справа в тому, що Оксана Ликова звіряла всі топоніми за покажчиком адміністративно-територіального устрою Української РСР станом на 01.01.1987 року. При цьому не врахувала, що формування колекції Національного музею народної архітектури та побуту України розпочалося ще в жовтні 1969 року. Відтоді здійснювалися й записи до інвентарних книг. За період від 1969 до 1987 року в Україні зникло чимало населених пунктів, змінювалися межі адміністративних районів, було створено Канівське водосховище (1974–1976), яке поховало під собою багато придніпровських сіл. Отже, фіксацію місць віднайдення музейних експонатів у інвентарних книгах зроблено правильно. А сучасним дослідникам, які займаються атрибуцією кераміки, необхідно зважати на хронологічні зміни в адміністративному поділі;
- «у графі «Місце виготовлення» подано відомості про місце придбання виробу. При опрацюванні інвентарних книг Музею народної архітектури та побуту України в Києві привертає увагу той факт, що в деяких випадках при атрибутуванні одного предмета записується два осередки – один зазначається у графі «Опис предмета» з поміткою «зроблено» («виготовлено»), інший – у графі «Місце виготовлення» [40, с.62].

І тут відсутня «*типова невідповідність*». Навпаки, дуже добре, що музейні працівники, атрибуючи глиняні вироби, одночасно з фіксацією місця виготовлення зазначають і місце його віднайдення;

- «одна форма в різних описах має різні варіанти назв. Наприклад: двоєчки, двояки, двоячки, близнюки, близнята» [40, с.62].

І в даному випадку немає помилок, оскільки в різних регіонах України, у різних гончарних осередках існували локальні назви глиняних виробів. Дуже доречно, що музейні працівники фіксують їх у інвентарних картках. Щоправда, при цьому необхідно зазначати й уніфіковану керамологічну назву виробу.

Подібним чином Оксана Ликова дорікнула Російському етнографічному музею з приводу одного з його видань: «У 1983 році цим же музеєм було

опубліковано унікальний каталог-показчик етнографічних колекцій України, зібраних у фондах музею. Незважаючи на те, що у показчику подано достатньо повну атрибутивну інформацію щодо українських глиняних виробів, які зберігаються у Російському етнографічному музеї, **немає жодної ілюстративної прив'язки, що унеможливорює наукове використання поданої інформації стосовно виробів, які зберігаються в музеях і приватних колекціях України»** [40, с.65]. Проте цей закид дослідниці є безпідставним, адже видання російських колег було каталогом-показником, присвяченим не окремим глиняним виробам з української керамологічної колекції, а загальній атрибутивній характеристиці етнографічних колекцій, зібраних працівниками музею впродовж 1902–1978 років. Тому наявність там будь-яких фото була недоречною [див.: 81].

Усі ці, як і деякі інші помилки керамолога Оксани Ликової було враховано й усунено під час підготовки до опублікування тотожної статті в «Українській керамології».

ІДЕОЛОГІЧНІ КАМПАНІЇ ВИСТАВКИ ЯК АТРИБУТИВНІ ОЗНАКИ

Подам іще один приклад, як іноді поспішно датують кераміку молоді дослідники. У цьому томі щорічника вміщено розвідку керамолога Олени Щербань «**Атрибуція виробів гончарних шкіл Опішнього з колекції Музею українського народного декоративного мистецтва»** [див.: 90]. Раніше цей матеріал уже чотири рази було опубліковано в інших виданнях [див.: 91; 92; 94; 89]. При цьому авторка допустилася ряду помилок, яких можна було б уникнути, якби в процесі підготовки до опублікування статтю редагували фахові наукові редактори.

В опублікованих статтях Олена Щербань спробувала атрибутувати дві вази, виготовлені опішнянськими гончарями Іваном Багрієм та Трохимом Демченком. Про одну з них авторка стверджувала: «*На мою думку, вазу виготовлено під час їх навчання в Опішнянській школі майстрів художньої кераміки (1936–1941) – це дипломна робота згаданих гончарів. Відомо, що дипломні роботи випускники виготовляли вдвох... Тому роком її виготовлення вважаємо 1937-й р. – рік випуску цих учнів. Припущення підтверджує той факт, що вазу присвячено О.Пушкіну (1937 р. відзначали 100-річчя від дати його смерті)*». За аналогією, Олена Щербань атрибутувала ще одну не підписану подібну вазу зі збірки Національного музею українського народного декоративного мистецтва: «*У Музеї зберігається ще одна подібна за формою ваза, дати виготовлення та авторства якої не зазначено... Зважаючи на подібність форми, декору, творчого почерку авторів цього виробу з атрибутованим вище, на нашу думку її можна датувати 1937 р. і вважати витвором Т.Демченка та І.Багрія»* [92, с.36-37; див. також: 91, с.302-303; 94, с.47-48].

Тільки в перших двох цитованих реченнях дослідниці містяться аж чотири фальсифіковані факти:

- 1) «це дипломна робота згаданих гончарів»;
- 2) «дипломні роботи випускники виготовляли вдвох»;
- 3) «роком її виготовлення вважаємо 1937-й р.»;

4) «1937-й р. – рік випуску цих учнів».

Зупинюся на їх спростуванні більш детально.

1) «це дипломна робота згаданих гончарів».

Ювілейні вази з декором на пушкінську тематику, виготовлені Іваном Багрієм і Трохимом Демченком, ніяк не можуть бути дипломними роботами згаданих осіб, оскільки перший випуск Опішнянської школи майстрів художньої кераміки відбувся в червні 1938 року, тобто вже після завершення помпезного святкування 100-річчя від дня смерті Пушкіна (початок 1937).

2) «1937-й р. – рік випуску цих учнів».

Насправді, **1937 року в Опішнянській школі майстрів художньої кераміки випуску не було.** Іван Багрій і Трохим Демченко продовжували навчатися в ній до червня 1938 року.

1952 року Євгенія Дмитрієва в популярному виданні «Мистецтво Опішні» помилково стверджувала, немовби Іван Багрій «у 1937 році закінчив місцеву керамічну школу» [25, с.44]. Гадаю, що саме під впливом цього свідчення, й Олена Щербань запевняла читачів, немовби Трохим Демченко й Іван Багрій 1937 року закінчили навчання в Опішнянській школі майстрів художньої кераміки [див.: 94, с.47; 92, с.36; 91, с.303].

3) «дипломні роботи випускники виготовляли вдвох».

Авторка виявила алогічний характер міркування. У згаданих вище статтях, стверджуючи, немовби дипломні роботи випускники Опішнянської школи майстрів художньої кераміки виготовляли попарно, вона покликала не на оригінальне джерело інформації, а... сама на себе, зокрема на свою статтю «Опішненська школа майстрів художньої кераміки (1936–1941)» [93, с.129]. Проте псевдопершоджерело містить зовсім іншу інформацію Олени Щербань, до того ж, у ньому йдеться не про 1937-й рік, а про 1939: «Випускники 1939 року виконували дипломні роботи переважно попарно (хлопець-гончар і дівчина-малювальниця)... Кому не вистачало пари, чи хто не хотів об'єднуватися з кимось, готував дипломну роботу самотужки» [93, с.129]. А далі подано приклади, хто з учнів і яким чином виготовляв свою дипломну роботу 1939 року. Виявляється, за усними спогадами через майже сім десятиліть відтоді, самостійно працювали Агей Койда, Любов Овсій, Володимир Чуприна, Олександра Селюченко, Олександра Москаленко; разом творили – Семен Денисенко і Поліна Сиса, Іван Рябокін і Мотрона Каша. Отже, як впливає з праці самої Олени Щербань, **більшість дипломних робіт учні виготовляли самостійно, а не попарно** [93, с.129]. Попарне виконання дійсно інколи практикували у зв'язку з тим, що в підготовці дівчат робили акцент на мальовці глиняних виробів, а хлопців – на гончарюванні. Проте **документально не зафіксовано жодного випадку, щоб одну й ту ж дипломну роботу в гончарній школі виконували два хлопці чи дві дівчини, тобто, як у твердженні авторки статей – Іван Багрій і Трохим Демченко.**

4) «роком її виготовлення вважаємо 1937-й р.».

Насправді дослідниця, визначаючи час створення ваз, **не врахувала конкетики суспільно-політичних подій у країні, які в даному випадку постають ідентифікуючими ознаками.** Необхідно було взяти до уваги, що в 1930-ті роки

виготовлення глиняних виробів з портретами політичних діячів і літераторів Росії мало характер політичних кампаній, приурочених до ювілейних дат. Це були, як правило, замовні роботи, що призначалися для експонування на тогочасних мистецьких виставках або ж дарування партійним керівникам. **Урахування цієї обставини допомагає більш точно атрибутувати тогочасні агітаційно-ювілейні твори кераміки.** Так було й у випадку з опішнянськими вазами.

100-річчя від дня смерті Олександра Пушкіна виповнилося 10 лютого 1937 року. За більшовицькою традицією, до знаменних дат у СРСР починали готуватися задовго. Як правило, до них приурочували різноманітні ювілейні художні виставки. Про час їх проведення оголошували за рік-два, щоб мистці своєчасно підготували свої твори, присвячені ідеологічній події. Отже, ваза із зображенням Пушкіна, могла бути виготовлена Трохимом Демченком та Іваном Багрієм тільки впродовж 1936 року. Є ще одна обставина, яка дозволяє звузити цей річний період. На денцеві вази є напис *«Опішня Керамшкола Демченко і Багрій»**. Відомо, що Опішнянську школу майстрів художньої кераміки було відкрито 1 вересня 1936 року. Зважаючи на це, можна вести мову про виготовлення ваз у школі в період з вересня по грудень 1936 року**. Авторами її були учні школи, які й до початку навчання вже мали навички творчої роботи, оскільки працювали в Опішнянській артілі *«Художній керамік»*, що й підтверджується прізвищами Демченка й Багрія на денці однієї з ваз. Згадані майстри на той час уже брали участь у Республіканській виставці народного мистецтва 1936 року. Тому необхідно зважати на те, що вони не були *«класичними»* учнями гончарної школи, тобто такими, що не мали фахових знань з гончарства й тільки починали їх опановувати. Насправді, досвідчених робітників артілі було зараховано учнями

.....

*Олена Щербань сполучник «і» помилково інтерпретувала як ініціал Івана Багрія – «І» [див.: 92, с.36; 91, с.302; 94, с.47]. За традицією, роботу підписував майстер, який декорував посудину. У даному випадку, це Трохим Демченко. Отже, він не міг не зазначити свого ініціала, зазначаючи ініціал автора форми. Тому, за законами логіки, на денці має бути напис не *«Демченко І.Багрій»*, а *«Демченко І Багрій»*. Це ж підтвердила й провідний науковий співробітник, охоронець фонду кераміки Національного музею українського народного декоративного мистецтва Ірина Бекетова, оглянувши, на мое прохання, вазу.

Авторка також стверджувала, що підпис знаходиться на «дні» вази, а насправді – на денці. У даному випадку маємо приклад неточного використання керамологічної термінології, адже «дно» – це передовсім внутрішня нижня поверхня посудини, а зовнішня має назву «денце». Отже, мова мала йти про підпис на «денці», а не на «дні».

**Зазначений період опосередковано підтверджується й описаною Оленою Щербань вазою, виготовленою Біликом 1926 року. На її денці авторка виявила напис: *«Опішня. Керам. школа. XII.-26. Білик»*. Він свідчить про те, що вазу із зображенням Олександра Пушкіна було виготовлено в грудні, тобто приблизно за півтори місяці до 90-річчя від дня смерті поета. Найімовірніше, що приблизно в такий же хронологічний період готувалася ваза й до його 100-річчя

гончарної школи значною мірою для того, щоб вповні реалізувати ідеологічну пропагандистську функцію нововідкритих навчальних закладів у осередках народного мистецтва. Водночас, **це мало свідчити про ефективність опанування гончарством у школі, а через подання на виставки творів учнів вести мову про їх швидкі й небачені доти досягнення, досягнуті завдяки більшовицькому «піклуванню».**

Зверну увагу й на події, що спонукали 25-річного Івана Багрія й 24-річного Івана Білика опанувати пушкінську тему. 16 грудня 1935 року ЦВК СРСР заснував Всесоюзний Пушкінський комітет, який мав зайнятися масштабною підготовкою до відзначення 100-річчя від дня смерті Олександра Пушкіна. Відповідні комітети було створено в усіх республіках, областях, районах, багатьох містах, селищах, крупних підприємствах, колгоспах, заводах, школах, вищих навчальних закладах. В ідеологічну кампанію з підготовки ювілею було втягнуто майже все населення країни. Більшовицька «Правда» в редакторській статті від 17 грудня 1935 року зазначала, що «в подготовке к историческому празднику советской культуры примет участие вся страна» [109]. Політичними центрами підготовки на місцях стали партійні й комсомольські організації. Зрозуміло, що Харківська область, до складу якої на той час входило Опішне, теж готувалася до ювілейної виставки в Києві.

На думку деяких істориків, у середині 1930-х років більшовицька імперія почала творити своєрідний «культ Пушкіна», який ставав «частиною культу Сталіна» [111]. Як писав у зв'язку з цим Сергій Волков, «юбилеи» умертвий (берём универсальное слово Салтыкова-Щедрина) полюбились большевикам по простой и очень своекорыстной причине: лучший герой — мёртвый герой, от него нельзя ожидать чего-то не предусмотренного дирижирующими инстанциями... Празднования по поводу годовщин смерти всегда имеют особый, явственно inferнальный отблеск. Но в определённые эпохи он усиливается и становится символически зловещим. Самый яркий тому пример — торжества 1937 года, когда в СССР с размахом отмечали столетие гибели Пушкина. Этот более чем своеобразный юбилей был использован коммунистическими властями для укрепления своего государства и освящения собственной внутренней и внешней политики, о характере и существовании которой напоминают излишне. **Насаждая в государстве патриотизм по своим понятиям, большевики обратились в середине 1930-х годов к русским классикам как к предмету гордости каждого русского человека**» [104].

Над творами на тему Пушкіна вимушено працювали мистці багатьох художніх промислів СРСР [112]. Тогочасна періодика була перенасичена звітами про підготовку до ювілею: «Художественная академическая мастерская треста «Свердл-керамика» под руководством художника-керамиста А.М.Монбланова выпускает керамические бюсты Пушкина по модели работы скульптора Таежного. ...Художники Гусевского стеклозавода сортовой посуды готовят несколько больших хрустальных цветников греческого фасона с рисунками из жизни Пушкина. ...Художественные вазы и ларцы с изображением сцен из «Бахчисарайского Фонтана» и видов села Тригорского выпускает к пушкинскому

юбилею эмальерный цех «ЛениЗО». ...Выпущено несколько новых пушкинских художественных изделий из фарфора. Художница Протопопова сделала эскизы для росписи большой фарфоровой вазы на темы, посвященные событиям из жизни Пушкина. Художник Воробьев закончил работу над уникальным (выпускаемым в одном экземпляре) сервизом «Сказка о царе Салтане» [112]. Подібний ажіотаж спостерігався і в Україні. Скажімо, відомий український різьбяр Петро Верна 1936 року створив скульптурний портрет Олександра Пушкіна [12, с.149].

Залишитися осторонь від цієї теми ні в столиці, ні в провінції було неможливо. Ігнорування ювілею влада тлумачила як несприйняття більшовицької дійсності, як «тихий» спротив системі. За висновком Костантина Негачева, «несмотря на то, что празднование, безусловно, оказало большое влияние на культурную жизнь страны, негативных аспектов было куда больше и они были более значимыми и в идейном отношении знаковыми... Само празднование юбилея гибели, на первый взгляд, выглядит бредом, тогда как по прошествии многих лет оно понимается как хорошо спланированная, осознанная идеологическая кампания, имеющая политическую подоплеку: Пушкин – жертва заговора врагов, что идеально совпадало с общей атмосферой 30-х годов (враг не дремлет). В кампанию удалось вовлечь весь народ, т.к. идея была благородна, центральной фигурой была выбрана действительно гениальная личность, что и ввело в заблуждение творческую интеллигенцию. Вся страна читала Пушкина, готовила поздравления, спектакли, сценки, организовывала празднества к юбилею. **Одной из причин массового энтузиазма был страх остаться в стороне от общего дела и быть к нему непричастным**» [112]*.

Звичайним явищем було, що серед тих, хто першим кинувся наліплювати на глиняні вази портрети Пушкіна, був комсомольський активіст, який мріяв стати кандидатом у члени ВКП(б), опішнянський гончар, а з вересня 1936 року – учень Опішнянської школи майстрів художньої кераміки Трохим Демченко. Через кілька десятиліть відтоді, у своїх спогадах, він писав: «в травні тридцять четвертого року в артіль** «Художній Керамік» був направлений уповноважений ЦК КПРС т.Шарапов, після чого артілі було виділені кошти в кредит...» [99, арк.19зв.]. Приїзд до Опішного високого чиновника став знаковим для наступного розвитку гончарного промислу – місцева артіль відтоді переорієнтувалася на виготовлення виставкових виробів. Задля того з групи кращих молодих майстрів, до якої входив і Іван Багрій, «були створена група по виготовленні експонатів для виставок та виконанні замовлень... В колективі артілі головним було

*Більшовицька традиція святкування в Україні Пушкінських меморіальних ювілеїв живе й донині в пострадянському музейному середовищі. Скажімо, у відділі Кіровоградського обласного художнього музею – картинній галереї Петра Оссовського «Світ і Вітчизна» було розгорнуто експозицію до 175-річчя від дня смерті Пушкіна [103].

**Тут і далі збережено письмо оригіналу

завдання це виготовлення керамічних виробів для всеукраїнської виставки декоративного і прикладного мистецтва. Про це майже щоденно запитували з Укрхудожпромспілки, яка на той час знаходилася в Києві... Про експонати, їх виготовлення і якість багато турбувався тодішній Опішнянський РК КП(б)У. Над виготовленням експонатів міні доводилося працювати багато» [99, арк.19зв.]. Трохим Демченко залишив перелік виготовлених ним «портретних образів видатних людей і передовиків праці». У тому числі згадав: «О.С.Пушкін бюст-погруддя кераміка 1937 рік і горельєф на ваза 4» [99, арк.76]. Щоправда, не зазначено, то був час виготовлення чи експонування на виставці.

Тим часом відомо, що Українську ювілейну пушкінську виставку було відкрито в Києві, у залах Київського державного музею російського мистецтва 12 лютого (за іншими даними – 1 січня) 1937 року [112; 114]. Очевидно, саме на ній і експонувалися опішнянські вази з портретами Олександра Пушкіна. Одним із доказів того, що вази експонувалися в Києві на пушкінській виставці, є їх знаходження в Національному музеї українського народного декоративного мистецтва, адже в 1930-ті роки музеї не купували сучасних творів, а отримували їх після виставок. Відомо також, що на ній було представлено годинник Пушкіна з Полтавського музею і палиця поета з Одеського музею [109]. З огляду на час вернісажу й тривалість технологічного процесу виготовлення глиняних виробів у зимовий період, вази було виготовлено не пізніше кінця 1936 року, а не 1937 року, як це стверджувала Олена Щербань.

СУПЕРЕЧЛИВА АТРИБУЦІЯ ЯК ФАКТОР МІФОЛОГІЗАЦІЇ КЕРАМОЛОГІЧНИХ ЗНАТЬ

Подам ще кілька прикладів помилкової атрибуції глиняних виробів у доповіді Олени Щербань на Семінарі та в опублікованих згодом статтях. Зокрема, дослідниця писала: «У фондах НМУНДМ вдалося виявити ще один цікавий глечик теж без зазначення року його виготовлення... Глечик було виготовлено під час навчання в Опішнянській школі майстрів художньої кераміки (1936–1941) Володимиром Чуприною та Марією Трубіною. Вони навчалися в цій школі в 1937–1939 роках. На мою думку, саме в 1939 році й було виготовлено цей виріб, як дипломну роботу» [94, с.48; див. також: 92, с.38; 91, с.303-304]*. У цих кількох реченнях виявлено принаймні дві фальсифіковані атрибутивні ознаки:

- 1) «саме в 1939 році й було виготовлено цей виріб»;
- 2) «виготовлено цей виріб, як дипломну роботу».

Проаналізую й ці твердження.

*Авторка чомусь зовсім не зазначила, що на денцеві глечика є ритований підпис авторів: «точ. Чуприна мал. Трубіна» (інв. №К-5917), хоча особисто оглядала виріб у фондах музею. Унаслідок цього з контексту статті випливає, що відомості про авторів Олена Щербань запозичила з музейної облікової документації або ж самостійно з'ясувала за допомогою аналізу стилістики твору. (Щиро вдячний Ірині Бекетовій за люб'язно надану атрибутивну інформацію про цей твір)

1) «виготовлено цей виріб, як дипломну роботу».

Стверджувати, що глечик, виготовлений Володимиром Чуприною та Марією Трубіною, був їх дипломною роботою немає жодної підстави. Ця інформація суперечить відомостям, опублікованим самою Оленою Щербань 2004 року. Тоді в одній зі своїх статей, розповідаючи про дипломні роботи випускників Опішнянської школи майстрів художньої кераміки 1939 року, вона стверджувала, що **«Володимир Чуприна, який теж сам виготовив і розмалював глечик, отримав за нього «добре»** [93, с.129]. Через кілька років відтоді, виявлений у Національному музеї українського народного декоративного мистецтва глечик Олена Щербань атрибутувала як спільну дипломну роботу Марії Трубіної й Володимира Чуприни, забувши про своє більш раннє запевнення, немовби останній зробив свій дипломний глечик самостійно [див.: 91, с.304; див. також: 92, с.38; 94, с.48].

Також слід зважати на ту обставину, що під час навчання учні були задіяні в практичній роботі у гончарній майстерні, де в значній кількості виготовляли глиняні вироби на виставки й на продаж. У тому числі, й на завершення навчання, за спогадами одного з учнів, випалювали кілька горнів посуду з випускними роботами. 1938 року *«...за рахунок прибутків від учнівських реалізованих виробів був проведений випускний день»* [99, арк.24].

2) «саме в 1939 році й було виготовлено цей виріб».

З огляду на викладене вище, немає переконливої підстави стверджувати, немовби глечик однозначно виготовлено 1939 року. Його також могли зробити й 1937, і 1938 року. Отже, авторка мала б зазначити: 1939 (?) або 1937–1939 роки.

У доповіді на Семінарі й у статтях Олени Щербань також ішла мова про дві зооморфні посудини (баран і вовк) Трохима Демченка*. Авторка датувала їх у одному з текстів серединою 1930-х років, а в анотації до ілюстрації – 1930-ми роками [див.: 92, с.37 + кольорова вставка після с.40; 91, с.303]. Це правильно, але можна було атрибутувати більш точно (хоча й не однозначно!), а саме 1935 роком (?). Саме тоді Опішнянська артіль *«Художній керамік»* активно готувалася до першої Республіканської виставки українського народного мистецтва, яка експонувалася в травні-червні 1936 року в Києві, у залах Державного музею українського мистецтва. Того ж року її було показано в Москві (відкрито 19 липня на території Центрального парку культури й відпочинку імені Максима Горького), невдовзі й у Ленінграді (у павільйоні Центрального парку культури й відпочинку імені Сергія Кірова) [12, с.141; 107]. З-поміж робіт 105 учасників виставки були й твори одного з *«талантливих представителів колхозної молодіжи»* Трохима Демченка [див.: 79, с.14; 107]. У літературі є згадки, що за київську виставку інший опішнянський гончар Іван Багрій отримав диплом I ступеня [4].

*Описуючи вироби, Олена Щербань чомусь не зазначила, що вони мають написи: на передній лівій лапі вовка, світлою фарбою – *«Опішня»* (№2558) та на нижній частині барана, світлою фарбою – *«Опішн»* (№2560). (Вдячний Ірині Бекетовій за надану інформацію)

Кращі роботи з тих виставок згодом осіли у фондах Державного музею українського мистецтва (нині частина тогочасної колекції музею зберігається в Національному музеї українського народного декоративного мистецтва). Таким шляхом і зооморфні посудини Трохима Демченка потрапили до фондів музею. Проте вони могли бути виготовлені й 1930 року, коли майстер працював у гончарній майстерні Опішнянської керамічної профтехшколи, яка була зайнята виготовленням виробів на експорт. «Я працював, – писав через багато років Трохим Демченко, – над виготовленням моделей на декоративно скульптурні вироби: *стілізовані тварини, пташки, куманці також відливав гіпсові форм*» [99, арк.17]. Можливо, саме тому Борис Бутник-Сіверський атрибутував баранця Трохима Демченка 1930-м роком [12, с.157]. Тим часом, після 1936 року вони не могли бути виготовлені, бо, як свідчив сам Трохим Демченко, «участь у виставках врено було перервано в час навчання... В час навчання в школі творча робота не була перервана, навпаки, алеж участь у виставках була не деякий час зупинена» [99, арк.22зв., 23зв.].

Подібно до керамологічних матеріалів з Національного музею українського народного декоративного мистецтва, так само довільно Олена Щербань атрибутувала й глиняні вироби зі збірки Харківського історичного музею. У статті «Глиняні вироби учнів гончарних шкіл Опішного в колекції кераміки Харківського історичного музею» (2009) та двох публікаціях однієї статті «Опішнянська кераміка особливого ґатунку (про глиняні вироби гончарних шкіл Опішного в колекціях музеїв Києва та Харкова» (2011) [88; 94; 89] Олена Щербань подала власну атрибуцію опішнянських глиняних виробів другої половини 1930-х років. Причому, дослідниця, без будь-якої доказової бази, нововіднайдених фактів тощо, «прив'язала» більшість творів невідомих авторів невідомим учням гончарних шкіл Опішного, навіть якщо на них відсутні авторські написи. Вона також зазначила, що «основним методом дослідження під час роботи був метод аналогій» [94, с.48; див. також: 88, с.106; 89].

Погоджуюся з керамологом, кандидатом історичних наук Людмилою Меткою, що метод аналогії «не є найгіршим. Краще вже за аналогією, аніж навмання» [44, с.110]. Але, у даному випадку, синонімом «аналогії» саме й стало слово «навмання». Багаторазове опублікування одних і тих же матеріалів, без уточнення атрибуції, фактів, інтерпретації явищ, постало способом множення фальсифікату в науці, спотворення історичних реалій, заплутування вчених.

Цей метод малопридатний для розділення творів працівників артілі й гончарної школи в Опішному, оскільки там творчий процес був єдиним, взаємопов'язаним. У цій ситуації єдиною достовірною атрибуційною ознакою можуть бути лише авторські написи на виробах із зазначенням прізвищ, дат, населеного пункту й організації (артіль чи школа). Отже, Олена Щербань немовби й уточнила датування й виготовлення виробів у гончарних школах, але суто фантазійно, не підвівши під свої висновки ніякої доказової бази.

Усі висловлені нею аргументи непереконливі. Наприклад: «В інвентарній книзі ХІМу подано фондовий опис згаданої вази із зазначенням прізвищ «Ширай, Бабич, 1937». Рік виготовлення вази зазначено невірно, оскільки згадані учні

в цьому році лише прийшли на навчання. Тут і далі зустрічатиметься у описах подібних виробів 1937 рік, але він вказаний, очевидно, по аналогії з цим виробом» [94, с.49; див. також: 88, с.107; 89]. Тут одразу ж постають запитання:

- Чому не може бути рік виготовлення «1937» з причини початку навчання учнів, якщо відомо, що на навчання зараховували переважно робітників артілі «Художній керамік», котрі вже мали кількарічний досвід творчої роботи? За свідченням гончаря Трохима Демченка, більшість учнів у школі «було сімейних в виробничом стажом від п'яти до десяти років мали досвід в роботі» [99, арк.23]. Скажімо, Олександр Ширай з 1932 року був гончарем Опішнянської артілі «Художній керамік». Трохим Демченко у своїх спогадах кваліфікував його одним із «кращих і досвідчених майстрів» того часу [99, арк.17зв., 19зв.]. Уже першого року навчання в школі (1936/1937) «було нароблено два горни виробів, учнями вирішені ангоби і поливи» [99, арк.23]. Ці вироби продавали й на частину виручених коштів провели екскурсії до Харкова й Полтави, дали допомогу окремим учням, сплачували авторам окремих робіт.
- Чому всі інші вироби зі збірки Харківського історичного музею, за припущенням Олени Щербань, було атрибутовано 1937 роком «по аналогії з цим виробом», а не з яким-небудь іншим чи з якимись тогочасними документальними свідченнями?

Сама авторка подала суперечливі твердження: в одному випадку, немовби «на денці вази не зовсім чітко проритовано «1939», а через кілька речень – буцімто, «на денці виробу підпис: «Опішня К – школа м. г. (?) Ширай худ. Бабич 1/39 (?)» [88, с.107; 92, с.49]. Отже, що ж написано на денці: «не зовсім чітко... «1939», чи «1/39 (?)», чи, можливо, «1/37»?

Авторка також уточнила, немовби «важливим джерелом ідентифікації і виокремлення» виробів гончарних шкіл Опішного 1927–1941 років «є спогади старожилів, колишніх учениць ...Мотрони Назарчук, Марії Голобородько та Олександри Бабанської...» [94, с.48]. Таке зізнання щонайменше викликає подив, зважаючи на те, що їх отримано 2003 року, тобто через близько 65 років від часу виготовлення творів, причому ті, хто «згадував», їх не виготовляли й не бачили виробів із харківської колекції на власні очі!

Прослідкуймо також за логікою атрибуції творів: Олена Щербань з певної групи виробів обрала один, датування якого 1937-м роком за інвентарними картками без будь-яких аргументів заперечила («Тут і далі зустрічатиметься у описах подібних виробів 1937 рік, але він вказаний, очевидно, по аналогії з цим виробом...»), а далі, «за аналогією» до цього твору, «оптом» спростувала все музейне датування й інша творів:

- Ваза КС-416: «У інвентарній книзі зроблено запис про те, що її виготовили учні цієї школи в 1937 році. Проте, її було виготовлено в 1939 році...»;
- Ваза КС-459: «У мене не виникає сумніву в тому, що цей виріб було зроблено.... у 1938 чи 1939 році, хоча в інвентарній книзі також невірно зазначено 1937 рік»;

- Ваза КС-417: «В інвентарній книзі зроблено запис, що вазу виготовлено ... у 1937 році, але виготовлена вона може бути або в 1938 або 1939 році»;
- Ваза КС-421: «...Зроблений запис в інвентарній книзі про те, що вазу було виготовлено... у 1937 році, невірний. Отже, можна припустити, що виготовлена вона наприкінці 1920-х – на початку 1930-х років».

Симптоматично й те, що Олена Щербань спростувала музейне датування тільки для тих виробів, дату виготовлення яких у музейній документації зазначено. Водночас не визначила часу виготовлення чотирьох виробів, хронологія яких відсутня в музеї, хоча мала б це зробити як учений, який спеціально досліджував ці твори (плесканець КС-422, чорнильниця КС-414, ваза КС-464, ваза КС-472) [88, с.107; 94, с.49].

Олена Щербань також проігнорувала ідеологічний зміст частини атрибутованих творів, який опосередковано вказує на найбільш імовірний час їх виготовлення. Зокрема:

- Ваза КС-423: «На тулубі намальовано двох червоноармійців, що їдуть на білих конях попід лісом. На задньому плані помітні інші вершники»;
- Ваза КС-416: «На малюнку зображено робітника з рушницею в руках, який, очевидно, охороняє завод» [88, с.107; 94, с.49].

Ці сюжети, найімовірніше, присвячені найбільшим більшовицьким святам: 20-й річниці Жовтневого перевороту (7 листопада 1937) або 20-річчю «РККА і ВМФ» («Рабоче-Крестьянской Красной Армии и Военно-Морского флота») (23 лютого 1938). І не випадково, адже впродовж другої половини 1937 – першої половини 1938 року найбільш помпезно в СРСР святкували ХХ річницю Жовтневого перевороту («Великой Октябрьской социалистической революции»). Від листопада 1937 по березень 1938 року в київському Державному музеї українського мистецтва експонувалася ювілейна виставка «Квітуча соціалістична Україна», присвячена цій події. Від 30 березня до травня її показали також у Харкові, в Українській картинній галереї. У Харкові побачив світ і каталог образотворчої складової цієї виставки [див.: 95; 115]. Виставка відбувалася за стану кривавого політичного терору, що знайшло відображення і в каталозі виставки. Невідомий автор переднього слова завзято ляяв «ворогів» з числа української художньої інтелігенції: «Юбилейная выставка произведений художников Украинской Советской Социалистической Республики, открытая к ХХ-летию Великой Социалистической революции, хоть и не полностью отражает жизнь страны, но свидетельствует о том, что, несмотря на **вредительские действия врагов, пролезших к руководству фронтом искусства на Украине**, советские художники выполнили свой долг с честью.

Юбилейная выставка была открыта, несмотря на то, что **враги старались сорвать выставку, дезорганизовать и дезориентировать художников. Подлые слуги фашизма – разные хвйли, беньковичи, бойчукисты – пытались оторвать художников от социалистической действительности, посылая их писать идиллические пейзажи с разрушенными хатенками и ветряками. Эти враги народа требовали от художников искажения прекрасной социалисти-**

ческої життя; **ети враги добились того, что художники не писали портретов знатных людей страны, ее героев, портреты руководителей большевистской партии и советского правительства.**

Большевистская партия разгромила троцкистско-бухаринские и буржуазно-националистические банды шпионов и диверсантов...

*Виставка не охватила полностью всех художников Украины. Ряд творцов не имели возможности дать свои произведения на выставку именно потому, что **вредительской рукой врагов**, которые возглавляли художественный фронт Украины, они были устранены от участия в великой творческой работе к XX-летию Великой Социалистической революции» [95, с.7-8, 9].*

Згаданий у цьому передмовному спічі заступник народного комісара освіти УРСР Андрій Хвиля (Олінтер) («разные хвыли»), на той час затятий борець з «українським буржуазним націоналізмом», сам у передмові до короткого путівника по виставці українського народного мистецтва в московському Центральному парку культури й відпочинку імені Горького 1936 року був не менш войовничим, але це його не вберегло: «Украинские националисты, – писав він, – *хотели задушить украинское народное творчество и пытались ориентировать развитие украинской культуры на буржуазный Запад. Эти жалкие попытки украинских националистов окончательно разгромлены*» [18, с.9]. Це теоретизування також означало, що відтоді всі історичні дослідження української культури й мистецтва мали у своїх висновках засвідчувати їх витоки з російської культури, чи принаймні з культури Київської Русі, і ні за яких обставин не могло бути впливу із Заходу чи Сходу. На той час Андрій Хвиля ще не знав, що наступного року буде заарештований, а ще через рік – розстріляний тими, кого так підлабузницьки вихваляв, і вже сам стане об'єктом прокльонів для нових прислужників сталінського режиму.

Найбільш імовірно, саме з виставки в Харкові гончарні вироби Опішного потрапили до Української картинної галереї, а звідти – до Харківського історичного музею, особливо ж якщо брати до уваги ту обставину, що основним джерелом надходження творів до радянських музеїв 1930-х – 1950-х років було, головним чином, улаштування внутрішніх виставок, з яких твори дарували (передавали) на постійне зберігання закладу – організатору мистецького заходу.

Одночасно, у лютому 1938 року в Державному музеї українського мистецтва відкрилася велика художня виставка, присвячена XX-річчю РСЧА та ВМФ, де також могли експонуватися твори, що згодом потрапили до харківського музею. За будь-яких обставин, твори опішнянських гончарів на ювілейну тематику мали бути готовими заздалегідь, тобто приблизно до жовтня/грудня 1937 року. Отже, з огляду на ідеологічну складову аналізованих творів, **рік їх виготовлення, зазначений у обліковій документації музею, є правильним.** Натомість, твердження Олени Щербань, не підтвержені доказами, більше схожі на вигадки. Атрибутуючи подібні вироби, також необхідно мати на увазі, що **наприкінці 1920-х – у 1930-х роках існувала традиція зазначати на денцях назву гончарної школи.** Якщо ж школа чи прізвища авторів не зазначені, то значна ймовірність того, що виріб

виготовлено не в межах шкільного навчального процесу. Складність атрибуції продукції гончарних шкіл Опішного полягає ще й у тому, що учні виготовляли такі ж за стилістикою вироби, як і опішнянські гончарі-кустари й гончарі – працівники артлі «Художній керамік». Тому за стилістикою виробів неможливо однозначно визначити належність виробів до учнів чи до майстрів. Зовсім інша ситуація спостерігалася, наприклад, у с.Макарів Яр, що в Луганщині, де Макарово-ярівська керамічна кустарно-промислова школа була центром виготовлення майолікових виробів, а для місцевого народного гончарства це було нехарактерним явищем [див.: 21, с.299-348]. У будь-якому випадку, **за неможливості однозначної атрибуції, необхідно гіпотетичну атрибутуючу ознаку подавати зі знаком «?», а не так, немовби атрибуцію встановлено однозначно.**

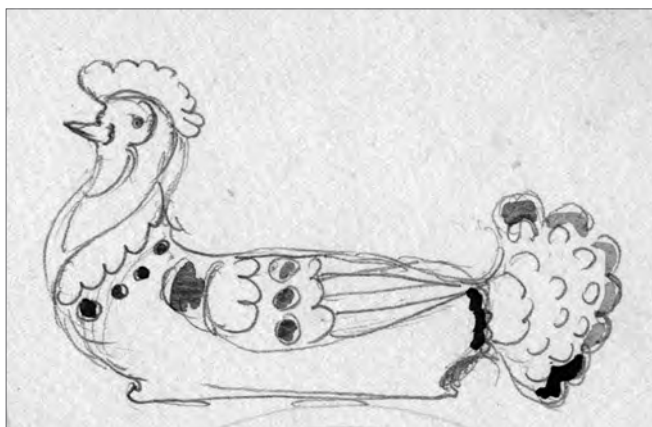
Подібним чином Олена Щербань у своїй статті «Опішнянська школа майстрів художньої кераміки (1936–1941)» подала фото посудини у вигляді птаха, яка немовби була дипломною роботою випускниці цього навчального закладу Олександри Москаленко 1940 року. Проте в альбомі для малювання Трохима Демченка з його ескізами творчих робіт трапляється кілька варіантів подібної посудини, які можна датувати від 1940 до 1950-х років [див.: 98, арк.18зв., 20, 21, 22зв.], у тому числі й ескіз роботи, яку приписано руці Олександри Москаленко [див.: 98, арк.20]. Звідси можна з великою достовірністю стверджувати, що автором ескізу тієї посудини був Трохим Демченко, а не Олександра Москаленко. На жаль, Олена Щербань не подала відомостей про те, чи є на денці посудини які-небудь авторські написи.

Олена Щербань також зробила безпідставний висновок, немовби «Опішнянська керамічна кустарно-промислова школа, а також Опішнянська школа майстрів художньої кераміки були провідниками впровадження новацій у технологічний процес гончарного виробництва... Однією з новацій, що розповсюджувалися під впливом гончарних навчальних закладів від другої половини 1920-х до кінця 1930-х років, було застосування під час декорування посуду елементів станкового гончарства» [92, с.38; 89, с.304]. Насамперед зазначу, що запровадження елементів станкового живопису в декорі кераміки не було новацією власне технологічного процесу, який і надалі залишався традиційним. Зрозуміло, що авторка веде мову про окрему техніку декорування глиняних виробів. Згадані гончарні школи від 1929 року існували на виробничій базі місцевої артлі «Художній керамік». Учні навчали працівники артлі, використовуючи існуюче технологічне обладнання й навчаючи традиційним прийомам роботи. Власного виробничого обладнання, яке б дозволяло модернізувати існуючу в артлі чи в місцевому кустарному гончарстві технологію промислу, школи не мали, а отже, не могли бути «провідниками впровадження новацій у технологічний процес гончарного виробництва». Так само не школа впроваджувала в опішнянському гончарстві елементи станкового малярства, а окремі працівники артлі «Художній керамік», які мали відповідну фахову освіту (наприклад, Петро Кононенко та його учень Терентій Наливайко) й були залучені до навчального процесу в школах.



Фото зі статті Олени Щербань «Опішненська школа майстрів художньої кераміки (1936–1941)»: «Дипломна робота випускниці Опішненської школи майстрів художньої кераміки Олександри Москаленко. Опішне. 1940». Репринт [93, с.130]

Ескіз посудини-птаха з альбому Трохима Демченка. Опішне. 1940 – середина 1950-х. Репринт [98]



ХРОНОЛОГІЧНІ ГОЛОВОЛОМКИ

У згаданих вище статтях Олени Щербань є й чимало неузгоджених тверджень про час існування гончарних шкіл Опішного. Так, у одній статті авторка стверджувала, немовби автор вази 1926 року Білик навчався в «**Опішненській керамічній кустарно-промисловій школі (1925–1933)**»! На наступних сторінках розповідала про «**Опішненську керамічну промислову школу (1927–1933)**»,

роки існування якої збігаються з роками функціонування першої згаданої школи [94, с.47, 48, 49, 50]. В іншій статті на цю ж тему, в одному абзаці тексту йшлося про «*Опішнянську керамічну кустарно-промислову школу (1925–1932)*», на наступній сторінці – про «*Опішнянську керамічну кустарно-промислову школу (1925–1926)*», у наступному абзаці – уже про «*Опішнянську керамічну кустарно-промислову школу (1925–1933)*», ще через абзац – про «*Опішнянську керамічну кустарно-промислову школу (1927–1933)*» [91, с.303, 304, 305; див. те ж саме: 92, с.36, 39]. Отже, в одній публікації авторка, без будь-яких пояснень, подала три відмінні хронологічні періоди існування однієї й тієї ж гончарної школи, а періоди існування двох шкіл накладаються один на другий, хоча в містечку ніколи одночасно не існували дві школи. Як тут читачам віднайти правдиву інформацію?

Подані вище приклади свідчать про складність візуального атрибутування кераміки. Ця робота вимагає багатьох знань і навичок логічного мислення, урахування багатьох історичних обставин, технологічних прийомів тощо. На жаль, частина сучасних молодих дослідників вважають цю справу достатньо легкою, а тому вільно-довільно, як заманеться, атрибутують твори з музейних колекцій. Особливу ж небезпеку становить багаторазове викидання в науковий обіг однотипних фальсифікованих відомостей. Таким чином створюється значний масив напівправдивої наукоподібної інформації, за якою все важче відокремити зерно від полови, а в науковій громаді формується обманливе уявлення про усталеність і обґрунтованість відомостей, багаторазово повторених у різних виданнях. Усе це збиває з пантелику не лише молодих дослідників, але й учених старшого віку. На жаль, на всі подібні публікації активних «дописувачів» у регіональних виданнях керамологічна критика поки що не спроможна адекватно й своєчасно реагувати.

АВТОРСТВО КЕРАМІКИ ЯК ФАКТОР ІДЕОЛОГІЧНОЇ БОРОТЬБИ

Зі згортанням в Україні процесів українізації на початку 1930-х років окупаційна влада поставила перед більшовицькими партійними осередками ідеологічне завдання – забезпечити «*класову чистоту*» офіційного народного мистецтва, якому надавали все більшого значення в справі пропаганди переваг соціалізму. Засобом його виконання стало «*виведення на суспільну орбіту*» новітньої генерації народних мистців. Тогочасне українське народне мистецтво вже не могли представляти майстри, які співпрацювали із земствами. Країною поширилася негласна заборона експонувати на художніх виставках твори старшого покоління гончарів, які отримали фахову освіту в земських гончарних школах і брали участь у виставках дореволюційної доби, організаторами яких були земські органи самоврядування: останні розглядалися як антагоністи більшовицьких органів місцевого самоврядування – «*советів*». «*Із завершенням доби українізації та непу збільшується кількість праць, що відзначалися упередженим ставленням до органів самоврядування Російської імперії,* – констатувала доцент Кафедри українознавства Полтавської державної аграрної академії, кандидат історичних наук Тамара Шаравара. – *...Надалі, чим більше*

зміцнювалися позиції сталінізму, тим поширенішими ставали погляди на історію земств і міських дум другої половини XIX – початку XX ст. як на буржуазну... Із кінця 1920-х рр. утверджується нова історична концепція, формується негативний погляд на дорядянське минуле... На цьому етапі **вчені ставлять за мету викрити «антинародну» сутність політичної системи царської Росії, а отже, органи самоврядування розглядалися як «п'яте колесо» у системі державного управління, як інститути «гноблення народних мас»...** У 1930-х рр. тенденції до негативних оцінок земської і міської реформ посилюються» [85, с.167, 168, 169].

За вульгарними оцінками радянських істориків і мистецтвознавців, на дореволюційних виставках домінували заможні майстри, вихідці з куркульського прошарку села, а не вихідці з робітників і дрібного селянства. Їх мистецтво, що «обслуговувало буржуазію, експлуататорів», буцімто мало занепадницький, або й націоналістичний характер. Відповідно до поширення в суспільстві подібних ідеологічних постулатів, більшовицькі керівники не допускали до публічного показу гончарні вироби старих майстрів. Вважалося, що «вплив земства на художню якість виробів був негативним. Земські діячі, в першу чергу, цікавились прибутковістю кустарного виробництва, а тому вони старались задовольнити смаки міського міщанства та буржуазії, і серед чудових зразків народної кераміки стали появлятися модні на той час серед буржуазії декадентські форми з утриваними спотвореними деталями. Орнамент також засмічувався чужими елементами декадентської тематики» [25, с.7].

Натомість, виставки середини 1930-х років мали наочно засвідчити домінування «класу селян і робітників» не лише в різних галузях господарської діяльності, а й у мистецькій сфері. Вони також мали показувати всьому світу «*нечувані досягнення*» більшовиків, після того як «*губернские земства, в руках которых находились ...промыслы в конце прошлого и в начале этого столетия, окончательно погубили украинское народное творчество, ибо в основе деятельности земства лежала система жестокой эксплуатации и безоговорочное навязывание пошлых рыночных образцов... Борься якобы за повышение художественного качества изделий и возрождение «национального стиля», земства, во главе которых стояли националистически настроенные буржуазные либералы, под национальным народным искусством понимали аристократическое искусство XVII–XVIII веков и усиленно насаждали так называемое «украинское барокко»* [79, с.7-8]. У підсумку більшовики прагнули доказати в Україні, немовби «*только Великая социалистическая революция и единое действие пролетариев великорусских и украинских, под руководством большевистской партии свергнувших иго помещиков и капиталистов, обеспечили пышный расцвет народного искусства*» [79, с.7-8].

Окрім патологічного несприйняття майстрів та їхніх творів із недавнього минулого, партійні організації докладали зусилля для вирішення проблеми кооперування гончарів-кустарів. Останні належали до тих професійних груп в Україні, які найменше підтримували більшовицьку ідею кооперування в промислові

артілі й колгоспні бригади. З-поміж кустарів різних спеціальностей до початку 1929 року в гончарстві республіки було створено лише кілька кооперативних об'єднань. Влада на місцях це добре знала, а тому інформувала вищі інстанції про спротив кустарів політиці масового кооперування. Подібні тривожні інформаційні повідомлення примушували центральні виконавчі органи республіки вживати найрізноманітніші заходи для «втягнення» кустарів до артілей. Вони навіть почали формувати з професійної верстви гончарів образ соціального ворога сільського населення країни [детальніше див.: 61, с.78-84].

Тим часом старші покоління гончарів звично займалися домашнім виробництвом глиняних виробів і добровільно не поспішали в артілі, продовжуючи працювати як кустарі-одинаки. Тому **в 1930-ті роки на виставки допускали роботи лише працівників артілей і гончарних шкіл**. Це стало ще однією більшовицькою формою дискримінації-покарання за непослух гончарів-кустарів. Одночасно повсюдно пропагували, немовби в Опішнянській артілі «Художній керамік» працюють «кращі опішнянські майстри-гончарі й рисувальниці» [25, с.26]. З тієї ж причини, **на навчання в гончарні школи набирали переважно представників не гончарських династійних родів, а вихідців з робітників і селян**.

За масового антикооперативного спротиву, гончарні школи в другій половині 1920-х – першій половині 1930-х років стали специфічними формами первісного кооперування кустарного гончарства*. До заснування гончарних артілей саме ці заклади виконували функцію творчо-експериментальних центрів розвитку гончарного промислу, у яких поєднувалися досвід старших майстрів-викладачів і завзяття молодих учнів. Після закінчення гончарних шкіл випускники ставали одними з перших членів гончарних артілей. Одночасно відбувався активний зворотний процес: оскільки до артілей на початку 1930-х років вступали головним чином молоді люди, які не мали достатніх фахових знань, з їх числа передовсім формували контингент учнів тогочасних гончарних шкіл.

Загалом усі школи з різних видів народного мистецтва, які в середині 1930-х років більшовики директивно відкривали в Україні, також виконували ідеологічну функцію. Одним із першочергових їх завдань була підготовка пропагандистських творів на всеукраїнську, московську, ленінградську та міжнародні виставки народного мистецтва, які мали свідчити всьому світу про нечувані досягнення більшовицької влади. З метою підготовки до помпезних виставок в Україні 1935 року спеціально було засновано «Школу майстрів народного мистецтва» при київському Державному музеї українського мистецтва. Публічно конкретну мету завуальовували балачками про турботу розвитком народного мистецтва [див.: 12, с.155; 50, с.81]. Один із активних учасників тих подій, технолог-кераміст Пантелеймон Мусієнко, тільки майже через півстоліття відтоді зізнався, що «тоді до міжнародних виставок готувались країни Європи

.....
*Подібним чином і художні промисли за радянської доби розвивалися як ще одна форма комуністичної кооперації кустарів у галузі народного мистецтва

і Америки. Крім огляду мистецьких цінностей, виставкам надавалось важливе політичне значення» [див.: 50, с.81]*.

1936 року, за рішенням РНК УРСР від 07.03.1936 року, школу було реорганізовано в Центральні експериментальні майстерні [див.: 12, с.140]. До роботи в них було залучено академічних художників і колгоспників. Ескізи творів у них, а нерідко й декорування, виконували відомі українські й російські художники, а колгоспниці й колгоспники тільки ткали килими, формували глиняні вироби тощо. Майже всі роботи славили більшовицьких вождів і досягнення країни соціалізму. Мистецтвознавець Борис Бутник-Сіверський ще й у середині 1960-х років підлабузницьки вигадував: «Народним майстрам такі творчі контакти дали теж дуже багато. Вони зрозуміли, які неосяжні обрії відкриються перед народним мистецтвом, якщо воно йтиме єдиним шляхом з усією радянською соціалістичною культурою...» [12, с.141].

Одним із завдань помпезних виставок українського народного мистецтва в Києві, Москві й Ленінграді в середині 1930-х років, до яких інтенсивно готувалися народно-мистецькі школи, було усунення з культурного життя країни мистців-кустарів, вилучення їх творів з публічного обігу. Натомість повсюдно виставлялася напоказ нова генерація майстрів, «зірпима» новою владою. Вони мали бути колгоспниками або членами кооперативних артілей, а ще – самовіддано підтримувати «справу» більшовицького режиму. Частіше вони не були спадковими майстрами й не несли у своїй творчості успадкованих регіональних традицій осередків чи родів. Їх відбір часто здійснювали не за наявними талантами, а за партійною належністю, співчуттям більшовикам, соціальною активністю. Сходження більшості з них на народномистецький олімп силою власного таланту було б неможливим. Нерідко за них працювали найбільш знані тогочасні живописці, графіки, скульптори. Особливістю роботи майстрів у експериментальній лабораторії було виконання ними творів за ескізами відомих художників, змішування стилів, залучення різних мистців для декорування одних і тих же виробів, часто школярські вправи з гончарської мальовки, які згодом підносилися мистецтвознавцями як видатні твори. «30-40 рр., – зазначав професор Дем'ян Горняткевич, – характеризуються розгромом нар. кераміки

.....

*У середині 1930-х років більшовицька влада виняткову увагу звертала на підготовку до участі у Всесвітній виставці «Мистецтво й техніка в сучасному житті», що тривала впродовж 24 травня – 23 листопада 1937 року в Парижі. Для СРСР вона мала важливе політичне значення в справі пропаганди ідей соціалізму на Заході. У ній взяли участь 44 країни. Найбільш запекле змагання за нагороди розгорнулося між радянським і німецьким павільйонами. У радянській експозиції було представлено з-поміж інших творів близько 80 робіт народних художніх промислів, у тому числі й українських майстрів. Прогнозовано, у галузі народного мистецтва нагороди отримали твори російських майстрів (велика срібна медаль за серію предметів, виконаних за мотивами пушкінських творів методом почорнення срібла, Євстахія Шільніковського; бронзова медаль – за твори майстрів холуйської мініатюри [106]

советською владою; ті майстри, що заціліли, організуються в керовані з центру артлі і змушені виконувати речі, що не мають нічого спільного з укр. традицією (напр., ілюстрації до типово рос. «Казки про Балду» Пушкіна – роботи Василя Вовка тощо)» [22, с.305].

Улітку 1936 року в Москві, як уже згадувалося вище, відбулася виставка українського народного мистецтва. За задумом її організаторів, вона мала, за словами Віктора Василенка, «свидетельствовать о ...необыкновенной неисчерпаемой энергии» народної творчості. Важливо було, що на виставці експонували саме «произведения колхозников и колхозниц, мастеров артелей» [14, с.168], тобто тих осіб, які підтримали більшовицький режим і ввійшли у запроваджені ним колективні форми суспільної праці – колгоспи й артлі. Тодічасні поодинокі мистецтвознавці, уцілілі від репресій, лізли зі шкіри, вигадуючи епітети про щасливе життя цих колгоспників: «Все эти произведения, – лицемірно проголошував Віктор Василенко, – говорят о мощном подъеме народного искусства социалистической Украины, раскрывают наличие самобытных талантов, больших дарований, нашедших в условиях социалистической культуры широкие возможности для своего развития... Возрождение народного украинского искусства началось только после революции, когда открылись новые пути для развития художественной индивидуальности мастеров, когда в народе пробудилась творческая инициатива, так долго подавляемая капиталистической обстановкой... Выставка отражает небывалый расцвет украинского искусства. Появляются новые кадры народных художников, по-новому продолжающих в своей работе исконную художественную традицию, создающих новые образы. Происходит возрождение народного искусства на советской почве. Выставка говорит о многочисленных народных талантах... Волна этого творчества захватила не только крупнейшие центры народного искусства Украины, но и разнообразные ее уголки. В наши дни бывший ремесленник-кустарь становится художником-творцом; он находит широкое поле для проявления своей художественной фантазии, своего умения... Возможности для развития социалистического украинского искусства огромны. Выставка показывает, какой необъятный простор открыл победивший социализм для роста подлинно-народного самодетельного искусства» [14, с.168, 173, 193, 194]. Яке безсоромне мистецтвознавче словоблуддя! При цьому неодмінно треба було вилити черпак дьогтю на недавноминулі часи: «В прошлом искусство украинского народа создавалось и находило свои образы в условиях жестокой эксплуатации. Крестьяне работали на своего помещика, позднее на скупщика и капиталиста, отдавая ему за бесценок продукт своего труда» [14, с.168].

Тим часом мовчазні майстри – учасники цього більшовицького експерименту щедро віддячували партії за незаслужені нагороди й неочікуваний статус «видатних мистців». Не випадково, саме після виставок 1936 року було встановлено звання заслуженого майстра народної творчості, щоб виокремити з маси кустарів окремих майстрів-колгоспників і зробити їх зразком для наслідування іншими.

Типовим прикладом такого майстра в Опішному був гончар Трохим Демченко. 1936 року його було згадано серед «колхозной молодежи Украины» як «талантливого мастера, наследующего мастерство поколений», який разом з іншими «уже сейчас выходит в ряды законченных мастеров» [18, с.14]. Подібну ідеологічну роль в українському гончарстві виконували й кілька старших гончарів-бідняків. Зокрема, «гончарі-колгоспники» [79, с.22], брати Яким і Яків Герасименки з Бубнівки після перебування в київській школі народних майстрів 1938 року стали очільниками гончарної артілі імені Комінтерну в селі Новоселівка [43, с.58]. Виконавши відведену їм імперською системою роль приманки для кооперування гончарів-кустарів і ширми сталінських досягнень, вони стали нікому не потрібними. «Сумними й принизливими були останні роки життя славетних бубнівських майстрів, – підсумували Лідія та Ігор Мельничуки. – ...В умовах бідності й безпам'ятства доживали свій земний вік» [43, с.59]. 1958 року артіль припинила свою роботу. «Бубнівський гончарний промисел після розвалу артілі поволі перетворювався на кустарний» [43, с.59], тобто повернувся до тієї природної форми функціонування, яка існувала до більшовицьких соціалістичних експериментів.

У славі впродовж п'ятирічки «купався» ще один середнього віку майстер-аматор, «колхозник села Крищенцы, Винницкой области» Іван Гончар, який нібито «по мастерству, по богатству фантазии... занимает одно из выдающихся мест среди мастеров керамики... Он проявил себя также, как талантливейший мастер, единственный в своем роде, гончарной объемной карикатуры» [18, с.14, 35]. Насправді, колгоспник потрібний був владі лише для творення глиняної іграшки (скульптури) як своєрідної форми політичної й соціальної сатири на панів, буржуазію, царських військовиків, для уславлення робітників і селян. Для цього він використовував сюжети творів українського й російських байкарів Леоніда Глібова, Івана Крилова, Петра Єршова, поезії Олександра Пушкіна. Йому приписують також виготовлення великих помпезних ваз, декорованих наліпленими рослинними й жанровими багатофігурними композиціями. Щоправда, власне форму тих ваз виготовляли інші майстри, а нерідко й оздобу на них наліплювали академічні художники.

Таким чином, невелика група майстрів, зібраних у Києві з кількох осередків народної творчості, підмінила собою всіх інших талановитих мистців України. І, фактично, збіднила українське народне мистецтво, звівши його до кількох імен. «До последнего времени, – вигадували імперські лакеї, – украинское народное искусство не знало отдельных авторов. Имена мастеров оставались неизвестны. Создателем разнообразного и многостороннего художественного творчества считали безымянную массу, народ. И только теперь имена народных художников Украины – вышивальщиц, ткачих, гончаров, ковровщиц, рисовальщиц, резчиков по дереву, окруженных общественной заботой и вниманием, свободных и независимых в своих творческих исканиях и в художественном совершенствовании, становятся известными всей стране. Старые мастера... создают новые, яркие произведения. Наряду с ними

растут и совершенствуются все новые и новые талантливые художники из рядов колхозной молодежи... В последнее время выдвигаются и многочислен-ные талантливые представители колхозной молодежи: художницы Ганна Павленко из Петриковки, Мария Прыймаченко из села Болотного, резчица по дереву Паша Довгаль, ковровщица Мария Щур, гончар Трофим Демченко и многие другие» [79, с.12, 14].

Ці офіційно культивовані й «дозволені» до вжитку імена кочували від виставки до виставки впродовж другої половини 1930-х – 1960-х років. Вони отримали, як індульгенцію, почесне звання «майстра народного мистецтва», що виділило їх із середовища багатьох талановитих мистців. «Залаякане» радянське мистецтвознавство отримало чіткі партійні орієнтири, кого треба було славити передовсім і всіляко популяризувати. Про десятки інших видатних мистців відтоді забули. Щоправда, на художніх виставках деяких з них виставляли, проте згадували в публікаціях і писали статті та книги збільшого про тих, хто пройшов тест на лояльність до влади в школі народних майстрів.

Саме київська школа народних майстрів почала плодити фальсифіковані твори, коли їх виготовляли академічні художники, а видавали за вироби народних майстрів, коли переписували біографії гончарів, романтизуючи й пролетаризуючи їх, відповідно до більшовицьких уявлень про «класову чистоту», наприклад, творчу біографію Івана Гончара. Багато робіт цього майстра, виготовлених упродовж 1935–1936 років згодом отримали датування від 1910-х до початку 1930-х років. Тобто фальсифікація творів була зведена до статусу державної політики в галузі народного мистецтва. Подібним чином як у київській школі народних майстрів, і в Опішному виробі, виготовлені відомими досвідченими майстрами нерідко підписували як учнівський продукт гончарної школи, щоб показати немовби сучасні досягнення й рівень фахової майстерності молодих людей, навчених уже більшовицькою владою.

Творення міфологізованих біографій народних майстрів стало одним із першочергових завдань тогочасного мистецтвознавства. На догоду партійним провідникам дослідники скористалися тим, що у вітчизняних виданнях першої третини ХХ століття, як і в тогочасній музейній справі, на фіксування імен та біографій майстрів у публікаціях, обліковій документації музеїв і приватних колекцій, не звертали належної уваги. Тому твори народного мистецтва, у тому числі й гончарства, значною мірою залишалися безіменними. Це створювало безмежні можливості для біографічної міфотворчості, оскільки чимало вигадок про походження гончарів, їх учителів, асортимент продукції та еволюцію творчості за умов революційних трансформацій, репресивного владного насилля практично неможливо було перевірити й спростувати. Та ніхто й не відважився б за тогочасного свавілля каральних органів на такий правдолюбний вчинок.

Групу гончарів і керамістів у лаврській школі очолював технолог-кераміст Пантелеймон Мусієнко [100, с.19]. Саме він уже після смерті Івана Гончара уклав і опублікував його міфологізовану («класово правильну») біографію, вибудувавши її генеральну лінію за відомими публікаціями про деяких гончарів 1910-х – 1920-х

років. Одночасно багато його творів штучно *«постаріли»* аж до початку 1900-х років [див.: 49]*. Цей наочний **приклад втілення в мистецтвознавчій праці апробованого більшовицькою системою ідеологічного принципу «старіння творів» у творчості Івана Гончара, заради так званої спадкоємності й глибини творчості та революційної доцільності, прижився в Україні**, де його блискуче застосовували для творення власних міфів окремі авантюристи. Наймасштабнішою подібною авантюрою 1970-х років стало виготовлення гончарних виробів художником-керамістом **Петром Ганжею** й приписування їх своєму батькові **Олександрю Ганжі** з Жорнища, що теж у Вінниччині. При цьому *«мусієнкову»* версію гончарської біографії майже цілком, як матрицю, було використано для фальсифікації творчого шляху й гончарських досягнень цього подільського гончаря, який жив за кілька десятків кілометрів від Кришинців. За подібним сценарієм у 1980-х роках розгорталоя стрімке авантюрне *«піднесення на п'єдестал»* міфологізованої *«творчості»* харківського філолога **В'ячеслава Рисцова**, який замовляв опішнянським гончарям глиняні вироби й видавав їх за свої [див. детальніше: 58]. Подібне практикував і опішнянський аматор **Віктор Комаревцев**, видаючи на різних торговищах, етнографічних ярмарках виготовлені місцевими гончарями (Володимиром Нікітченком, Василем Омелянком, Михайлом Китришем та іншими) вироби за свої власні.

З огляду на викладені історичні обставини, системну фальсифікацію на догоду ідеологічним історичним конструкціям більшовицьких керманічів, гончарні вироби 1930-х років достатньо складно атрибутувати в аспекті встановлення авторства, точного року виготовлення й організації, де її було виготовлено (артіль, колгоспна бригада, гончарна школа, гончарна майстерня). Зрозуміло одне: на виставки впродовж 1930-х – 1950-х років не потрапляли вироби, виготовлені в умовах домашнього гончарного виробництва.

Отже, **історія українського народного мистецтва кінця 1920-х – 1980-х років системно фальсифікувалася** – спершу під тиском партійних керівників, згодом – унаслідок недостатньої кваліфікації авторів публікацій чи безпосередньої зацікавленості в цьому мистецтвознавців. Відповідно до біографічних міфів окремих гончарів фальшувалася й атрибуція їх глиняних виробів.

.....

*Поява міфологізованих біографій українських народних майстрів відбувалася на фоні звинувачень мистецтвознавців на адресу царської влади у зневажливому ставленні до народного мистецтва та його творців. Наприклад, у рік появи біографічної брошури *«Іван Гончар»* живописець і майстер декоративно-ужиткового мистецтва Євгенія Дмитрієва у виданні *«Мистецтво Опішні»* вигадувала, немовби *«зневажливим було ставлення до народного мистецтва в царській Росії. Це й було причиною того, що імена старих опішнянських майстрів, як і переважної більшості народних майстрів, історія нам майже нічого не зберегла»* [25, с.21]. Вона жодним словом не обмовилася, що, насправді, славетні *«старі опішнянські майстри»*, такі як Федір Чирвенко, Іван Гладишевський, Василь Поросний, Юхим Різник та інші, самі про це турбувалися, а тому й підписували власні вироби

■ ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ АТРИБУЦІЇ КЕРАМІКИ

Атрибуція (від лат. *attributio* — приписування) — визначення достовірності, автентичності виробу та його ідентифікаційних ознак, насамперед авторства, місця й часу виготовлення. Атрибуцію ще називають «визначенням», «музейною ідентифікацією» [13, с.38]. Фрідріх Вайдахер у поняття музейного визначення вкладав такий зміст: «Визначення – встановлення ідентичності, найважливіших диференційних ознак та надання назви музейному об’єктові. У процесі визначення об’єкти підпорядковують (класифікують) в наукову систему. Результат визначення, як частина наукового опрацювання, є передумовою інвентаризації, каталогізації та ведення документаційного обліку фондів» [13, с.558].

До кінця XIX століття атрибуція була основана майже винятково на емпіричних знаннях та інтуїції окремих знавців. Упродовж кінця XIX – XX століття було напрацьовано багато методів атрибуції виробів, залежно від матеріалів, часу виготовлення тощо. Загалом атрибуція пам’яток історії, культури і мистецтва в сучасному світі відноситься передовсім до сфери наукової діяльності. Щоправда, й донині окремі вчені, й головним чином приватні колекціонери, вважають атрибуцію ненауковим, позаметодологічним процесом, у якому вирішальне значення мають інтуїція й особисті вподобання [див., напр.: 3, с.121]. І в сучасній вітчизняній дослідницькій практиці прикметою атрибуції кераміки, як і раніше, є наявність значної долі як інтуїції дослідника, основаної на знаннях і практичних навичках, так і суб’єктивного сприйняття предмета, в основі якого лежать власні пріоритети, симпатії, захоплення, бажання, прагнення, особисті й групові (корпоративні) інтереси.

Відомі й інші, суто чиновницькі уявлення про атрибуцію й про те, хто має цим займатися. Зокрема, «Правила торгівлі антикварними речами», затверджені спільним наказом від 29.12.2001 N 322/795 Міністерства економіки та з питань європейської інтеграції України й Міністерства культури і мистецтв України подають сучасне адміністративне тлумачення терміна «атрибуція»: «атрибуція – встановлення авторства виробу чи твору, часу, місця його створення, стилю, матеріалу, техніки виконання з фіксацією розмірів (ваги), розпізнавальних особливостей, стану збереження тощо». Пункт 1.6 цих «Правил...» визначає коло осіб, які мають здійснювати атрибуцію антикварних речей: «Атрибуцію здійснює комісія, до складу якої мають увійти бухгалтер, товарознавець, касир, юрист, архівіст, експерти-мистецтвознавці, інші фахівці з окремих груп антикварних речей...» [110]. Як видно, чиновництво вважає, що атрибуцією старожитностей, творів мистецтва та культури можуть і повинні займатися, окрім фахівців у цій галузі, бухгалтери, товарознавці, касири, юристи, які зовсім не мають знань, необхідних для фахової атрибуції.

Атрибуція кераміки розуміється у двох основних аспектах: 1) як власне процес атрибутування; 2) як кінцевий результат здійсненої роботи з атрибутування. Останній може бути як об'єктивним (правдивим, істинним), так і хибним, помилковим.

Атрибуцію вважають складовою частиною історичного джерелознавства. Загалом вона постає важливим інструментом інтерпретації глиняного виробу як матеріального об'єкта, способом пізнання обставин його виготовлення, використання й місця в успадкуванні, утвердженні, розвитку чи занепаду традиції, його побутової, ритуальної, семіотичної функцій, ролі в традиційно-побутовій, художній культурі різних етносів. Знання місця виготовлення глиняних виробів є визначальним для означення території побутування певної етнічної, художньої традиції, для виявлення напрямків впливів і взаємовпливів у територіальному, хронологічному й етнічному аспектах. До атрибуції глиняних виробів, як і інших музейних експонатів, належить також встановлення їх культурно-історичної цінності (художньої, естетичної, комунікативної). Правдивість атрибуції визначається рівнем наукових теоретичних і практичних знань дослідника.

Атрибуція кераміки, як і будь-яких історичних пам'яток, має два рівні дослідження: 1) отримання фактологічних даних про сам предмет (автор, дата й місце виготовлення, техніка, матеріали тощо); 2) отримання історичних даних про контекст побутування пам'ятки. Окремі вчені схиляються до думки, що власне атрибуцією є дії, які виконуються під час першого рівня дослідження [див.: 3, с.120]. Тому атрибуція частіше обмежується визначенням кількох головних характеристик: в археологічних студіях – часу виготовлення й належності до археологічної культури; в історичних – часу виготовлення й належності до певного історико-культурного регіону; в етнографічних – осередку й часу виготовлення, локальної назви, функціонального призначення, етнічної належності; у мистецтвознавчих – осередку, часу й автора виготовлення, у музеологічних – місця, часу й автора виготовлення; у філологічних – місця виготовлення (побутування), назви виробу та його частин. Натомість, у керамології атрибуція передбачає з'ясування всіх можливих прикмет і характеристик глиняних виробів, тобто всієї сукупності інформації про власне виріб і виріб, як джерело реконструкції історико-культурних явищ.

Основними завданнями атрибуції кераміки є виявлення притаманних глиняним виробам ознак, що дозволяють з'ясувати різні аспекти їх створення й функціонування. **Першочергово необхідно визначити:**

- час виготовлення;
- місце виготовлення;
- автора твору;
- підприємство (майстерню, мануфактуру, артіль, фабрику, завод)
- функціональне призначення.

З-поміж цих ідентифікуючих ознак чи не **найважливіша для всіх керамологічних пам'яток – час виготовлення предмета**. Це пов'язано з тим, що будь-яка історична дата неповторна, оскільки супроводжується мінливими в часі подіями, явищами. Останні прикметні або розвитком (занепадом),

зникненням) певної традиції або виникненням інновації. Тому **правдиву послідовність історичного плину подій можливо вибудувати, лише знаючи точне датування тих чи інших подій і явищ**. Оскільки глиняні вироби не лише одні з найдовговічніших рукотворних матеріалів, а й надзвичайно мінливі в часі за формами, декором і технологією виготовлення. Саме **ці унікальні властивості роблять кераміку надійним маркером матеріальної й духовної культури різних історичних періодів і людських спільнот**. Вони дозволяють з'ясувати багато питань світової історії (економіка, культура, мистецтво, технічні, естетичні й світоглядні уявлення населення, писемність тощо). Отже, від точного датування пам'яток кераміки залежить правдива хронологія й інтерпретація матеріальної й духовної культури минулого.

Загалом процес атрибуції кераміки розпадається на кілька послідовних частин:

1. Фіксація основних атрибутивних відомостей про глиняні вироби, їх опис і класифікація.
2. Аналіз ознак предметів (написи, зображення, декор, стилістичні особливості, матеріали, форма, розміри, вага, колір), що визначають функціональне призначення.
3. Аналіз наявних відомостей про обставини придбання предмета й усієї супутньої інформації; при цьому перевіряється достовірність даних про походження, місце й час виникнення, авторство, призначення й застосування предмета, про час його використання тощо; це дозволяє з'ясувати хронологічні й географічні межі поширення предметів цього типу, первісне етнічне й соціальне середовище їх побутування, місце серед споріднених виробів; належність певній особі; таким чином з'ясується походження й історія побутування речі;
4. Залучення, окрім власне джерел і супутньої інформації, ще й архівних документів, довідкової літератури та інших науково-довідкових матеріалів, які дозволяють уточнити результати джерелознавчого вивчення предметів і допомагають обґрунтувати їх класифікацію.
5. Проведення спеціальних лабораторних досліджень, що допомагають підтвердити чи уточнити атрибутивні відомості, отримані на початковому етапі атрибуції, а також отримати вичерпну об'єктивну інформацію як про сам виріб, так і контекст його функціонування.
6. Порівняльний аналіз предметів.
7. Проведення спеціальних досліджень, що дозволяють відтворити специфіку культури етнічної спільноти, у середовищі якої цей виріб було створено.

Останній етап є найскладнішим у ланцюгу атрибутивних дій. Він потребує від дослідника володіння спеціальними теоретичними й практичними знаннями з історії й технології кераміки, вміння реконструювати технологію виготовлення глиняних виробів, гончарські інструменти. Класичним прикладом такого вченого й відповідної методики аналізу є багатолітні дослідження видатного російського

керамолога, доктора історичних наук, професора Олександра Бобринського [див.: 7; 8; 9; 10; 11; 70; 83].

Атрибуція передбачає отримання інформації про такі основні ідентифікаційні ознаки глиняних виробів:

- назва (уніфікована наукова, місцева);
- автор (група авторів);
- підприємство (для виробів мануфактурного, артільного, фабричного, заводського виготовлення);
- час виготовлення (точний рік або хронологічний період);
- місце виготовлення (населений пункт, район, область, регіон, країна);
- обставини виявлення (місце / регіон, дата, метод, особи);
- місце / регіон використання;
- етнічна (національна) належність виробників;
- мистецька школа;
- етнічна (національна) належність користувачів;
- первісне функціональне призначення виробу;
- спосіб зафіксованого побутового чи ритуального використання виробу (функції);
- спосіб надходження до музею (придбання, дарунок тощо; хто придбав і коли);
- історія (біографія; генеалогія; провенанс) предмета до надходження до музею (пов'язані з предметом особи, місцевості, дані, події);
- заходи з консервації й реставрації;
- опис виробу;
- декоративні мотиви;
- іконографічні мотиви;
- спосіб (техніка) виготовлення;
- застосовані інструменти;
- використані матеріали;
- розміри висота / довжина / ширина / діаметр;
- написи, знаки, тавра, марки, серійні номери, наклейки на виробі;
- бібліографія (наявні публікації предмета та про предмет);
- аналоги виробу;
- результати спеціальних лабораторних досліджень;
- хто й коли здійснив атрибуцію;
- фото твору.

Окрім цього, **для археологічної кераміки:**

- археологічна культура;
- назва археологічної пам'ятки;
- місце виявлення виробу (розкопок);
- опис умов знаходження;
- час проведення розкопок;
- назва археологічної експедиції, прізвище та ім'я її очільника;
- старі шифри й шифри археологічної експедиції [див. також: 2, с.115-116].

Виявлення ідентифікаційних ознак кераміки – основа атрибуції глиняних виробів. Одні з них є самостійним джерелом інформації, інші – допомагають у пошукові нових інформативних джерел. Зокрема, визначення матеріалів, техніки, форми, декору дозволяє зорієнтуватися з часом і місцем виготовлення виробу, осередком гончарства, приблизно означити коло можливих авторів. Спосіб виготовлення кераміки нерідко постає датуючою ознакою. Форма виробів свідчить про їх функціональне призначення. Декор виявляє спосіб використання кераміки.

Результати спеціальних лабораторних досліджень з метою атрибуції кераміки мають містити такі основні відомості:

- замовники дослідження;
- дослідницька лабораторія (назва, адреса);
- автори дослідження;
- час дослідження;
- назва дослідженого зразка кераміки;
- мета, основні завдання лабораторного дослідження;
- застосовані методи дослідження;
- використані для дослідження технічні засоби;
- документально засвідчені висновки.

Доказову базу атрибуції кераміки складають кілька груп ознак:

- технологічні (визначаються візуально й за допомогою спеціальних лабораторних досліджень);
- документальні (написи на поверхні, писемні свідчення, архівні документи, друковані праці, довідники, каталоги, виставки);
- іконографічні (зображення людей, що відображають певну епоху, зокрема їх одяг, предмети побуту, архітектуру тощо, у т. ч. й кераміку);
- стилістичні (декор і форма виробів, локальні й авторські художні особливості).

Кожний глиняний виріб переховує в собі інформацію про себе в контексті свого безпосереднього функціонування (експонат як текст) та інформацію про культуру етносу, людської спільноти, у середовищі яких його виготовлено [див.: 24, с.7]. З огляду на це, за способами отримання атрибутивної інформації розрізняють атрибуцію **зовнішню і внутрішню**. Під **зовнішньою атрибуцією** мають на увазі виявлення й аналіз характеристик предмета, які лежать, так би мовити, на його поверхні (фізичні параметри, у тому числі розміри, форма; фактура зовнішньої поверхні, декор, написи, марки, тавра), або знаходяться за межами візуального споглядання-прочитання, за межами власне самого предмета, який атрибутують (архівні документи, літературні джерела, фотографії, опитування авторів, порівняльні матеріали тощо, які дозволяють уточнювати, доповнювати атрибуцію предмета). Головною метою зовнішньої атрибуції є виявлення основних атрибутивних відомостей про виріб, до яких належать: авторство (підприємство), місце й час виготовлення, побутова (функціональна) назва, функціональне призначення, соціальне середовище побутування, етнічна належність виробника й користувачів, ареал збуту тотожних виробів, іноетнічні впливи.

Внутрішня атрибуція дозволяє дослідникові отримати допоміжні атрибутивні характеристики (ознаки) глиняних виробів, що допомагають уточнювати, доповнювати основні атрибутивні відомості, отримані під час зовнішньої атрибуції. У такому випадку об'єктом дослідження постають матеріали, техніка виготовлення, у тому числі декорування; склад формувальної маси, ангобів, полив; температура випалювання тощо. Внутрішня атрибуція передбачає застосування фізико-хімічних (лабораторних) методів дослідження глиняних виробів. Саме цей етап нерідко є завершальним у складному процесі атрибуції кераміки. До того ж, він дозволяє підтвердити результати зовнішньої атрибуції, а отже, й максимально об'єктивувати ідентифікацію, тобто мінімізувати суб'єктивний момент атрибуційних студій. Проте у практиці української культурної керамології саме лабораторних досліджень завжди не вистачало й не вистачає донині. Тому відсутність повноцінної внутрішньої атрибуції науковими методами вчені звично компенсують спогляданням кераміки й аматорськими висновками. Чимало неточностей трапляється в археологічних публікаціях [65; 59]. Відсутність належної атрибуції кераміки породжує численні міфи про творчість окремих гончарів чи спадщину гончарних осередків [див. напр.: 58; 67].

Учені впродовж століття шукають методи ефективною атрибуції глиняних виробів з метою отримання достовірної інформації про давні людські спільноти, суспільні й економічні відносини, духовну культуру. Але жоден із них не став універсальним і не дає вичерпної відповіді на атрибуційні питання. Тому вченим доводиться застосовувати сукупність методів атрибуції, які доповнюють один одного, дозволяють максимально об'єктивувати отриману інформацію.

Нині дослідники мають можливість атрибутувати кераміку, застосовуючи різні методи й методики, маючи різний рівень історичних, керамологічних і технологічних знань. З огляду на це, й результати досліджень часто постають протилежними, неузгодженими. Конкретика використання тих чи інших методів атрибуції кераміки також залежить від дослідника, як і послідовність атрибуційних дій, і загалом масштаби з'ясування ідентифікуючих ознак. **Основні аспекти атрибуції також визначаються залежно від групи кераміки й інформації, яку треба отримати в процесі ідентифікації.** Загальний обсяг виконуваних робіт коригується поставленою метою й можливостями отримання необхідних відомостей про предмет. З огляду на це, не завжди виникає потреба проходження всіх етапів атрибуції, якщо з'ясування тих чи інших аспектів побутування глиняного виробу дослідника не цікавлять.

Проте **в повсякденній практиці української керамології досі домінує суб'єктивна методика атрибуції кераміки,** згідно з якою атрибутивні ознаки виробів визначаються майже винятково методом огляду поверхні виробів. Майже не застосовуються історико-документальні й порівняльні методи. Не використовуються й багато інших можливостей для сучасної атрибуції кераміки. Зокрема, **учені майже не застосовують методи дослідження, традиційні для окремих допоміжних історичних дисциплін.** Так, **атрибутувати глиняні вироби допомагає епіграфіка,** що вивчає стародавні написи на всіх відомих матеріалах, у тому числі й на кераміці. За начерком літер, їх характером, відповідністю місцевому діалекту,

мовним традиціям можливе досить точне визначення регіону й хронології створення виробу. Те ж саме допомагає уточнити й судове почеркознавство, що допомагає ідентифікувати людину за особливостями її почерку. Це актуально в атрибуції, скажімо, творів косівської, сокальської кераміки другої половини XIX століття, для яких прикметні написи на поверхні виробів, зроблені гончарями чи малювальниками. За ними можна робити висновки про належність написів, а отже, й виробів, одному й тому ж чи різним авторам.

На гончарних виробках часто залишаються відбитки пальців майстрів під час зняття виробу з гончарного круга чи його декорування. З огляду на це, для атрибуції неавторизованої кераміки перспективним є **застосування методів дактилоскопії**, тобто встановлення авторів за відбитками пальців.

Часто трапляється так, що **той чи інший учений з часом переглядає власну атрибуцію глиняних виробів і у своїх наступних публікаціях подає уточнені відомості про предмети. При цьому важливо публічно аргументувати внесені зміни, щоб викладені аргументи були доступні для обговорення й осмислення іншими науковцями.** Якщо ж цього не відбувається, у працях одного й того ж автора, поступово накопичуються різні атрибутивні відомості про один і той же предмет, інколи – взаємозаперечні, що поступово викликає недовіру до правдивості всіх атрибутивних висновків ученого. Відштовхуючись від неправдивої атрибуції, вчені плодять власну інтерпретацію історичних подій у галузі кераміки, гончарства, неадекватну реальним історичним подіям. У підсумку **отримуємо все більш міфологізовану історію українського гончарства.** Зважаючи на те, що кераміка є основним джерелом для історичних реконструкцій, фактично фальсифікуються й наші уявлення про еволюцію матеріальної й духовної культури етносу. Для відвідувачів музеїв атрибутивні помилки чи й відверті ляпсуси малопомітні. Тим часом науковці не повинні закривати на них очі.

Основними недоліками атрибуції кераміки в Україні є довільне визначення часу виготовлення творів; приписування виробів певному гончарному осередку, де їх насправді не виготовляли (наприклад, мальованих мисок – Шаргороду); приписування творів конкретним майстрам, якщо документально не підтверджено виготовлення ними цих робіт (наприклад, багатьох творів кераміки Косова, Пістиня, Сокаля) чи загалом кераміки. Отож, уже в умовах польових керамологічних пошуків чи придбання твору кераміки, важливо здійснювати початкові атрибуційні дії, зокрема з'ясовувати, чи було її виготовлено в місці віднайдення (придбання), чи в іншому поселенні, фіксувати розповіді власника предмета про історію користування ним.

Визнає багато проблем і атрибуцією виробів учнів і викладачів гончарних шкіл України останньої чверті XIX – першої третини XX століття. Це пов'язано насамперед із тим, що в школах навчали традиційним прийомам роботи гончарів провідних гончарних осередків України. Наприклад, у Коломийській гончарній школі (1876–1914) за основу навчання було взято стилістику косівських гончарних виробів; у гончарних школах Опішного 1894–1941 років, Миргородській художньо-промислової школі імені Миколи Гоголя (1896–1918), Глинській гончарній майстерні (1900–1909), Макарово-ярівській керамічній кустарно-

промислової школі (1927–1935) – стилістику народної кераміки Опішного; Кам'янець-Подільської художньо-промислової школи (1908–1933) – стилістику виробів гончарів Поділля, зокрема Адамівки. З огляду на це, не завжди вдається точно пов'язати гончарний виріб з конкретною гончарною школою чи з гончарним осередком.

Нерідко виявляється тенденційність дослідників, коли твори невідомих авторів «приписуються» до окремих гончарних осередків, прізвищ, написаних на виробах, мешканців тих чи інших осередків. Нерідко атрибуцію використовують як доказ тих чи інших мистецтвознавчих концепцій, а тому «під них» атрибутують глиняні вироби. Особливо ж, якщо спростувати ці твердження без застосування спеціальних методів дуже складно або й зовсім неможливо. Є так звана **ситуаційна атрибуція**, за якої глиняні вироби атрибутовують під «актуальну» політичну, історичну подію, на вимогу партійних, державних органів або на угоду переконань керівників наукових установ. Такою, зокрема, була керамологія радянської доби, коли вчені всі свої висновки мали «підлаштовувати» під псевдонаукові компартійні політико-історичні концепції. Надалі надзвичайно складно переглядати атрибуцію, яка хоча й була сумнівною, у більшості випадків не обґрунтованою якими-небудь поясненнями, але авторитарно висловлена науковим авторитетом, сприймалася без публічних заперечень, ставала «канонічною».

Атрибуція кераміки допускає інтерпретацію-реконструкцію невідомих даних, тобто відтворення історії предмета за умови недостатньої документально зафіксованої інформації. Тоді дослідник висловлює власні здогади, припущення, гіпотези. Проте гіпотетичність твердження, у такому випадку, необхідно означити щонайменше знаком «(?)», а не подавати гіпотетичний, недоведений висновок, як остаточно встановлений, єдино правильний. Для прикладу, згадаю ще раз Олену Щербань, яка у трьох своїх статтях спочатку розповіла про власні здогади щодо виготовлення учнями гончарних шкіл Опішного глиняних виробів із колекції Харківського історичного музею:

- **«Ваза КС-459... Виріб пошкоджено – у нього **відбито денце, на якому ймовірно, міг бути підпис. У мене не виникає сумніву в тому, що цей виріб було зроблено також учнями Опішненської школи майстрів художньої кераміки (1936–1941) у 1938 чи 1939 році, хоча в інвентарній книзі також невірно зазначено 1937 рік**».**
- **«Плесканець КС-422... В Інвентарній книзі зазначено про те, що цей виріб виготовлено учнями Опішненської школи майстрів художньої кераміки (1936–1941). **Можливо це так**».**
- **«Ваза КС-417... На денці виробу помітно **сліди від нерозбірливого напису, залитого поливою...** В інвентарній книзі зроблено запис, що вазу виготовлено учнями Опішненської школи майстрів художньої кераміки (1936–1941) **у 1937 році, але виготовлена вона може бути або в 1938 або 1939 році**».**
- **«Ваза КС-421... На денці вази **підпис «Шумейко Опошня»...** Петро Шумейко в 1930–1932 роках працював викладачем гончарства**

в Опішненській керамічній промисловій школі (1927–1933). Тому **зроблений запис** в інвентарній книзі про те, що вазу було виготовлено учнями Опішненської школи майстрів художньої кераміки (1936–1941) у 1937 році, **невірний**. Отже, **можна припустити**, що виготовлена вона наприкінці 1920-х – на початку 1930-х років. **Більш точна інформація, можливо, буде з'ясована під час подальших досліджень автора**».

- «Виготовлена у формі чорнильниці КС-414... Згідно запису в інвентарній книзі, виготовлена вона учнями Опішненської школи майстрів художньої кераміки (1936–1941). **Можливо**, оскільки учні згаданого закладу працювали також з формами».
- «Вазочка КС-464... В інвентарній книзі зроблено короткий **запис, який не ідентифікує виріб**. **На мою думку**, цю вазочку було виготовлено під впливом діяльності Опішненської керамічної промислової школи (1927–1933). Про це свідчить декор, зокрема його елементи, який використовували і в 1920-х роках, а також форма, яку раніше не використовували».
- «Ваза КС-472... Згідно підпису на денці «Викторь Денисенко. Опошня» автор виробу – опішненський гончар Віктор Денисенко. **На мою думку, виріб виготовлено під впливом Опішненської керамічної промислової школи (1927–1933), адже квітковий орнамент на попередньо описаному мною виробі та на цьому виробі дуже схожі**».
- «Ваза під номером КС-463... У інвентарній книзі **відсутні відповідні записи щодо автора та року виготовлення, але на мою думку, виріб виготовлено в Опішному у 1920-ті роки. По аналогії з попередньо описаними виробами, наважуся стверджувати, що виготовлено її було якщо не учнями Опішненської керамічної промислової школи (1927–1933), то під її впливом**» [88, с.107-109; 94, с.49-50; 89].

Як видно, авторка жодним неспростовним доказом не встановила виготовлення перелічених виробів учнями гончарних шкіл, а тому й оперує лише припущеннями: «**можливо це так**», «**виготовлена вона може бути**», «**можна припустити**», «**більш точна інформація, можливо, буде з'ясована під час подальших досліджень автора**», «**наважуся стверджувати**». А насамкінець, після всіх оцих «**може**», «**можна**», «**можливо**», уже без будь-яких сумнівів робить однозначний висновок: «**Отже, колекція Харківського історичного музею містить 7 точно атрибутованих та 2 умовно атрибутованих вироби гончарних навчальних закладів Опішного**» [88, с.109]. Отже, серйозну наукову атрибуцію зі стилістичним аналізом декору, форм виробів, з використанням порівняльних матеріалів, з посиланням на тотожні точно датовані вироби, підмінено аматорськими припущеннями, вигадуванням, фантазуванням. У підсумку, українській керамології зроблено чергову ін'єкцію фальсифікату. Подані приклади вкотре підтверджують, що алогічними міркуваннями неможливо вибудувати правдиву атрибуцію кераміки.

Механізм творення подібного атрибутивного фальсифікату достатньо простий. Він зумовлений народженою в Україні ще за радянської доби систе-

мою підготовки наукових кадрів і розподілу між науковцями тем наукових досліджень. Отож, коли дослідник-неофіт починає працювати над дисертацією, він ще не володіє достатніми знаннями, практичним досвідом, щоб самостійно фахово атрибутувати ті чи інші глиняні вироби. З огляду на це, частіше за все, використовує атрибуцію, вписану в інвентарні книги музеїв з усіма її помилками й фантазійністю. Одночасно з нього вже вимагають публікації, у тому числі у фахових виданнях. Він прагне опублікувати якомога більше, а нерідко – у кількох варіантах одну й ту ж розвідку, набираючи таким чином до захисту певну кількість публікацій. Згодом ті перші статті, з першими атрибутивними спробами, стають частиною дисертації, іноді з уточненою атрибуцією. Частина кваліфікаційних праць так і залишаються в рукописах, а ґрунтовні дослідження в цьому, уже «захищеному» напрямку, надалі припиняються. Таким чином, у науковому обігові частіше залишаються перші, додисертаційні слабкі в науковому аспекті статті. І навіть, якщо дисертацію невдовзі буде опубліковано у вигляді монографії, то, як правило, у книзі автор мало що змінює, порівняно з текстом дисертації.

Є ще одна обставина, що несприятливо позначилася на атрибуції української кераміки. В СРСР була традиція, коли після захисту керамологічної дисертації вчений надалі частіше займався іншою темою. Отож, виходило так, що тільки-но дослідник немовби й набував певного атрибуційного досвіду, проте настав час змінювати тему й займатися іншим, де нерідко все треба починати спочатку. Замість того, щоб надалі збагачувати свої знання в одному напрямку, набувати практичних знань, учений торував уже інший шлях, де так само не встигав досконало опанувати тему, бо вже через кілька років мусив працювати над новим дослідженням. Рідко хто продовжував фахово вивчати гончарство, кераміку. І вже як виняток – захищав докторську дисертації з цієї проблематики. Наслідком цієї узвичаєної в українській радянській науці практики, була відсутність учених, які могли фахово атрибутувати глиняні вироби різних гончарних осередків. Я вже не кажу про фарфор-фаянс, який вивчали в Україні не більше 1-2 учених одночасно.

Далі, за існуючою в Україні багатолітньою практикою, учений починав займатися іншими темами, часто не пов'язаними з гончарством, керамікою. Отже, поглиблення знань у цій галузі науки не відбувалося. Таким чином керамологічні студії загалом по країні та їх результати постійно перебували на рівні початкових студій аспірантів і здобувачів. За прикладами далеко ходити не треба. Львівська дослідниця Катерина Матейко, опублікувавши монографію про кераміку західних областей України, почала займатися дослідженням народного одягу. Керамологи Орест Голубець і Ростислав Шмагало, Надія Гаврилюк, захистивши кандидатські дисертації з керамологічної проблематики, уже докторські роботи захищали за іншими темами, хоча й за наявності в них окремих керамологічних сюжетів. Зі старшого покоління сучасних керамологів, опісля захисту кандидатських дисертацій на тему гончарства, продовжували керамологічні студії лише Лариса Виногородська, Віра Гупало, Василь Гудак, Леся Данченко, Олена Клименко, Марія Лосик, Ігор Пошивайло, Олена Цвек; не продовжували – Ніна Лейпунська, Ірина Сакович, Василь Щербак. З середнього покоління – продовжують Агнія Колупаєва,

Вадим Майко, Романа Мотиль, Галина Івашків; не продовжують – Ірина Козир, Олег Кошовий, Олесь Нога, Сергій Рижов, Тетяна Романець, Олег Слободян, Тарас Ткачук. Винятком постає наукова діяльність славетного українського керамолога Юрія Лашука, який захищав і кандидатську, і докторську дисертації керамологічної тематики й до кінця свого земного шляху наснажувався майже винятково керамологічними студіями.

Одним із недоліків атрибуції української кераміки XIX–XX століть було фіксування ім'я та прізвища гончаря, який часто виготовляв тільки форму, й замовчування імені малювальника, який наніс на поверхню твору декор. Так само практикувалося зазначення імені малювальника й замовчування імені формувальника (автора форми). Наприклад, відомо, що вироби, сформовані Олександром Бахмінським (Косів) декорувала його дочка Розалія, Яковом Бацуцю (Адамівка) – його дочки*, проте всі твори цілком приписуються роботі гончарів, а не в парі з малювальницями. Тим часом, це важливо, бо самі майстри чітко розрізняють «жіночий» і «чоловічий» характери декору глиняних виробів, що пов'язано з фізичними й психологічними особливостями жіночого й чоловічого організмів.

Подібним чином глиняну іграшку виготовляли здебільшого члени родини гончаря – діти, підлітки, дружина. Проте частіше їх авторами вважають дорослих майстрів. Фактично ж, вони були тільки співавторами в тому аспекті, що готували формувальну масу й випалювали глиняні вироби.

Без наукової атрибуції кераміки неможливий і провенанс (англ. *Provenance* – походження, попередня історія), тобто з'ясування попередньої історії творів, важливої для їх музеєфікації, салонного, галерейного чи аукціонного продажу. Своєрідною формою оприлюднення провенансу є друкування каталогів музейних зібрань, виставок, аукціонів, а також опублікування наукових праць [див. детальніше: 37, с.81]. Прикладом сучасного рівня атрибуції глиняних творів постають каталоги Національних виставок-конкурсів художньої кераміки «*КерамПІК у Опішному!*» (2010–2011) [55; 26] та перша книга Національного науково-видавничого проекту «*Гончарна спадщина України XVII–XX століть*» – альбом-каталог «*Опішнянська мальована миска другої половини XIX – початку XX століття (у зібранні Російського етнографічного музею в Санкт-Петербурзі)*» (2010) [52].

Отже, усе викладене вище переконує, що **без запровадження в сучасній вітчизняній керамології внутрішньої складової процесу атрибуції глиняних виробів, без підґрунтя точних наук, технічних дисциплін новітня наукова**

*Дочка Якова Бацуци – Олександра Пиріжок – 1981 року розповіла керамологу Олені Клименко про свого батька: «Яків Йосипович наймитував з 14 років, одружився з дочкою хазяїна, у якого працював (Іван Підлінний). Сам Іван Підлінний не гончарював, але його дочка, Дарія Іванівна, була гончаркою «на все село». Яків Йосипович вчився гончарювати, будучи в наймах. 5 років служив у армії (в Петербурзі). Приблизно в 1912 році Я.Бацуца створив ряд робіт на виставку в Петербурзі, які розписували дочки майстра...» [36, с.165]

дисципліна й надалі залишатиметься наполовину аматорською, основою передовсім на гіпотезах, припущеннях, вигадках.

У країні необхідна спеціалізована лабораторія, що буде використовувати всі можливі методи дослідження й видаватиме вченим висновки, які враховуватимуть безліч нюансів і аспектів дослідження кераміки. Дослідники мають поставити завдання й запитання, а лабораторія шукатиме відповіді на них. Інтерпретація отриманих лабораторних даних усе одно залишатиметься за вченими. Тут теж буде присутній суб'єктивізм, але, за будь-яких умов, його буде значно менше, аніж це спостерігаємо нині.

Таким чином, доки в Україні не буде створено хоча б однієї спеціалізованої лабораторії для дослідження історичної кераміки, доти історія українського гончарства буде значною мірою фальсифікованою. Задля вирішення цієї проблеми **вкрай важливим є створення Національного центру технології й спеціальних методів дослідження кераміки, який поставить атрибуцію кераміки на об'єктивістське підґрунтя** [див: 70, с.296-299].

■ ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ АТРИБУЦІЇ ГЛИНЯНИХ ВИРОБІВ В УКРАЇНІ

В основі вивчення історичної кераміки лежить атрибуція глиняних виробів. Без цього правдивої історії гончарства та реконструйованої на основі її вивчення соціально-економічної й етнічної історії немає! Проте питанням атрибуції кераміки в Україні впродовж ХХ століття не надавалося суттєвого значення, бо в об'єктивному вивченні й публікативному викладі історії гончарства на загарбаних територіях провідники радянської імперії ніколи не були зацікавлені. Тому атрибуція завжди була більшою точкою української керамології. Прикро це констатувати, але й нині в Незалежній Україні спостерігається те ж саме. Звідси випливає ще один невтішний висновок: Україна, як і раніше, продовжує рухатися у фарватері імперських ідеологічних концепцій.

* * *

Майже всі колекції кераміки в Україні від кінця ХІХ й до кінця ХХ століття формувалися безсистемно, в основному зусиллями ентузіастів. Збиранням виробів гончарства займалися відомі мистці, етнографи, археологи, історики, бізнесмени. Окрім особистої симпатії до старовини, мистецтва чи прагнення до утвердження власного суспільного престижу, вияву високого соціального становища, окремими з них керувало й бажання зберегти для прийдешніх поколінь вершинні досягнення традиційної народної культури українців, яка буквально на очах почала зникати під впливом бурхливого розвитку промисловості. Звідси випливає специфіка гончарських колекцій музеїв – певна залежність від уподобань збирачів, їх наукових зацікавлень.

Більшість із них не мали фахових керамологічних знань, що взагалі характерно не лише для збирачів, колекціонерів ХІХ століття, а й усього наступного

XX століття. Проте, незважаючи на це, вони чітко усвідомлювали, що гончарство є частиною всесвітньої культурної спадщини, а вироби гончарів мають значну історико-культурну цінність. Звідси випливало не тільки їхнє переконання в необхідності збирання окремих предметів гончарного виробництва задля кращого розуміння пройденого людством історичного шляху розвитку, досягнення сучасності й роздумів про майбутнє, а й неухага загалом до професійної обрядовості, звичаєвості, світоглядних уявлень про гончарів і гончарство в цілому. Прикро, але мета комплексного наукового вивчення гончарства як унікального явища світової культури не поставала навіть перед провідними дослідниками українського гончарства другої половини XX століття. З огляду на цю обставину (світоглядні уявлення збирачів, специфіка кожного музею й характер його фондів колекцій), можна стверджувати, що музеї, до певної міри, виконують також і функцію канонізації тих чи інших явищ матеріальної культури, опосередкованих музейними експонатами, власне творять певні культурологічні міфи. Адже фондів колекції музеїв, як правило, відображають лише фрагменти явищ минулого. Уявлення про ці речові фрагменти минулого здебільшого заступають собою все розмаїття культури того чи іншого історичного періоду.

Первісною об'єктом музеєфікування була викопна кераміка і тільки майже через століття громадськість підійшла до усвідомлення необхідності збирання зразків виробів народного гончарства. Вироби сучасних гончарів до останньої чверті XIX століття не привертали до себе уваги й не були об'єктами колекціонування. Перші колекції археологічної кераміки в Україні було зібрано в першій чверті XIX століття. Кінець XIX – початок XX століття прикметні збиранням етнографічної кераміки й формуванням земських і приватних колекцій. Саме тоді почали складатися й основні принципи музейної паспортизації експонатів та їх експонування. Розроблялися методи первісної атрибуції кераміки, реставрації й консервації.

Недоліком цього етапу музеєфікації гончарної спадщини України була неухага до точного фіксування місцевих назв виробів та їх ужиткового застосування, незазначення авторів творів, часу й місця їх виготовлення. Значною мірою це зумовлювалося тим, що перші музеї природи чи старожитностей мали універсальний характер і не спеціалізувалися за галузями наукових знань чи сферами виробничої діяльності. На той час ще не було жодного спеціалізованого музею гончарства, а отже, суто наукові керамологічні проблеми були поза сферою інтересів засновників і працівників тогочасних музейних закладів. Більшість природничих музеїв до початку XX століття включали до своїх фондів колекцій і експозицій матеріали з поля археології, етнографії, історії, антропології, мінералогії, ботаніки, зоології тощо. Кераміка надходила до відділів археології та етнографії. На час заснування цих музеїв, як уже мовилося, увага зосереджувалася, головним чином, на чужоземній і викопній кераміці, і зовсім не збиралися зразки повсякденної творчості сучасних гончарів.

1926 року відома дослідниця гончарства Євгенія Спаська за результатами інвентаризації колекції бубнівського посуду зі збірки Кустарного відділу Київського сільськогосподарського музею прийшла до висновку, що «...дослідникам і амато-

рам недавніх часів, що віддано збирали й кохалися в народньому мистецтві, не спадало на думку, не впадало в око, що й у цьому «примітивному», стриманому й, з першого погляду, обмеженому технічними й психічними межами колі орнаментальних явищ, індивідуальність майстрів може відігравати будь-яку роль. Тому, здається мені, й у найбільших музейних колекціях народнього мистецтва, де завжди дуже мало експонатів з підписами авторів або датами на самих речах, що їх збирали дослідники й аматори городяни, інвентарні записи завжди такі мізерні, а експозиції такі нівельовані. Ще добре, коли інвентар хоч приблизно визначає місцевість, звідки походить річ; **детальніших-же відомостей майже ніколи не подається, навіть про унікальні речі, тож про звичайні, масові й говорити нема чого.** Тому **народні художні вироби, переважно орнаментальні, недатовані, переважно безпаспортні, завжди впливають на глядача, як стихійна народня творчість, що за нею абсолютно зникає одиниця»** [76, с.218-219].

У 1920-ті роки найбільш повно було атрибутовано величезну колекцію бубнівської кераміки (**«понад 600 експонатів»**), зібрану Юрієм Александровичем упродовж 1925–1926 років для Кустарного відділу Київського Сільськогосподарського музею. Його інвентаризацію здійснила згадана вище Євгенія Спаська [див.: 76, с.201]. **«Така велика кількість точно паспортованих і, в певній мірі, датованих виробів із одного села дала можливість поставити й простежити ще одне питання, що на нього в народньому мистецтві зверталось досі дуже мало уваги, безперечно, за браком потрібної кількості матеріалів і відомостей про окремі речі з народнього вжитку, про окремих анонімних майстрів: це питання про риси індивідуальності в творчості селянської громади»** [76, с.203].

Тим часом у багатьох приватних і державних зібраннях кераміку було **вкрай погано атрибутовано.** Особливо ж це було прикметно для провінційних музеїв. Наприклад, у травні 1924 року Євгенія Спаська записала в щоденнику свої враження від ознайомлення з колекцією кераміки в Чернігівському етнографічному музеї: **«Ничего нового для себя не нашла, но не согласна с паспортировкой целой группы посуды (с розовой поливой и сине-желтым орнаментом), ее напрасно считают «нежинской», она несомненно конотопская, а в Нежине такой не бывало... Но вообще выставлено все красиво, содержится хорошо»** [77, с.359]. Подібний стан речей дослідниця побачила й у Новгород-Сіверському музеї: **«Новг.Сіверський Музей має лише десять погано паспорттованих кахоль...»** [77, с.366].

Як не погодитися тут із висновком українського історика, публіциста, автора близько 15 монографій, багатьох статей, утому числі праці «Музеї на Україні» (1929), Василя Дубровського (1897–1966)! 1927 року, в статті «Чергові завдання сучасного музейного будівництва на Україні» дослідник звертав увагу, що **«підбирання та систематизація музейних збірок, що є вихідним моментом організації Музею, є робота наукова, а тому її можна доручити, щоб мати справжні досягнення, тільки освіченим спеціалістам... Мало ще підібрати й розкласифікувати матеріали за певними науковими ознаками, – перед тим,**

як його експонувати для освітньої роботи, треба кожен рік науково ж дослідити для того, щоб коментарі, які будуть до неї подані усно, чи в написах, були дійсно зернами знання, а не курйозними, анекдотичними вигадками, які іноді трапляються, коли за це беруться люди недосвідчені... Наукові знання й носії цього знання, це база для всієї справжньої музейної роботи. Все це доводить, що в першу чергу музеї є наукова установа...» [цит. за: 19, с.8-9].

Музеї в Україні цілеспрямовані комплексні керамологічні дослідження гончарних осередків у польових умовах проводили тільки впродовж 1923–1928 років, коли цю роботу було поставлено на ґрунтовну наукову основу. 1920-ті – 1940-ві роки характерні згасанням приватного колекціонування творів народного гончарства, як, до речі, й інших видів народного мистецтва, оскільки в цьому комуністична влада вбачала елементи націоналізму, ідеалізації минулого, залюблення в старовину тощо. У другій половині 1920-х років відбувалося поступове згорання дослідницько-музейної й антикварної активності навіть державних музеїв. У 1930-ті роки подібна діяльність уже викликала роздратування в більшовицьких активістів і була в центрі уваги каральних органів. 1927 року в Україні побачив світ перший випуск збірника «Український музей», а вже 1929 року його видання було заборонено. 1931 року побачив світ перший номер часопису «Советский музей». Невдовзі (1933) було припинено видання єдиного на той час «колекціонерського» часопису «Советский коллекционер», присвяченого питанням філателії. За умов різкого посилення репресивної системи, з огляду на політичну гостроту питання й безпосередні ризики для життя, вчені уникали будь-яких атрибутивних дискусій. Нищівна хвиля репресій прокотилася етнографічними й історичними музеями, науково-дослідними інституціями України. Керівників провідних музейних закладів було знищено.

Більшість наукових установ і громадських організацій, які займалися історичними й етнографічними дослідженнями, було ліквідовано. Особливо жорстоко влада знищувала українських керамологів. Майже всіх із них було репресовано (Юрій Александрович, Осип Білоскурський, Василь Мазуренко, Юхим Михайлів, Никанор Онацький, Яків Риженко, Євгенія Спаська, Черченко, Лідія Шульгина, та інші). І навіть ті з учених, кому вдалося вижити на засланні, так уже ніколи й не повернулися до керамологічних студій, наприклад, Яків Риженко і Євгенія Спаська. До кінця 1930-х років у окупованій Україні не залишилося жодного дослідника традиційного гончарства. Упродовж другої половини 1930-х – 1940-х років в Україні не опубліковано жодного наукового дослідження про гончарство XVIII – першої половини ХХ століття у вигляді не те що монографії чи брошури, а й навіть статті [див.: 68, с.16-19]. Займатися проблемами атрибуції кераміки чи будь-яких інших старожитностей було нікому. До кінця ХХ століття в Україні так і не постанала наукова школа з вивчення історичної кераміки. Усі дослідники діяли відособлено, кожний сам по собі. При цьому значний вплив на проблематику керамологічних студій другої половини ХХ століття, інтерпретацію літопису вітчизняного гончарства, атрибуцію етнографічної кераміки справляла наукова діяльність славетного українського керамолога, доктора мистецтвознавства, професора Юрія Лашука (1922–2003).

Отже, важливість атрибуції музейних експонатів у колі українських музеєзнавців 1920-х років чітко усвідомлювалася, але репресії проти них впродовж наступного десятиліття відкинули українське музейництво на багато років назад, звело його до господарського утримування запасників і побудови головним чином «радянських» експозицій, які славили існуючу тоталітарну систему та її провідників. Жодних спроб узагальнити відомості про наявні колекції кераміки в масштабі України досі не було, окрім однієї розвідки початку XXI століття про найбільші зібрання таких предметів [див.: 66, с.10-19; 70, с.90-102].

Загалом аматорський рівень досліджень українського гончарства впродовж кінця XIX – першої половини XX століття відобразився й на стані атрибуції кераміки. В СРСР концептуальними проблемами атрибуції кераміки дозволено було перейматися лише дослідникам з Москви й Ленінграда. В Україні ці проблеми публічно не обговорювали, бо це могло викликати звинувачення в надмірному захопленні старожитностями, ідеалізації минулого... Було ще багато більшовицько-компартійних ярликів, які навішували на тих, хто прагнув дошукуватися правдивих історичних фактів.

В українському музеєзнавстві тоталітарної доби навіть не ставилося питання наукової атрибуції глиняних виробів чи будь-яких інших пам'яток матеріальної й духовної культури. Головним завданням вважали віднайдення й збереження пам'яток радянського часу. Наприклад, у Київському державному університеті імені Тараса Шевченка доктор історичних наук, професор Галина Мезенцева викладала спецкурси «Історія музейної справи та її сучасний стан», «Методика експозиційної та екскурсійної роботи», «Методика фондової роботи» та інші. 1980 року вона опублікувала свої напрацювання в книзі «Музеєзнавство» як курс лекцій з історії, теорії й практики музейної справи в Українській РСР. Видання призначалося для студентів гуманітарних факультетів університетів, художніх вишів, університетів культури, музейних працівників [42]. Як зазначив у передмові начальник Відділу музеїв та охорони пам'яток культури Міністерства культури УРСР Сергій Чайковський, «надійним орієнтиром у розв'язанні складних проблем музеєзнавства служили авторові лєнінські теоретичні положення про культуру, культурне будівництво, про необхідність якнайповнішого засвоєння історико-культурних надбань, що їх виробило людство протягом століть» [84, с.4].

Галина Мезенцева констатувала, що «центральне місце в експозиції відводиться документальним матеріалам з історії радянського суспільства. Показуються переваги соціалістичної системи над капіталістичною, величезні успіхи нашої країни, досягнуті за роки Радянської влади» [42, с.39]. Тим часом – жодного слова про атрибуцію музейних експонатів та її значення [42].

Таким чином, український курс «Музеєзнавства» виявився занадто догідливим для компартійної політичної системи. Роль музеїв в Україні було зведено до примітивного ілюстрування «звершень» у справі колонізації України. Найбільшим досягненням, за вигадкою університетського професора, стало те, що «радянське музеєзнавство активно спростовує

псевдонаукові теорії сучасної буржуазної музеології, послідовно обстоює свої марксистсько-ленінські методологічні засади». За всі «досягнуті успіхи» в галузі репресованого музеєзнавства українці мусили завдячувати «постійному піклуванню Комуністичної партії і Радянської держави про розвиток музейної справи, охорону пам'яток історії та культури» [42, с.8]. Загалом книга посприяла ще більшій стагнації українського музеєзнавства. У цьому стані воно перебуває й донині.

Рівень атрибуції кераміки завжди є й рівнем розвитку керамологічних студій. Зацікавлення атрибуцією завжди зростало в переломні моменти історичного розвитку, коли потрібна була додаткова доказова база для формування певних культурологічних чи політичних уявлень. Однією з причин того, що на атрибуцію давніх пам'яток за радянської доби в Україні не звертали належної уваги, було те, що провідники тоталітарного режиму зорієнтовували музейні заклади на пріоритетну пропаганду комуністичних цінностей, більшовицьких вождів та їх прислужників. Натомість комплектування фондів пам'ятками старовини, зокрема етнографії, ніскільки не заохочували, а їх збирачам навішували ярлик «націоналістів». Відповідно до цієї окупаційної політики, Сергій Чайковський задоволено констатував: «Рік у рік зростає фондова база музеїв. Головна увага при її комплектуванні приділяється матеріалам з радянського періоду історії нашої Батьківщини. Постійний тісний зв'язок з виробничими колективами дає змогу збагачувати фонди матеріалами, які показують грандіозні масштаби комуністичного будівництва, яскраво розкривають духовний світ громадянина Країни Рад, величезні здобутки радянської культури» [84, с.4].

Зрозуміло, що за таких умов, марно було сподіватися, що влада заохочуватиме дбайливе ставлення до пам'яток української минувшини й наполягатиме на утвердженні в музейній практиці наукової ідентифікації пам'яток. З атрибуцією новітніх «радянських» експонатів, якими були переповнені експозиції музеїв, проблем не було. Тим часом більшість старожитностей було захищено у фондосховища, недоступні для пересічних громадян, а часто – і для науковців. Їх рідко використовували для побудови нових експозицій, а тому й не виникали проблеми з уточненням їх атрибуції. Владу цілком задовольняло музейницьке атрибутивне аматорство, яке фактично слугувало прикриттям і благодатним полем для фальсифікаційних побудов історичного й культурного розвитку українців.

Упродовж 1930-х – 1950-х років атрибуція етнографічної й археологічної кераміки значною мірою залежала від історико-політичних концепцій і політичної ситуації в країні, а тому нерідко системно фальсифікувалася, головним чином працівниками провінційних музеїв, які часто не мали навіть історичної освіти, а тому, описуючи вироби, атрибутували їх на рівні власних побутових знань. Після Німецько-радянської війни багато музеїв України було пограбовано, частину колекцій вивезено за межі країни. Після завершення лихоліття більшість експонатів доводилося інвентаризувати по-новому. У музеї прийшли нові працівники, які не мали досвіду музейної, у тому числі й атрибутивної роботи. Тому цей післявоєнний етап українського музейництва став етапом найбільш аматорської атрибуції глиняних виробів, а отже,

й фальсифікації гончарної історії України. Це можна бачити хоча б на прикладі дослідження гончарства Косова, Пістиня та інших гончарних осередків 1950-х – 1960-х років, коли вивченням традиційної кераміки почали займатися філологи, біологи, художники, технологи та фахівці інших галузей наукових знань, які не мали історичної освіти, й головне – базових керамологічних знань.

Ситуація з атрибуцією гончарних виробів в Україні ніскільки не змінилася на краще й у 1970-ті – 1980-ті роки. Зокрема, 1974 співробітники Науково-дослідного інституту культури (Москва) констатували в СРСР занепад атрибутивної роботи в музеях історичного профілю: **«Атрибуционная работа, требующая от исследователей самых разнообразных знаний и навыков, должна выделяться в музее в отдельную и самостоятельную область. Если же этого не происходит и ей не предоставляется в музее должных условий – квалифицированных кадров, хорошо укомплектованной справочной литературы, систематических консультаций специалистов, запланированного рабочего времени и т.д. – то атрибуционная работа хиреет, музеи, таким образом, теряют способность освоить свои фонды, затрудняется их использование. Поэтому реальную тревогу внушает низкий уровень атрибуционной культуры во многих музеях не художественного профиля»** [3, с.123]. Таким був московський погляд 1974 року.

Тим часом в Україні про проблеми атрибуції пам'яток історії та культури, напрацювання методів атрибуційних студій та їх практичного використання в повсякденній музейній діяльності на рівні провідників музейної галузі, як і раніше, навіть не обговорювалися. Тогочасні музеї країни основну увагу звертали на пропаганду *«радянського способу життя»*, а тому *a priori* вважали, що відповідні музейні експонати й так достатньо атрибутовано. Для більш давніх пам'яток достатньо було аматорської атрибуції. У багатьох музеях України й донині залишаються ще радянські експозиції як за духом, так і за експонованими матеріалами. Кераміку в них атрибутовано вкрай поверхово.

Уже в роки *«перестройки»* в СРСР побачив світ навчальний посібник для вищих навчальних закладів зі спеціальності *«Історія»* – *«Музееведение. Музеи исторического профиля»* (1988) [48]. Він набув поширення і в Україні. Його підготували працівники московського Державного історичного музею та Музею німецької історії Німецької Демократичної Республіки, які прагнули *«выработать общее понимание теоретической и практической проблематики современного музееведения»* [48, с.6]. У цьому виданні, чи не вперше на теренах СРСР, було проголошено, що *«изучение музейных предметов и собрания в целом играет решающую роль в непрерывном развитии музея, в постоянном повышении эффективности его работы... Приобретенные музейные предметы должны быть подготовлены к использованию. Для этого необходимо, чтобы наряду с учетной работой решались задачи всестороннего исследования их информативной ценности, выявления и научной фиксации источниковой значимости каждого музейного предмета. Эти исследования во многом носят междисциплинарный характер. Их результатом может быть приобретение новых знаний, которые должны фиксироваться в научных каталогах...»* [48, с.47].

Автори посібника акцентували увагу на значенні музейних предметів як історичних джерел і зазначали, що їх вивчення має складатися з таких етапів: 1) визначення (атрибуція); 2) класифікація й систематизація; 3) інтерпретація [48, с.93]. Вони **вперше в радянському музеєзнавстві подали окремий підрозділ «Методика изучения музейных предметов»** із чотирма важливими параграфами: 1) «*Определение (атрибуция) музейных предметов*». 2) «*Классификация и систематизация музейных предметов*». 3) «*Интерпретация музейных предметов*». 4) «*Особенности изучения музейных предметов современного периода*» [48, с.96-113, 428]. Таким чином було висвітлено основні етапи вивчення музейного предмета з акцентом на його атрибуцію; зазначено необхідність фіксування, окрім наукової назви предмета, ще й місцевості; наголошено, що *«если нельзя датировать точно, дается примерная датировка под вопросом»* [48, с.132, 133]. Очевидячки, в Україні цей посібник читали не дуже ретельно, бо й донині у вітчизняних керамологічних публікаціях датування кераміки в більшості випадків однозначне, без будь-яких сумнівів і запитальних знаків. Подібну безапеляційність суджень практикують як музеєзнавці, так і керамологи. Тому відсилаю до цього *«застарілого»*, але й досі корисного видання всіх музейних працівників, не лише початківців, але й старожилих музейної справи, яких нині в українських музеях значний відсоток і яким ніхто й ніколи не викладав методики вивчення, зокрема атрибуції, музейних предметів.

Щоправда, проголосивши визначальне значення наукової атрибуції експонатів для музейної справи, тогочасні музеологи Москви й Берліна ще не відійшли від проповіді постулатів *«всегда живого учения марксизма-ленинизма»*. Вони стверджували, що *«в центре внимания научных исследований в области исторической науки стоит раскрытие движущих сил общественного развития, и прежде всего роли народных масс как творца истории, изучение достижений коммунистических и рабочих партий, исторических условий победы социализма и коммунизма»* [48, с.55].

Упродовж останнього століття в Україні не з'явилася жодної серйозної праці про атрибуцію та її роль у вітчизняному музеєзнавстві, у тому числі і в українській керамології. Небагато таких праць і в інших державах, що постали з колишніх радянських республік.

«Нині, – скрушно констатувала 2010 року директор Національного музею українського народного декоративного мистецтва, заслужений працівник культури України Адріана В'яець, – ми практично звільнилися від ідеологічного тиску, проте невітшна сторона нашого буття – це збайдужіння держави та суспільства до проблем музеїв, узагалі до збереження й примноження культурної спадщини» [19, с.9]. Тим часом, на окремих наукових форумах сучасності, усупереч реаліям музейної практики, ухвалюються патетичні заяви, немовби *«українська музеєзнавча наука має значні досягнення в галузі наукової атрибуції... музейних колекцій»* [73, с.305]. Безперечно, досягнення є, але в масштабі країни – це крапля в морі аматорської атрибуції! І як тут не погодися з діагностуючим висновком члена редакційної колегії *«Української керамології»*, доктора філологічних наук, професора Михайла Наєнка: *«Авторка багатьох*

історичних романів *Маріетта Шагінян* якось сказала: історичні документи пишуться для того, аби заховати правду. А надто (скажу від себе), коли ті документи складаються в умовах добіблійного стану існування України, коли в керівництві нею постійно тримається курс на найгірші зразки з історії підколоніальної залежності України і повсякчас підтверджується думка відомого класика, що історія таки справді нікого й нічому не вчить» [51, с.54]. Подібним чином складається враження, що і в сучасній Україні справу атрибуції кераміки держава не фінансує зовсім, щоб у такий спосіб пролонгувати радянські імперські міфи й уможливити в майбутньому перманентну інтеграцію країни в новітню пострадянську імперію.

■ АКТУАЛЬНІСТЬ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ З АТРИБУЦІЇ КЕРАМІКИ

Директор Національного музею українського народного декоративного мистецтва Андріана В'ялець відверто висловила свою тривогу за майбутнє атрибуційної справи в стінах українських музеїв: «Саме від того, як у музеї організовано роботу з наукового комплектування збірки, її обліку, документування, наукової атрибуції, залежить успішність його діяльності... Мене хвилює, – заявила вона, – інше: хто і як сьогодні навчає молодих працівників методики вивчення й опису музейних предметів? Чи достатньо володіє нове покоління цією методикою...?» [19, с.8, 13]. Відповідь невтішна: ніхто! Не навчають навіть викладачі вищих навчальних закладів, які читають студентам курс «Музеєзнавство», не навчають і автори поодиноких нині в Україні навчальних посібників з музеєзнавства [див.: 16; 42; 74].

Ні один підручник тієї чи іншої історичної дисципліни (археологія, історія, етнологія) не містить підрозділу, присвяченого атрибуції кераміки чи інших груп історичних джерел, і навіть не акцентує увагу на важливості встановлення достовірної атрибуції пам'яток, а тим більше не описує методику й методи наукового атрибутування цього основного історичного джерела для більшості археологічних культур від доби неоліту до доби середньовіччя.

Останніми роками, як гриби після дощу, в Україні з'являються посібники з музейної справи, наприклад: «Основи музеєзнавства, маркетингу та рекламно-інформаційної діяльності музеїв» (Івано-Франківськ, 2005), «Музеєзнавство та архівна справа» (Житомир, 2006), «Музеєзнавство» (Київ, 2008) [53; 16; 74]. Готуються вони регіональними навчальними закладами (Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Житомирський державний університет імені Івана Франка, Львівський національний університет імені Івана Франка) та туристичними організаціями (Регіональний туристично-інформаційний центр, Рада з туризму Карпатського регіону), і як видно, частіше в них музеєзнавство подано за сумісництвом, тобто заодно з маркетингом, архівознавством тощо. Це означає, що фактично вони є продуктом викладачів, які глибоко не досліджують цю тему, а частіше використовують запозичені

відомості лише для викладання курсу лекцій. До того ж, вони не є практиками чи теоретиками музейної справи. Це засвідчують і обсяги частини видань, наприклад, івано-франківського – 64 сторінки; житомирського – 76 сторінок [див.: 53; 16].

В одному з найновіших українських навчальних посібників – «Музеєзнавство» (2008), рекомендованому для музеєзнавців, мистецтвознавців, культурологів та інших фахівців, **майже нічого не мовиться про атрибуцію музейних експонатів**, окрім поданого визначення: «...Наукова атрибуція та категоризація пам'яток – це дуже складний процес експертної оцінки культурно-мистецької приналежності пам'яток (атрибуція) та їх історичної або мистецької вартості (категоризація)» [74, с.89]. На думку авторів, основна робота з атрибуції музейних експонатів має починатися після їх первинної реєстрації й інвентаризації (кодифікації), тобто тоді, коли їх уже занесено до обліково-фондової документації, у тому числі й до інвентарних книг*. «Після того, як пам'ятку занесено до реєстру музейних цінностей, – стверджують вони, – коротко описано, кодифіковано й віднесено до одного з відділів музею, науковці цієї установи можуть приступати до її детального дослідження. Цей етап музейної діяльності отримує назву «вивчення», або «каталогізація музейних експонатів» [74, с.93]. **Рекомендації авторів щодо дослідження кераміки достатньо примітивні.** Наприклад, ось так вони уявляють «каталогізацію» археологічної кераміки: «Якщо це стародавня кераміка, необхідно за археологічними атрибутами місцезнаходження і шляхом порівняльного аналізу з'ясувати її культурну приналежність (доба трипілля, Черняхівська культура тощо), ужиткове призначення чи сакралізований зміст та ін.» [74, с.93-94]. Отже, всю атрибуцію кераміки немовби можна здійснити лише «за археологічними атрибутами місцезнаходження і шляхом порівняльного аналізу». Але ж це фактично констатація сучасної ситуації в українських музеях, за якої давню кераміку атрибутують украй поверхово, часто невідповідно історичним реаліям, без застосування методів дослідження точних і технічних наук. При цьому не враховується, що в більшості музеїв на етапі занесення експонатів до інвентарних книг, робота над їх вивченням завершується. Дослідники для своїх наукових праць надалі користуються відомостями, внесеними до інвентарних книг. І якщо вони неповні, помилкові, гіпотетичні, ці спотворені відомості частіше за все, майже автоматично, вводять у науковий обіг через свої публікації. Таким чином за понад столітню історію українського музейництва накопичено колосальний масив фальсифікованих даних, за яким іноді неможливо виокремити правдиві відомості. Натомість домінує погляд на музеї з точки зору «сучасного туристичного бізнесу», «комерційного туристичного

.....

*Щоправда, у «Словнику основних музейних та екскурсійних термінів» автори стверджують протилежне, а саме, що вже акт прийняття експонатів до музею має містити «чітку експертну (мистецтвознавчу) характеристику цієї пам'ятки...» [74, с.372]

продукту». Тим часом, проголошена авторами ще одна мета видання – «замислитися над станом її використання та збереження для майбутніх поколінь» – залишилася на другому плані [74, с.8, 9].

Про відірваність авторів посібника від повсякденних реалій більшості українських музеїв свідчить і така оцінка їх «експертної (оцінювальної) діяльності»: «У музеях працюють люди виняткових професій, непересічного таланту й досвіду. Це високооплачувані експерти, які можуть на підставі легально встановленого прейскуранта чи договірних відносин проводити комплексну експертизу стародавніх художніх цінностей і давати авторитетний експертний музейний висновок щодо їх мистецької та грошової вартості» [74, с.114]. Складається враження, що автори посібника «з неба впали» і ніколи не були в службових приміщеннях музеїв, де більшість працівників передпенсійного й пенсійного віку, частина інших – хто не знайшов кращої роботи, ще частина – відставні чиновники й колишні партійно-управлінські функціонери, які працюють за мізерну заробітну плату. Насправді, експертною діяльністю можуть займатися лише окремі співробітники провідних українських музеїв!

Серед «пріоритетних напрямків та завдань розбудови національної музейної мережі», визначених авторами посібника, навіть не задекларовано нагального завдання зміни ставлення працівників українських музеїв до справи атрибуції музейних експонатів, актуалізації їх співпраці з вітчизняними вченими [див.: 74, с.354-365].

Загальновідомо, що музеї створюють джерельну базу для наукових досліджень. Тому традиційно вважається, що атрибуція – це один із компонентів суто музейницької діяльності. Дійсно, більшість пам'яток історії, культури і мистецтва первісну атрибуцію отримують у музейних закладах. У підсумку такої музейної дослідницької роботи накопичуються важливі історичні факти, які вчені використовують у своїх фундаментальних дослідженнях. Але **при цьому закладаються й основні ризики та недоліки цієї справи: у більшості музеїв атрибуцією переважно займалися й займаються музейники, у яких немає достатніх наукових знань**. Тим часом зібраними ними предметами користуються науковці, які у своїх наукових працях здебільшого покликаються саме на музейні інвентарні книги, а отже, й на музейну, значною мірою аматорську, атрибуцію. Як писав ще 1919 року відомий харківський візантолог, археолог, музеєзнавець, мистецтвознавець, завідувач кафедри теорії й історії мистецтва історико-філологічного факультету Харківського університету, професор Федір Шміт у книзі «*Исторические, этнографические, художественные музеи. Очерк истории и теории музейного дела*», «...огромное новое дело требует и огромного количества работников; а так как вполне подготовленных музейных организаторов – иначе и быть не может, конечно, – имеется весьма немного, то **ума, доброй воли, прекрасных демократических идей у многих больше, чем опыта**» [86, с.100-101]. Тому атрибуція стала вочину переважно аматорів і в підсумку результат частіше постає аматорським, не в усьому відповідним сучасному рівню наукових знань. Багато музейних «атрибуторів» не мають елементарних знань про основи гончарного виробництва, не відрізняють поливу від емалі, фарфор від фаянсу,

горщик від макітри і т. д. Це й не дивно, адже в музеях часто працюють не випускники історичних факультетів інститутів, університетів, а філологи, будівельники, економісти, колишні відставні управлінські функціонери, які доживають до пенсії в музейних умовах, а надалі так само «успішно» поєднують безтурботне пенсійне існування в музейних стінах. Але якщо в поодиноких музеях і є фахові музеологи, мистецтвознавці, то й там дається взнаки, що навчальні заклади, де налагоджено підготовку спеціалістів з цих професій, теж не дають навичок атрибуції пам'яток старовини. Отже, навіть маючи відповідну освіту, фахової атрибуції пам'яток вони здійснити не можуть. 1972 року відомий російський історик і музеєзнавець, співробітник Державного історичного музею та Науково-дослідного інституту культури (Москва) Аврам Разгон у передмові до збірника *«Изучение и научное описание памятников материальной культуры»* цілком справедливо констатував, що *«нельзя также рассчитывать на те исследования, которые ведутся в музейных фондах историками, экономистами, привлекающими музейные коллекции как один из видов первоисточников. Необходимо специальное систематическое изучение и описание коллекций музеоведами – историками материальной и духовной культуры. Только такое исследование и описание собраний способно создать подлинно научную базу, на которую опирается вся «музейная хранина».* Однак іменно ця область музейної діяльності сопряжена с очень серьезными трудностями и пока еще не достигла должного уровня... Причина этого – малочисленность подготовленных кадров специалистов – историков материальной культуры... *Если музеологи не получают необходимой подготовки в учебных заведениях, то и в практической работе очень невелика возможность специализации, позволяющей глубоко и всесторонне изучить ту или иную область истории материальной культуры. Такие «узкие» специалисты существуют лишь в наиболее крупных музеях, где есть возможность... по каждому из видов материалов иметь специалистов.* В масе своей музейные работники вынуждены хотя бы элементарно осваивать все разнообразие отраслей истории материальной и духовной культуры» [71, с.7].

Чимало аспектів атрибуційної діяльності передбачають наявність у дослідника спеціальних знань та обладнання. Наприклад, визначення складу формувальної маси глиняних виробів потребує технологічних знань, якими музейні працівники не володіють. У таких випадках необхідно проводити лабораторні дослідження. Їх виконання також вимагає спеціального обладнання, відповідно підготовлених фахівців і, що не завжди прийнятно в музейній справі, – можливого часткового пошкодження предметів з метою відбирання зразків черепка. З огляду на це, **атрибуція кераміки в Україні ніколи не мала закінченого вигляду. Тобто не мала завершального підтвердження спеціальними лабораторними дослідженнями.** Це ще один із факторів, унаслідок впливу якого атрибуція залишається значною мірою аматорською, фальсифікованою.

За таких умов вони мали б звертатися до фахівців із науково-дослідних установ, але роблять це дуже рідко: і не стільки через відсутність належного фінансування цієї справи, скільки із-за заскоружлості, консервативності музейних закладів. Тому й нині в більшості музеїв країни їх співробітники етнографічну

кераміку датують традиційним кліше «кінець XIX – початок XX століття», більш давню – «XVI–XVII», «XVII–XVIII», або й «XVI–XVIII» століттями. При цьому не фіксують етнографічних назв, часто плутають місцеві назви глиняних виробів, не можуть визначити осередку їх виготовлення, а тому вважають ним місце віднайдення виробів. Не володіючи основними знаннями про історію й технологію гончарного виробництва, вони неправильно визначають техніку роботи гончарів, використані матеріали й технічні прийоми роботи; на око визначають вміст формувальної маси, з якої виготовляли вироби, температуру їх випалювання; навіть розміри виробів зазначають не завжди точно. Не завжди зазначають прізвища авторів (цю традицію було започатковано ще вченими кінця XIX – початку XX століття, зокрема Анастасієм Зайкевичем, Іваном Зарецьким, Олександром Прусевичем, Миколою Іоновим та іншими дослідниками).

Етап атрибуції глиняних виробів, який має відбуватися в стінах музейного закладу, постає обов’язковою передумовою введення їх у науковий обіг з наступним повноцінним використанням у дослідженнях академічних учених. Останні вже, як правило, не здійснюють додаткової атрибуції кераміки, послугуючись уже зафіксованими в музеях результатами попередніх атрибутивних студій, цілком довіряючи їм і ніскільки не сумніваючись у їх достовірності. На жаль, в Україні нічого подібного немає. З огляду на значну політико-ідеологічну заангажованість музейних закладів за радянської доби, відсутність фахових керамологічних знань у більшості музейних працівників, музейні інвентарні книги й картки містять багато атрибуційних помилок, які чекають на уточнення. Проте цього робити нікому, а тому жоден державний музейний заклад України цього системно й не робить. Звідси випливає, що сучасний учений-керамолог має перевіряти всі атрибутивні відомості на музейні експонати, нерідко проводити додатково експертизу, щоб уточнити або пересвідчитися в достовірності відомостей, внесених до музейних інвентарних книг і карток. Насправді ж, **нині це відбувається дуже рідко, оскільки кераміку вивчають переважно молоді дослідники на етапі написання кандидатської дисертації.** На цьому відтинку становлення науковця-керамолога теоретичних і практичних знань, як правило, буває недостатньо для повноцінної атрибуції глиняних виробів. Тому вони майже дослівно переписують музейну аматорську атрибуцію й через свої публікації вводять її до наукового обігу. Таким шляхом аматорська атрибуція з музейної документації без будь-яких уточнень потрапляє до наукових праць, «опускаючи» їх до рівня аматорських публікацій. Причому фальсифіковані відомості останнім часом стають основою не лише керамологічних статей, але й керамологічних і мистецтвознавчих монографій, альбомів. У результаті, атрибуційний дерібан тільки множиться, накопичуються неправдиві відомості*. У такий спосіб і нині

*Такий стан прикметний не лише для України. Подібне можна повсюдно спостерігати в музеях Росії й інших країн пострадянського простору, у країнах Європосоюзу, наприклад, у Руському й Російському етнографічному музеях (Санкт-Петербург, Російська Федерація), Міжнародному музеї кераміки (Фаенца, Італія)

виявляється одвічна суперечка між наукою й аматорством: наука націлена на пошуки істини, а аматорство завжди частіше прагне видавати бажане за дійсне.

Досі музеї були зорієнтовані майже винятково на накопичення й систематизацію пам'яток гончарської культури. На сучасному етапі їх діяльності актуальним завданням стає наукове вивчення фондів колекцій кераміки та інструментів гончарів, введення їх у науковий обіг. Це стає все більш можливим з огляду на те, що сучасні покоління співробітників музейних закладів уже не обтяжені труднощами первісного накопичення колекцій, облаштування приміщень, налагодження експозиційної й популяризаторської роботи. Західні дослідники теж акцентують увагу на важливості музейних досліджень у галузі профільних наукових дисциплін, пов'язаних із музейними зібраннями. *«Без таких досліджень, – зазначав один із них, – неможливе ні виявлення потенційних музеалій, ні їх остаточна ідентифікація і включення у ширший контекст. Окрім цього, існує можливість за допомогою спеціальних досліджень музейних фондів отримати дійсні наукові знання з усіх тих проблемних питань, які потребують перманентного, навіть і впродовж кількох генерацій, доступу до автентичного матеріалу»* [13, с.157].

Однією з передумов повноцінної атрибуції кераміки є наявність у музейному закладі (під рукою в дослідника) фахової літератури, передовсім публікацій з фото творів (каталоги виставок, музейних зібрань, узагальнюючі праці, альбоми, збірники, монографії тощо), які можна використати для наочності, для уявлення про традиції гончарства певних археологічних культур, осередків гончарства, окремих авторів, а також для порівняльних студій. Проте українському музеєзнавству й керамології ще не вистачає наукових каталогів керамологічних колекцій: за все ХХ століття жоден музей в Україні не опублікував фундаментального каталогу своїх колекцій. Подібну ситуацію маємо і з «обнародуванням» гончарських колекцій: упродовж минулого століття побачив світ лише один каталог кераміки, підготовлений працівниками Дніпропетровського державного історичного музею імені академіка Д.І.Яворницького [33]. Він став першою ластівкою в українській музеєзнавчій керамології, але заодно ввів у науковий обіг чимало фальсифікованих відомостей. Тому надалі робота в цьому напрямку буде одним із найважливіших напрямків роботи закладів резерваційного типу. Друковані каталоги — обов'язковий етап включення старожитностей, художніх творів у процес наукового інформаційного обміну, суттєвий аспект охоронної й популяризаторської діяльності музеїв.

Традиційна нефаховість більшості музейних працівників є прикметою не тільки України. У багатьох інших країнах світу, за свідченням австрійського музеолога Фрідріха Вайдажера, *«протягом багатьох генерацій роботу в музеях виконували переважно митці, просто освічені люди та вчені-спеціалісти, для яких це було другорядним заняттям... Правда, і досі ще поширена думка, що цілком достатньо традиційної вищої або середньої спеціальної освіти, а музейної практики можна навчитись і під час роботи. Однак уже понад століття тому музейні працівники збагнули, що цей ненадійний, спонтанний та дорогий метод, недопустимий з огляду на духовні та матеріальні цінності*

музейних збірок та особливі вимоги суспільства» [13, с.105]. Усвідомлення важливості суто музейної підготовки спричинилося до відкриття курсів, шкіл, кафедр музеєзнавства. В Україні першу кафедру археології та музеєзнавства було відкрито в Київському державному університеті імені Тараса Шевченка.

З огляду на непривабливий атрибуційний стан культурної спадщини в українських музеях, Андріана В'ялець порушила питання про «*відновлення таких старих форм підвищення кваліфікації музейних працівників, як стажування на базі провідних музеїв, зокрема у Києві, з методики вивчення й атрибуції музейних предметів*. Можливо, знайдуться ініціатори, які підготують і надрукують методичні рекомендації стосовно здійснення наукових атрибуцій пам'яток різних класифікаційних груп» [19, с.14]. 15 листопада 2008 року Міжнародна наукова конференція «Музейні колекції: історія, дослідження, атрибуція» підтримала цю ідею й закликала (щоправда, невідомо кого!) «*відновити стажування музейних працівників на базі провідних музеїв України та світу*» [73, с.306].

У ставленні до атрибуції старожитностей у музейних закладах Україна не є винятком, а тому апелюватиму до світового досвіду. Дослідник музейної справи в Європі та Північній Америці Фрідріх Вайдагер у фундаментальній праці «*Загальна музеологія*» подав **типові штатні структури персоналу для музейних закладів різного рівня.** У жодній із них, від невеликого місцевого музею до великого або об'єднання музеїв, немає посади наукового працівника, який би займався винятково науковим вивченням музейних колекцій, у тому числі атрибуцією експонатів. Натомість, у всіх музеях є посада куратора, який «*відповідає за збереження й наукову інтерпретацію усіх об'єктів і матеріалів, які належать музеєві або тимчасово потрапляють до музею... Він проводить наукові дослідження в галузі музейних колекцій і відбирає, досліджує, обліковує, інвентаризує й каталогізує об'єкти, контролюючи ведення фондової роботи... Куратор дає рекомендації щодо придбання і вилучення музейних предметів та займається встановленням і підтвердженням авторства... Він готує рукописи каталогів, статей, рекламних публікацій і підписів для окремих експозицій і музейних колекцій загалом. До його додаткових обов'язків належать самостійні наукові публікації, якщо вони стосуються музею чи музейних колекцій*» [13, с.499]. Аналогом цієї посади в українських музеях є посада охоронця фондів. Проте більшість співробітників, які обіймають цю посаду, науковою атрибуцією пам'яток, як і науковими дослідженнями колекцій, не займаються.

Європейські музеї ставлять до кваліфікації кураторів такі вимоги: «*Закінчена вища освіта у відповідній галузі спеціалізації музею. Середня музеологічна освіта. Грунтовні знання культурних, соціальних, функціональних і естетичних вартостей музейних предметів. Добрі та відповідні до вимог часу знання основ консервації. Науковий талант, високий рівень письмової й усної комунікації*» [13, с.499]. Незважаючи на такі достатньо високі вимоги, як зазначають чужоземні дослідники, «*багато навіть висококваліфікованих працівників, потрапивши до музею, рухаються дезорієнтовано, навропацки. Через це вони не вписуються в музейну роботу і намагаються триматися осторонь цієї сфери діяльності*».

Зазвичай перед ними стоять дві можливості: або вони звільняються з музею, або намагаються працювати в рамках опанованого фаху, нерідко зі шкодою для потреб музею і його суспільної ролі» [13, с.504].

Особливістю українських музеїв історичного й художнього профілю радянської доби було те, що до них брали людей не стільки за професійними ознаками, скільки за політичною лояльністю, наявністю партійного квитка та іншими вимогами, які не мали ніякого стосунку до спроможності фахово виконувати свої музеальні службові обов'язки. Саме тому українські музеї й донині залишаються місцем «скидання» з управлінських ієрархічних посад «відпрацьованих» партійних, чиновницьких кадрів. З формуванням в Україні двопартійної політичної системи, усе частіше керівників музеїв оновлюють після чергових виборів Президента України, за ознакою членства в пропрезидентській партії.

З цього випливає закономірний висновок: **працівники українських музеїв, як і їх західноєвропейські колеги, не мають достатніх знань для наукової атрибуції керамологічних експонатів, хоча й виконують значні обсяги первісної ідентифікаційної роботи.** При цьому на них усе одно лежить «велика відповідальність за результати своєї діяльності, бо через неї вони можуть безпосередньо впливати на розвиток культурної свідомості суспільства» [13, с.159]. За таких умов, музейні працівники, чи музеї загалом, які відповідально ставляться до своїх фондів, для атрибуції експонатів мають частіше звертатися за консультаціями, методичними порадами, практичною допомогою до науковців-керамологів. Це повсякденна практика європейських музеїв. Тому й у своєму посібнику «Загальна музеологія» Фрідріх Вайдагер не зупинявся на методиці атрибуції музейних експонатів. На жаль, в Україні нині подібне відбувається більше як виняток. За свою музейну й наукову практику я не пам'ятаю жодного випадку, щоб фахівця Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному чи Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України, тобто спеціалізованих у галузі керамології організацій, який-небудь музей країни, що має значну колекцію кераміки, запросив для уточнення атрибуції глиняних виробів.

За радянської доби окремі найбільші музеї України практикували запрошення для атрибуції окремих творів кераміки вчених (наприклад, докторів мистецтвознавства Юрія Лашука й Фаїни Петрякової, кандидата мистецтвознавства Лесі Данченко), то нині подібної роботи не здійснюють. Зазначу, що й науковці зі ступенями і вченими званнями не в усіх випадках можуть правильно атрибутувати твори різних гончарних осередків і різних авторів. Тому нерідко виникає потреба в скликанні атрибуційних консиліумів, коли тільки колективно можливо прийти до більш-менш точного визначення.

Національним методичним центром із надання допомоги в атрибуції кераміки, підготовки відповідної методичної літератури (за належного фінансування) може стати Інститут керамології – відділення Інституту народознавства НАН України. Ця провідна українська керамологічна установа ще 2005 року створила спеціальну експертну комісію для атрибуції глиняних виробів [про

умови її роботи див.: 56; 70, с.755]. Парадоксально, але за 7 років існування її послугами не скористався ні один музей, ні один науковець України! Цей факт вважаю **одним із показових свідчень системної кризи українських історичних наук, мистецтвознавства й музеєзнавства.**

Державне патронувannya наукової атрибуції пам'яток історії та культури є ознакою зацікавлення держави в історичних дослідженнях, які б утверджували основи української державності й доводили її історичну тяглість. Упродовж останніх двадцяти років Незалежності провідники Української Держави, які були вихідцями з радянської системи цінностей і знань, не побачили актуальної державотворчої потреби системно підтримувати історичні студії в Україні й заохочувати науковців до перегляду тоталітарних політико-історичних концепцій. Тому **атрибуцію кераміки, як і інших пам'яток історії та мистецтва, українська влада спеціально ніколи не фінансувала.** Це є ще одним свідченням традиційного «залишкового» принципу в ставленні до культурної спадщини українців.

Відповідно до цього стан української науки був і залишається стагнаційним, а правдиві історичні дослідження – незатребуваними сучасними керманічами держави. Їх задовольняє короткий курс фальшованої історії, писаної й завченої ще з тоталітарної доби. Очевидячки, їм вигідно тримати в такому стані історичні науки, за якого неможливо переконливо спростувати всі побілянаукові ідеологічні вигадки, пов'язані з історичним минулим України. **Багато функціонерів від науки й музейництва вперто не хочуть визнавати актуальною проблему атрибуції культурної спадщини.** Тому й було ініційовано проведення Всеукраїнського науково-практичного керамологічного семінару «Сучасні проблеми атрибутування керамологічних колекцій в Україні» [17; 39], щоб на прикладі керамологічних пам'яток з музейних колекцій і публікацій другої половини ХХ – початку ХХІ століття показати непривабливий стан атрибуції глиняних виробів, на загальнодержавному рівні актуалізувати цю серйозну проблему. Адже від її своєчасного вирішення залежить майбутній поступ української гуманітарної науки, спроможність учених адекватно реагувати на виклики сучасності, доказово обстоювати самобутність історичного розвитку українського етносу. Нарешті, **рівень атрибуції глиняних виробів – показник, який не лише чітко діагностує рівень розвитку наукової дисципліни, її досягнення й відповідність сучасному прогресу у відповідній галузі наукових знань, а й достатньо об'єктивно визначає ступінь фахової підготовки кожного керамолога.**

Тільки на початку ХХІ століття українські керамологи почали включати атрибуцію пам'яток гончарства до пріоритетних завдань світової керамології [70, с.51]. Одним із важливих завдань сучасної української керамології також визначено розробку принципів і методів атрибуції виробів з глини, віднайдені під час археологічних розкопок, випадкових знахідок. Основними напрямками досліджень у цьому напрямку мають стати вивчення хімічного, фазового складу й структури поруватості, фізико-механічних характеристик зразків археологічної кераміки; вивчення особливостей формоутворення й техніки виготовлення кераміки; вивчення історичних змін у приготуванні формувальних мас, формотворенні, орнаментальних системах і способах їх нанесення на поверхню

виробів; виявлення взаємовпливів етнічних культур, міграцій давнього населення України за гончарними пам'ятками; археологічна кераміка як джерело вивчення етнічної історії, матеріальної й духовної культури давніх племен і народів (ткацтва, скотарства, хліборобства тощо); розробка багатоступеневої методики атрибуції й вивчення археологічної кераміки.

Найбільш ефективними шляхами реалізації цих програмних завдань, з-поміж іншого є розробка нових спеціальних методів дослідження глини й кераміки; проведення спеціальних лабораторних досліджень глин, глиняних виробів із використанням сучасних технічних засобів, комп'ютерних технологій; проведення палеогончарних експериментів.

Один із факторів аматорської атрибуції кераміки в Україні – також і відсутність фахової керамологічної освіти. Нині в країні жоден навчальний заклад не готує вчених-керамологів, у жодному університеті на вивчається курс керамології, не кажучи вже про наявність там керамологічної лабораторії*. Тому зовсім не дивно, що в Україні, як і в колишніх республіках СРСР, ніколи не вчили студентів, аспірантів, науковців основам атрибуції кераміки. На історичних факультетах вищих навчальних закладів країни й нині не викладається курс атрибуції кераміки, який би включав вивчення методики й сучасних методів атрибуції кераміки з конкретними прикладами уточнення атрибуції, складними випадками ідентифікації глиняних виробів, специфікою атрибуції археологічної, етнографічної й академічної художньої кераміки, особливостями атрибуції різновидів кераміки (теракота, майоліка, кам'янкава маса, фаянс, фарфор), інформуванням про наявні в Україні центри керамологічної експертизи, про найбільш досвідчених керамологів, які можуть здійснювати атрибуцію кераміки різних археологічних культур, гончарних осередків України, окремих авторів. Та що вже говорити про університети, якщо провідний національний Інститут археології НАН України теж не має такого вкрай необхідного для повноцінних археологічних студій структурного підрозділу! Й донині не можна отримати наукового ступеня зі спеціалізації «*керамологія*».

За таких реалій, всі українські вчені, які досліджують гончарство, основи спеціальних знань про гончарство, здобували винятково самоосвітою, залежно від власного уявлення про їх змістовий обсяг. Як результат поверхової самоосвіти,

.....

*Ще 1956 року видатний російський технолог-кераміст, фахівець з хімічної технології силікатів, багатолітній завідувач кафедри хімічної технології тонкої технічної кераміки Ленінградського хіміко-технологічного інституту, професор Аркадій Августинік у статті «*К вопросу о методике исследования древней керамики*» авторитетно заявив про необхідність заснування «*аспирантуры археолого-технологического профиля на исторических факультетах крупных университетов; подготовка аспирантов может быть обеспечена усилиями соответствующих кафедр университетов и технологических или политехнических институтов*» [1, с.155-156]. На жаль, слушні й украї важливі для атрибуції давньої кераміки пропозиції вченого, традиційно були проігноровані як владними структурами, так і керівниками науково-дослідних інститутів та університетів

археологи, котрі пишуть про давнє гончарство, для підтвердження своїх гіпотез рідко роблять спроби відтворення, моделювання технології роботи прагончарів, а деякі їхні графічні реконструкції ремісничих знарядь праці, скажімо, гончарних кругів, є настільки умовними, що за ними неможливо виготовити навіть робочі експериментальні моделі. Подібні реконструкції нерідко роблять особи, які самі не вміють гончарювати і не мають ґрунтовних знань про особливості гончарної роботи, не знайомі з різними технічними прийомами роботи, притаманними народному гончарству (приготування глини, формування виробів, їх оздоблення, випалювання), особливо ж у ще збережених його архаїчних, реліктових формах, уже не кажучи про знання чужоземних керамологічних і етнографічних джерел, які можуть слугувати для порівняльних студій. Одна з причин цього криється і в існуючих програмах підготовки археологів у вищих навчальних закладах, які не передбачають вивчення курсу керамології. Незважаючи на ту суттєву обставину, що кераміка є найбільш масовим речовим матеріалом археологічних досліджень, історичні факультети університетів досі не дають студентам необхідних керамологічних знань, передовсім з основ гончарної технології, звичаєвості, функціональності глиняних виробів і їх семантики, методики керамологічних досліджень. Майбутні археологи й етнологи чималу користь мали б і від літньої керамологічної практики в традиційних осередках гончарства України, і від набуття практичних навичок гончарювання, і від спілкування з народними майстрами-гончарями, а також із художниками-керамістами, технологами-кераміками. Тому актуальним завданням сучасної української керамології є комплексна підготовка майбутніх дослідників гончарства, кераміки, яка б передбачала глибоке вивчення основ керамології, історії України, всесвітньої історії, основ архівної справи, етноархеології, етнології, етнопсихології, історії українського й світового мистецтва, зокрема декоративно-ужиткового мистецтва; діалектології, фольклористики, музеєзнавства, релігієзнавства, історії та етнографії гончарства; основ фотографування (цифрові фототехнології, у тому числі макрозйомка), звукозапису, відеозйомки, основ консервації, реставрації та реконструкції кераміки; технології традиційного й сучасного промислового гончарного виробництва, спеціальних методів дослідження кераміки. Керамологи мають проходити практику в державних архівах, музейних закладах, брати участь в археологічних розкопках, польових керамологічних, етнографічних і фольклорних експедиціях, практикувати в реставраційних і гончарних майстернях, практично опанувати способи виготовлення гончарних виробів, стажуватися в провідних світових гончарних дослідницьких центрах. Заодно з керамологічною освітою важливий практичний досвід, без якого наукова атрибуція кераміки теж неможлива! Тільки за такої різнобічної підготовки дослідників-керамологів у нас з'являться вчені, спроможні відповісти на безліч історичних запитань, здатні піти далі сьогоднішньої описовості й початкової систематизації польових і літературних матеріалів у дослідженнях сучасних керамологів.

Настає епоха теоретичних узагальнень і практичного застосування історичної інформації, закованої в численних виробах гончарів. Через творчі наукові дискусії керамологи мають перейти рубікон термінологічної

невизначеності історико-культурних явищ і прийти до максимально повного пізнання давньої й новочасної кераміки як полісемантичного джерела відновлення втрачених знань.

У другому десятилітті XXI століття керамологія має стати університетською наукою і викладатися як навчальна дисципліна. Актуальною проблемою залишається зміцнення матеріально-технічної бази науково-дослідницьких центрів, кафедр і лабораторій кераміки, навчальних і навчально-виховних закладів, пов'язаних із гончарством, керамікою; удосконалення існуючої системи підготовки художників-керамістів і технологів-кераміків. Проте чи не найважливішим завданням на цьому шляху нині постає підготовка українського підручника з керамології. Як уже мовилося, актуальним завданням української керамології залишається створення Національного центру технології й спеціальних методів дослідження кераміки.

■ ВСТАНОВЛЕННЯ АВТЕНТИЧНОСТІ КЕРАМІКИ. ФАЛЬСИФІКАЦІЯ. ПІДРОБКИ НА РИНКУ АНТИКВАРНОЇ КЕРАМІКИ

Одним із результатів атрибуції музейного предмета має стати визначення його автентичності. Останнє доводиться саме сукупністю, єдністю виявлених ознак предмета. Предмет, у якому ця єдність порушено, і це виявлено дослідником, вважається не оригінальним, підробкою, фальсифікатом [48, с.95]. Відомий російський керамолог і мистецтвознавець, завідувач відділу кераміки Державного історичного музею (Москва) Олександр Салтиков (1900–1959) був переконаний, що будь-яка атрибуція кераміки має починатися, насамперед, зі встановлення справжності (автентичності) речі, тобто належності її тому чи іншому автору, тому чи іншому гончарному осередку, регіону, країні, археологічній культурі, історичній добі тощо. З огляду на це, у своєму дослідженні «Русская керамика. Пособие по определению памятников материальной культуры XVIII – начала XX вв.» (1952) він наголошував: «*Определение технологии, времени и места производства или мастера и художника является основным при разрешении вопроса о подлинности вещи*» [75, с.14]. При цьому зазначав, що художні й побутові аспекти кераміки не мають вирішального значення для визначення автентичності кераміки. Вони важливі вже для уточнення часу й місця походження глиняного виробу, коли його автентичність підтверджено [75, с.14].

У сучасному європейському музеєзнавстві під автентичністю предмета також розуміється його «*справжність*», «*відповідність тому, свідченням чого має бути*», «*стосунок... до події, яку той повинен репрезентувати*». «*Автентичність*, – наголошував Фрідріх Вайдагер, – не впливає як оригінальність із самого об'єкта, а повинна бути доведена за допомогою окремого наукового пізнавального процесу... Автентичний об'єкт – об'єкт, який завдяки своїй конкретній екзистенції, що сприймається чуттєво, є справжнім,

істинним, безсумнівним доказом, тобто безпосереднім свідченням певного часо- чи просторово зафіксованого стану природного чи суспільного феномену, від якого він походить. Об'єкт може бути автентичним лише в межах релятивного твердження та з огляду на певні умови, тобто завжди слід брати до уваги, чого саме стосується автентичність» [13, с.140, 132-133]. Така увага до встановлення автентичності кераміки була зумовлена тим, що кінець XIX – початок XX століття став прикметний стрімким розвитком гончарних технологій, творчими пошуками технологів-керамістів, художників-керамістів і народних майстрів-гончарів. Це створило широкі можливості не лише для створення небачених доти творів, але й для фабрикування якісних підробок уже відомих творів, які стали класикою й користувалися значним попитом у колекціонерів, антикварів, любителів старожитностей, найбільш заможної соціальної верхівки суспільства. **Відсутність затребуваних колекціонерами предметів компенсувалася творчістю фальсифікаторів.** Тут пропозиції підробок йшли в ногу з попитом на ту чи іншу кераміку. **Успішно розвивався бізнес на виготовленні фальсифікованих художніх творів.** Стосувалося це, насамперед, творів фаянсу та фарфору відомих світових брендів. Ще 1915 року в брошурі «Подделки старины», яка побачила світ у Конотопі, російський історик-бібліограф і археолог Сергій Мінцлов про подібних колекціонерів писав: «Подделки достигают изумительного совершенства и только исключительные знания в области истории могут обнаружить истину. Такие знания, к сожалению, встречаются куда реже подлинных древностей. Г. любители вместо них обладают, в большинстве случаев, только деньгами и желанием тратить их» [45, с.4]. Він також подав численні приклади підробок старожитностей, а також способів надання виробам «прадавнього вигляду» в Європі на початку XX століття: «Древние камеи в огромном количестве по сей день поставляются Неаполем. С этого рода «древностями» дело обстоит несколько неопытно: готовую камюю дают проглотить индюку и, по выходе из его желудка, она получает требующуюся желтую окраску; дело медлительных веков скоро и хорошо выполняет индюк! ...Кельн наводняет мир древними стеклянными изделиями и триптиками XV века, причем немцы для придания слоновой кости желтого оттенка, прибегают к помощи солодкового корня и табака; стекло же... зарывают в навоз, где оно и приобретает надлежащие отливы» [45, с.6]. **Особливо сприятливими для появи на антикварному ринку художнього фальсифікату стають періоди посилення економічного зростання опісля значних політичних і соціальних потрясінь.** Поява нових багатіїв, які прагнуть будь-що засвідчити свій новий соціальний статус, у тому числі й творами антикваріату, попит на певні предмети для колекціонування, породжує відповідну пропозицію підприємливих майстрів. «Самый страшный бич музеев, – наголошував 1919 року професор Федір Шміт, – подделки... Надо сказать, что как раз южная Россия классическая страна подделок... Всем нашим музеям при приобретении древностей греческих черноморских колоний приходится, как говорится, смотреть в оба. Но не трудно понять, что ремесло подделывателя древностей выгодно и, даже, просто возможно лишь при нынешнем анархическом собирательстве, когда коллекционеров – сколько угодно, один

перед другим старается, а многие норовят на древностях спекульнуть (извините слишком модное словечко)... До сих пор всякий заведующий музеем знал определенно, что торговля и настоящими, и поддельными древностями процветает, знал, что поэтому хищнические раскопки, несмотря на все запреты, широко практикуются, и должен был в каждом отдельном случае решить вопрос о подлинности предлагаемой вещи: купить подделку – очень досадно и даже, как будто, унижительно для ученого достоинства покупателя, но упустить подлинник – станешь посмешищем всех коллекционеров-конкурентов» [86, с.96, 97].

Найбільш сприятливим середовищем для поширення художнього фальсифікату було й залишається приватне колекціонування. Тому після Жовтневого перевороту в Росії керівники музейних закладів сподівалися, що націоналізація приватних колекцій і музеїв назавжди покінчить з підробкою художніх творів. **«Можно надеяться, что огосударствление музейного дела в корне подорвет и промысел фальсификаторов, потому что устранит частных коллекционеров, – прогнозував професор Федір Шміт. – У нас, по крайней мере, можно по пальцам перечесть тех коллекционеров, которым удалось соединить в своих руках действительно значительные и высоко-ценные собрания. А подавляющее большинство не имело для успеха ни нужных средств, ни нужных знаний. На всю Россию славится киевское собрание Б.И. и В.М.Ханенко; есть еще два-три гораздо менее значительных, но все же достойных внимания частных музея. Прочие любители безусловно вредны, особенно любители со спекулянтским уклоном или случайные покупатели отдельных вещей, ибо для них-то и налажено оптовое производство древностей»** [86, с.97-98].

Федір Шміт запропонував оригінальний спосіб використання майстерності тих осіб, які фахово фальсифікували старожитності. Учений закликав використати їх для створення унаочнення для навчальних музеїв: **«Ведь не надо забывать, что фальсификатором человека делает не одна жажда наживы, – среди подделывателей есть люди несомненно талантливые, я почти готов сказать: безкорыстные, добивающиеся точнейшего усвоения подлинной техники оригиналов, подлинного стиля, так проникнутые духом того искусства, под которое они подделываются, что они создают прямо-таки новые подлинники. Вот если бы такими новыми подлинниками снабдить учебные музеи...»** [86, с.98].

Нагадаю також влучну репліку 1923 року директора Оружейної палати (Москва) Дмитра Іванова щодо таких «старожитностей»: **«...Если вас огорчает удачное приобретение вашего соперника, не горюйте чересчур, а дайте понять, что вам нужно, и готовьте деньги; через несколько месяцев вы узнаете, что из-под земли открыто как раз то, что вам требуется, и непременно каждый раз новая находка будет еще лучше предыдущей, и в ней будет больше той или другой эпохи, смотря по тому какая в моде»**. А далі – немовби про нинішніх відомих українських колекціонерів кераміки: **«По всей вероятности через некоторое время обозначится обратное течение, которое развенчает многие диковинки из коллекций миллиардеров. Пока висит легкое облако**

скептицизма. В «Истории художественной промышленности» Ленерта Кюммель колко отмечает, что предметы древне-китайского искусства в европейских музеях и собраниях часто представляют собою весьма замечательные образцы производства двадцатого века...» [28, с.23].

Так триває вже понад століття. **Відсутність спеціальних лабораторій для атрибуції кераміки, її ідентифікації створювала й донині створює особливо сприятливі умови для поширення фальсифікату, особливо ж у середовищі колекціонерів.** Нерідко – у середовищі вищих ешелонів державної влади й біднесу, окремі представники яких бавляться колекціонуванням, а тому не завжди розбірливі, де автентичні предмети, а де фальсифікат. За таких умов історія українського гончарства, кераміки, а отже, й історія України загалом укладається, під забавки політиків, із суцільно археологічних, історичних, етнографічних і мистецтвознавчих ляпсусів, про один із яких йдеться в розвідці кандидата історичних наук, керамолога Анатолія Щербаня в цьому томі щорічника «Українська керамологія» [87].

В українській керамологічній літературі досі не було жодної публікації, присвяченої підробкам в історичній кераміці. Це не означає, що їх в Україні немає. Особливо останнім часом усе частіше доводиться чути про випадки виявлення фальсифікованих глиняних виробів. **Поява на антикварному ринку фальсифікату визначається попитом на ту чи іншу групу кераміки.** Так, наприклад, зростанню зацікавлення в Україні трипільською керамікою значною мірою сприяло формування з 1991 року колекції старожитностей «Платар» бізнесменами – головою наглядової ради АТ «Петроімлекс» Сергієм Платоновим і головою ради директорів компанії «Індустріальний союз Донбасу», мільярдером Сергієм Тарутою (налічує більше 10 тис. одиниць збереження) [108], здійснення ними дорогої й масованої інформаційної й PR-підтримки, у тому числі проведення Міжнародного конгресу «Трипільська цивілізація», відкриття виставки «Триплля» в Національному заповіднику «Софія Київська», організація візиту до Києва заступника генерального директора ЮНЕСКО Муніра Бушнакі. Вони платили за вироби значні кошти, що не лише викликало сплеск чорної археології, але й продукування підробок. Тобто, там, де за керамікою не стоять великі гроші, де вона не затребувана грошовитими людьми, підробок практично не буває, бо немає потреби їх продукувати.

Індустрія підробок – це спосіб вигідно заробити за амбіцій колекціонерів, сучасних олігархів. Відсутність затребуваних колекціонерами предметів, як уже мовилося, нерідко компенсується творчістю фальсифікаторів, тобто пропозиції підробок ідуть у ногу із попитом на ту чи іншу кераміку. Так особливо зацікавлення групи львівських колекціонерів так званими «шаргородськими» мальованими мисками було задоволено численними виробами, які щомісячно постачав на київський антикварний ринок здебільшого один торговець із Поділля. Ймовірно, частина з них є фальсифікатом. Зацікавлення Віктора Ющенка в роки президентства українською керамікою, передовсім косівською, на якій можна було непогано заробити, було погамовано, у тому числі, й підробками, які вже потрапили й до наукової літератури без жодного сумніву в їх фальсифікації [див.: 30, с.418].

Про проблему підробок старожитностей останнім часом з'явилося чимало публікацій в українській періодиці. Журналіст Катерина Стулень 2010 року писала: «*Историки признаются, что в погоне за деньгами даже хорошие специалисты в области древности помогают продать подделку. Публикация эксперта с известным именем в научном журнале о находке становится доказательством ее подлинности, и в последнее время жулики взяли это на вооружение*» [113].

За визнанням завідувача відділу археології енеоліту – доби бронзи Інституту археології НАН України, доктора історичних наук, професора Віталія Отрощенко, «...якщо впродовж 90-х рр. ХХ ст. інтереси науковців і любителів трипільської старовини практично не перетиналися, позаяк кожна з названих груп займалася «своїм» Трипіллям, то на зламі тисячоліть такому відносно мирному співіснуванню прийшов кінець і дилетанти перейшли до практики використання науковців у своїх небезкорисливих цілях. На той час у просунутих любителів, крім традиційних всезнайства і нахабства, з'явилися ще й грубі гроші. Водночас, бюджетне фінансування археологічних розкопок Трипілля, що припинилося на початку 90-х рр., так досі й не поновлене. Тому археологи в той чи інший спосіб пішли на співпрацю з дилетантами...

Практика свідчить, що співробітництво зацікавлених дилетантів з археологами не може бути рівноправним. Відомо, хто платить, той що і музику замовляє. Поки що археологів, здебільшого просто використовують, за певну винагороду, для досягнення не завжди коректної мети. Технологію використання науковців розробили колекціонери, долучивши професіоналів до упорядкування приватних колекцій старожитностей, організації виставок та видання каталогів приватизованих раритетів. Через наведений ланцюжок дій речі невідомого походження вживлюються в наукове середовище, набуваючи певної легітимності. Наступним кроком стає реклама легалізованих старожитностей на виставках за кордоном з непоправними моральними збитками для іміджу держави...

Ще боліснішою стає ситуація, коли любителі починають втручатися в суто науковий процес, брутально нав'язуючи свої наївні уявлення щодо минулого професіоналам» [54, с.124].

Подібне останніми роками спостерігається й у мистецтвознавчій керамології. На межі ХХ–ХХІ століття приватні колекціонери самостійно атрибутували вироби зі своїх збірок і з цією інформацією власним коштом видавали ілюстровані альбоми-каталоги. З цією метою, скажімо, група львівських колекціонерів започаткувала цікаву видавничу серію «Українська старовина із приватних збірок». У першій книзі було подано мистецьку спадщину Гуцульщини й Покуття з приватних колекцій Львова (ікони на склі, кахлі, миски, хрести, свічники-тріїці) [див.: 82]. Прекрасна підбірка кераміки представлена кахлями й мисками, виготовленими гончарями Косова й Пістиня. За визнанням колекціонерів-упорядників, вони самі «мистецтвознавчо опрацьовують свої збірки, вводять їх у науковий обіг. Колекційна «річ в собі» з приватної квартири «переселяється» в інший, науковий, світ» [23, с.14]. За таких обставин, зрозуміло, «недоречним» було

наукове редагування текстів і рецензування науковців – дослідників кераміки. Отже, гарну справу започаткували колекціонери, не чекаючи будь-якої допомоги з боку української влади. Але відсутність на цьому етапі їх видавничої діяльності співпраці з науковцями певною мірою не вповні легалізувало подану ними аматорську атрибуцію творів. Тому за кілька років колекціонери почали залучати до видання своїх колекцій мистецтвознавців. Проте науковці їм потрібні були не для того, щоб ґрунтовно проаналізувати атрибуцію творів, здійснену колекціонерами, усунути існуючі помилки, уточнити відомості, відповідно до сучасного рівня наукових знань. Виявилося, що в більшості випадків **мистецтвознавці стали не тільки словесно повторювати атрибуцію колекціонерів, але й творити бажані для замовників новочасні міфи про певні групи виробів, окремих авторів чи гончарні осередки**. Саме такими стали альбом вінницького мистецтвознавця Володимира Титаренка *«Миски Поділля»* (2007) [78] та альбом *«Василь Шостопапець і кераміка Сокаля»* (2007), автором концепції й текстів якого є кандидат мистецтвознавства Галина Івашків (упорядника у вихідних даних книги взагалі не зазначено) [15]*. Згодом побачив світ альбом, присвячений унікальній приватній колекції кераміки львівського збирача-реставратора Петра Лінинського, підготовлений Галиною Івашків. В основу анотацій до репродукованих творів було покладено майже винятково припущення колекціонера [див.: 32].

В основі аматорської атрибуції кераміки частіше за все лежить задоволення особистих амбіцій колекціонерів, мотивованих не стільки метою наукового вивчення творів і отримання правдивої ідентифікації, скільки прагненням зробити твір дорожчим на ринку антикваріату, у тому числі й через опублікування наукоподібних каталогів, приписування імен майстрів, «старіння» хронології тощо. Ці типові прийоми просування старожитностей на ринку антикваріату вже понад століття застосовуються у світовій бізнесовій практиці. При цьому відомі непоодинокі приклади конфліктів інтересів бізнесу й науки. Тому **тісна співпраця колекціонерів і науковців має бути, але компромісів у галузі наукового вивчення предметів колекціонування, їх наукової інтерпретації, дослідження генеалогії, атрибуції не повинно бути.** Тут перше слово завжди має бути за вченими, а не за колекціонерами (звичайно, й міркування самих власників творів мають бути почуті й проаналізовані!). Тільки за таких обставин буде утверджуватися високий авторитет українських керамологів і загальний суспільний престиж наукової дисципліни.

.....
*Більш детально про ці праці дивіться в критичних публікаціях [60; 69; див. також: 62; 31]

■ ПЕРШОЧЕРГОВІ ЗАВДАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ КЕРАМОЛОГІЇ В ГАЛУЗІ АТРИБУЦІЇ ІСТОРИЧНОЇ КЕРАМІКИ

Підсумовуючи викладене вище, першочергові завдання української керамології в галузі атрибуції історичної кераміки на найближче десятиліття є такими:

1. Створення Національного центру технології й спеціальних методів дослідження кераміки.
2. Уніфікація системи наукового опису кераміки.
3. Створення тлумачного словника керамологічних термінів.
4. Налагодження стажування музейних працівників, які є охоронцями фондів кераміки, на базі Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України та Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному.
5. залучення музеями України провідних українських керамологів для атрибуції своїх керамологічних колекцій.
6. Впровадження наукового рецензування каталогів приватних збірок кераміки, в яких атрибуцію здійснюють самі колекціонери.
7. Запровадження спецкурсу атрибуції кераміки для студентів університетів, академій, які навчаються зі спеціальностей «музеєзнавство», «археологія», «історія», «етнологія», «мистецтвознавство».
8. Видання ілюстрованих повнокольорових каталогів, альбомів з творами кераміки різних археологічних культур, різних гончарних осередків (передовсім творів, які достатньо повно й правдиво атрибутовані й можуть слугувати надійними орієнтирами для атрибуції творів кераміки за аналогією).
9. Здійснення музеями України вичерпної атрибуції керамологічних експонатів з використанням сучасних методів дослідження та залученням до цієї роботи вчених-керамологів.
10. Створення марочників української кераміки, передовсім майоліки, фаянсу, фарфору).
11. Написання й видання посібника з атрибуції української кераміки.

Як практично вирішуватимуться ці важливі завдання, покаже час. Зрозуміло одне: від ефективності їх реалізації залежить майбутній поступ української керамології, її спроможність позбуватися нав'язаних політичних концепцій історичного розвитку гончарної культури на українських землях і творення правдивого наукового літопису гончарського буття українців.

■ ЛІТЕРАТУРА. АРХІВИ. ВЕБ-САЙТИ

1. **Августиник А.И.** *К вопросу о методике исследования древней керамики* // Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1956. – С.149-156.
2. **Алешковский М.Х.** *Изучение и описание археологического музейного предмета (На материалах славяно-русской археологии)* // Изучение музейных коллекций. – М.: Научно-исследовательский институт культуры, 1974. – Труды 21. – С.78-116.
3. **Андреевская М.И.** *Изобразительный источник как музейный предмет (Некоторые аспекты изучения)* // Изучение музейных коллекций. – М.: Научно-исследовательский институт культуры, 1974. – Труды 21. – С.117-133.
4. **Багрій** // Ханко Віталій. *Словник мистців Полтавщини (Архітектори, будівничі, гравери, графіки, декоратори, дослідники й популяризатори мистецтва, керамісти, майстри народного мистецтва, ікономаляри, живописці, мистці гобелена, порцеляни й фаянсу, скульптори). Середина XVII – початок XXI ст.*. – Полтава: Видавництво «Полтава», 2002. – С.12.
5. **Бекетова І.** *Деякі аспекти атрибуції творів кераміки (на прикладі збірки Музею українського народного декоративного мистецтва)* // Музейні колекції: історія, дослідження, атрибуція: Збірник наукових праць за редакцією д-ра мистецтвознавства М.Р.Селівачова. – К.: ТОВ «ХІК», 2010. – С.179-188.
6. **Бібліографія українського гончарства. 2004** : Національний науковий щорічник / За редакцією доктора історичних наук Олеса Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2007. – Вип.6. – 248 с.: іл.
7. **Бобринский А.А.** *Гончарная технология как объект историко-культурного изучения* // Актуальные проблемы изучения древнего гончарства (коллективная монография). – Самара: Издательство Самарского государственного педагогического университета, 1999. – С.5-109.
8. **Бобринский А.А.** *Гончарные мастерские и горны Восточной Европы (по материалам II–V вв. н.э.)*. – М.: Наука, 1991. – 216 с.
9. **Бобринский А.А.** *Гончарство Восточной Европы: Источники и методы изучения*. – М.: Наука, 1978. – 272 с.
10. **Бобринский А.А.** *Методика изучения организационных форм гончарных производств* // Керамика как исторический источник: Сборник научных трудов. – Новосибирск: Наука, Сибирское отделение, 1989. – С.10-43.
11. **Бобринский А.А.** *О методике изучения форм глиняной посуды из археологических раскопок* // Культуры Восточной Европы I тысячелетия: Межвузовский сборник статей. – Куйбышев: Куйбышевский государственный университет, 1986. – С.137-157.
12. **Бутник-Сіверський Б.С.** *Українське радянське народне мистецтво*. – К.: Наукова думка, 1966. – 224 с.
13. **Вайдагер Фрідріх.** *Загальна музеологія: Посібник* /Переклад з німецької Василя Лозинського, Ольги Лянг, Христини Назаркевич. – Львів: Літопис, 2005. – 630 с.
14. **Василенко В.** *Украинское народное искусство* // Искусство. – 1936. – №5. – С.164-194.
15. **Василь Шостопапелець і кераміка Сокаля: Альбом** /Автор концепції і текстів Галина Івашків. – Львів: Інститут народознавства НАН України, Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ, 2007. – 136 с.: іл.

16. **Власюк І.М., Зосимович О.Ю., Хададова М.В. Музеєзнавство та архівна справа: Навчально-методичний посібник.** – Житомир: Видавництво Житомирського державного університету імені Івана Франка, 2006. – 76 с.
17. **Всеукраїнський науково-практичний керамологічний семінар «Сучасні проблеми атрибутування керамологічних колекцій в Україні»: Програма.** – Опішине: Українське Народознавство, 2007. – 32 с.: іл.
18. **Виставка українського народного мистецтва. Москва. 1936: Краткий путеводитель по выставке в Центральном парке культуры и отдыха им.М.Горького.** – М.: Государственное издательство «Мистецтво», 1936. – 42 с.+16 илл.
19. **Вялець А.Ф. Переднє слово // Музейні колекції: історія, дослідження, атрибуція: Збірник наукових праць за редакцією д-ра мистецтвознавства М.Р.Селівачова.** – К.: ТОВ «ХІК», 2010. – С.8-14.
20. **Голубець Г. Колекція професійної кераміки: етапи формування та художні особливості (на матеріалах збірки Музею етнографії та художнього промислу) // Музейні колекції: історія, дослідження, атрибуція: Збірник наукових праць за редакцією д-ра мистецтвознавства М.Р.Селівачова.** – К.: ТОВ «ХІК», 2010. – С.48-57.
21. **Гончарна спадщина Макарового Яру // Гончарство Макарового Яру кінця ХІХ – середини ХХ століття: Документи і матеріали /Упорядник і автор переднього слова Олесь Пошивайло, пошукач Людмила Овчаренко.** – Опішине: Українське Народознавство, 2008. – С.299-348.
22. **Горняткевич Д. Сучасне укр. селянське ганчарство //Енциклопедія українознавства: Загальна частина /Перевидання в Україні.** – К.: Віпол, 1994. – С.303-305.
23. **Гречко Іван. Три покоління львівських збирачів народного мистецтва //Українська старовина із приватних збірок. Мистецтво Гуцульщини та Покуття: Каталог (ікони на склі, кахлі, миски, хрести, свічники).** – К.: Родовід, 2002. – С.12-14.
24. **Дмитриев В.А., Калашникова Н.М. О принципах комплектования этнографических экспонатов на современном этапе // Проблемы комплектования, научного описания и атрибуции этнографических памятников: Сборник научных трудов.** – Ленинград: Государственный ордена Дружбы народов Музей этнографии народов СССР, 1987. – С.3-15.
25. **Дмитрієва Є.М. Мистецтво Опішні.** – К.: Видавництво Академії архітектури Української РСР, 1952. – 60 с.
26. **Друга національна виставка-конкурс художньої кераміки «КерамПІК у Опішному!» (2 липня – 31 жовтня 2010): Альбом-каталог /Автор-упорядник Олесь Пошивайло; куратор Виставки-Конкурсу й пошукач інформаційних матеріалів Світлана Конюшенко.** – Опішине: Українське Народознавство, 2011. – 312 с.: іл. + DVD.
27. **Зарецкий И.А. Гончарный промысел в Полтавской губернии.** – Полтава: Типо-литография Л.Фришберга, 1894. – 3 нен., II, 126, XXIII, VI, II с.
28. **Иванов Д. По поводу китайской керамики // Среди коллекционеров.** – М., 1923. – Ноябрь/декабрь. – С.22-23.
29. **Івашків Г. Атрибуція сокальської кераміки // Музейні колекції: історія, дослідження, атрибуція: Збірник наукових праць за редакцією д-ра мистецтвознавства М.Р.Селівачова.** – К.: ТОВ «ХІК», 2010. – С.169-179.
30. **Івашків Галина. Декор української народної кераміки ХVІ – першої половини ХХ століть.** – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2007. – 544 с.
31. **[Івашків Галина. Декор української народної кераміки ХVІ – першої половини ХХ століть]: Думки вчених // Бібліографія українського гончарства. 2007: Національний науковий щорічник /За редакцією доктора історичних наук Олесь Пошивайло.** – Опішине: Українське Народознавство, 2011. – Вип.9. – С.191-222.

32. **Івашків Галина. Збірка кераміки Петра Лінинського.** – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2010. – 280 с.: іл.
33. **Каталог: Кераміка.** – Дніпропетровськ: Промінь, 1964. – Вип.1. – 212 с.
34. **Кераміка // Атрибуція музейного пам'ятника: Справочник /Под редакцією доктора исторических наук, профессора И.В.Дубова. – СПб.: Лань, 1999. – С.111-148.**
35. **Клименко О. Мальовані миски села Миньківці Хмельницької області в музейних і приватних колекціях. Проблема атрибутування // Музейні колекції: історія, дослідження, атрибуція: Збірник наукових праць за редакцією д-ра мистецтвознавства М.Р.Селівачова. – К.: ТОВ «ХІК», 2010. – С.38-48.**
36. **Клименко Олена. Гончарні осередки Черкаської, Чернігівської, Львівської, Хмельницької та Тернопільської областей // Українське Гончарство: Національний культурологічний щорічник. За рік 1995. – Опішне: Українське Народознавство, 1996. – Кн.3. – С.159-172.**
37. **Коваленко Оксана. Виставки й конкурси сучасної кераміки в Україні: втрачений сенс чи зміна вектора позиціонування? // Друга національна виставка-конкурс художньої кераміки «КерамПІК у Опішному!» (2 липня – 31 жовтня 2010): Альбом-каталог /Автор-упорядник Олесь Пошивайло; куратор Виставки-Конкурсу й пошукач інформаційних матеріалів Світлана Конюшенко. – Опішне: Українське Народознавство, 2011. – С.81-84.**
38. **Коваленко Оксана. Проблема уніфікації назв структурних частин гончарних виробів // Жовківські читання 2011: Збірник статей першої наукової конференції «Музей в сучасному світі» /Упорядник С.Каськун. – Львів: Видавництво «Растр-7», 2011. – С.60-68.**
39. **Кохан Вікторія. [Про Всеукраїнський науково-практичний керамологічний семінар «Сучасні проблеми атрибутування керамологічних колекцій в Україні»] // Образотворче мистецтво. – 2007. – №4. – С.151.**
40. **Ликова Оксана. Атрибутування глиняних виробів: суть проблеми // Етнічна історія народів Європи: Збірник наукових праць. – К.: УНІСЕРВ, 2010. – Вип.32. – С.61-68.**
41. **Марченко Тетяна. Козаки-Мамай.** – Київ–Опішне: Видання Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, 1991. – 80 с. + 5 с. помічених помилок.
42. **Мезенцева Г.Г. Музеєзнавство (на матеріалах Української РСР) /Відповідальний редактор С.М.Чайковський. – К.: Головне видавництво об'єднання «Вища школа», 1980. – 120 с.**
43. **Мельничук Лідія, Мельничук Ігор. Історія бубнівського гончарного промислу на Поділлі // Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2001 /За редакцією доктора історичних наук Олесь Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2001. – Кн.1. – С.54-63.**
44. **Метка Л.О. Сучасні проблеми атрибутування глиняних виробів з музейних колекцій // Сучасний музей: проблеми комплектування, вивчення, збереження і популяризації колекції: Збірка статей за матеріалами науково-практичної конференції (Донецьк, 23 вересня 2009 року) /Укладач М.В.Третьякова. – Донецьк: видання Донецького обласного художнього музею, 2009. – С.110-115.**
45. **Минцлов С.Р. Подделки старины: Памятка любителям и собирателям ее. – Контотп: Типография Ш.А.Левина, 1915. – 16 с.**
46. **Міщанин Віктор. Словник гончарів Глинського, Малих Будищ, Старих Млинів, Хижняківки /Матеріали до Національного словника «Українські гончарі». – Опішне: Українське Народознавство, 1999. – 368 с.**

47. **Музейні колекції: історія, дослідження, атрибуція:** Збірник наукових праць за редакцією д-ра мистецтвознавства М.Р.Селівачова. – К.: ТОВ «ХІК», 2010. – 324 с.
48. **Музееведение. Музеи исторического профиля /**Под редакцией проф. К.Г.Левыкина и проф. В.Хербста. – М.: Высшая школа, 1988. – 432 с.
49. **Мусієнко П.Н. Іван Гончар.** – К.: Видавництво Академії архітектури Української РСР, 1952. – 28 с.
50. **Мусієнко П.Н. Школа народних майстрів у Києві // Народна творчість та етнографія.** – 1982. – №3. – Травень-червень. – С.81-83.
51. **Наєнко Михайло. Ще про «Чорного Ворона» і сіре вороння // Рідний край.** – Полтава, 2011. – №1. – С.53-56.
52. **Опішнянська мальована миска другої половини ХІХ – початку ХХ століття (у зібранні Російського етнографічного музею в Санкт-Петербурзі) /**Автор-упорядник Олесь Пошивайло, художник Юрко Пошивайло, фотограф Тарас Пошивайло. – Опішине: Українське Народознавство, 2010. – 632 с.: іл.
53. **Основи музеєзнавства, маркетингу та рекламно-інформаційної діяльності музеїв:** Навчальний посібник /Під редакцією В.Великочого, Н.Гасюк. – Івано-Франківськ: Плай, 2005. – 64 с.
54. **Отрошенко В.В. Трипільська археологія на тлі трипільського міфу // Земледельцы и скотоводы Древней Европы: Проблемы, новые открытия, гипотезы /**Дополненное издание. – Киев–Санкт-Петербург: Институт археологии НАН Украины, Институт истории материальной культуры РАН, 2012. – С.124-126.
55. **Перша національна виставка-конкурс художньої кераміки «КерамПІК у Опішному!» (2 липня – 30 жовтня 2009): Альбом-каталог /**Автор-упорядник Олесь Пошивайло; куратор Виставки-Конкурсу й пошукач інформаційних матеріалів Світлана Конюшенко. – Опішине: Українське Народознавство, 2010. – 208 с.: іл. + DVD.
56. **Положення про атрибутування глиняних виробів експертною комісією Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України // Український керамологічний журнал.** – 2005. – №1-4. – С.297.
57. **Пошивайло Ігор. Феноменологія гончарства: Семіотико-етнологічні аспекти.** – Опішине: Українське Народознавство, 2000. – 432 с.
58. **Пошивайло Олесь. Анатомія гончарського суперміфа України (мистецтвознавчі студії як антураж приватного авантюризму) // Український керамологічний журнал.** – 2005. – №1-4. – С.9-70.
59. **Пошивайло Олесь. Археологічна цілина українського світу // Український керамологічний журнал.** – 2003. – №1. – С.5-9.
60. **Пошивайло Олесь. Василь Шостопалець і кераміка Сокала: Альбом /**Автор концепції і текстів Галина Івашків. – Львів: Інститут народознавства НАН України, Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ, 2007. – 136 с.: іл. [Рецензія] // Бібліографія українського гончарства. 2007: Національний науковий щорічник /За редакцією доктора історичних наук Олесь Пошивайло. – Опішине: Українське Народознавство, 2011. – Вип.9. – С.159-178.
61. **Пошивайло Олесь. Вершинне явище українського гончарства // Опішнянська мальована миска другої половини ХІХ – початку ХХ століття (у зібранні Російського етнографічного музею в Санкт-Петербурзі) /**Автор-упорядник Олесь Пошивайло, художник Юрко Пошивайло, фотограф Тарас Пошивайло. – Опішине: Українське Народознавство, 2010. – С.50-261.
62. **Пошивайло Олесь. З досвіду роботи по підтримці й розвитку гончарства Опішні в другій половині ХІХ – на початку ХХ століть.** – Опішня: Музей гончарства в Опішні, 1989. – 62 с.

63. *Пошивайло Олесь. [Івашків Галина. Декор української народної кераміки XVI – першої половини XX століть. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2007. – 544 с.: іл.]: Думки вчених... III (керамолога, етнолог, музеолога) [Рецензія] // Бібліографія українського гончарства. 2007: Національний науковий щорічник / За редакцією доктора історичних наук Олеся Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2011. – Вип.9. – С.197-222.*
64. *Пошивайло Олесь. Ілюстрований словник народної гончарської термінології Лівобережної України (Гетьманщина). – Опішне: Українське Народознавство, 1993. – 280 с.*
65. *Пошивайло Олесь. Керамологічні сюжети в постсоветській археологічній науковій літературі: домінанта профанного // Український керамологічний журнал. – 2004. – №1. – С.7-15.*
66. *Пошивайло Олесь. Музейний ландшафт гончарської України // Український керамологічний журнал. – 2003. – №2-4. – С.3-24.*
67. *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.*
68. *Пошивайло Олесь. 100-літній шлях української керамологічної біографістики // Пошивайло Олесь. Короткий академічний словник сучасних українських керамологів (культурна керамологія). – Опішне: Українське Народознавство, 2009. – 312 с.: іл.*
69. *Пошивайло Олесь. Титаренко Володимир. Миски Поділля: Альбом. – К.: Народні джерела, 2007. – 152 с.: іл. [Рецензія] // Бібліографія українського гончарства. 2007: Національний науковий щорічник / За редакцією доктора історичних наук Олеся Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2011. – Вип.9. – С.233-242.*
70. *Пошивайло Олесь. Українська академічна керамологія XXI сторіччя: Теорія, історія, сучасний ужинок, майбутній поступ. Книга I (2001–2005). – Опішне: Українське Народознавство, 2007. – 776 с.: іл.*
71. *Разгон А.М. К вопросу об изучении музейных коллекций // Изучение и научное описание памятников материальной культуры. – М.: Научно-исследовательский институт культуры, 1972. – С.5-12.*
72. *Рішення Всеукраїнського науково-практичного керамологічного семінару «Сучасні проблеми атрибутування керамологічних колекцій в Україні» // Українська керамологія: Національний науковий щорічник. За рік 2007. Атрибуція кераміки в Україні / За редакцією доктора історичних наук Олеся Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2011. – Кн.ІІІ. – Т.2. – С.268-270.*
73. *Рішення наукової конференції «Музейні колекції: історія, дослідження, атрибуція» // Музейні колекції: історія, дослідження, атрибуція: Збірник наукових праць за редакцією д-ра мистецтвознавства М.Р.Селівачова. – К.: ТОВ «ХІК», 2010. – С.305-306.*
74. *Рутинський М.Й., Стецюк О.В. Музеєзнавство: Навчальний посібник. – К.: Знання, 2008. – 428 с.*
75. *Салтыков А.Б. Русская керамика. Пособие по определению памятников материальной культуры XVIII – начала XX в. – М.: Государственное издательство культурно-просветительной литературы, 1952. – 272 с.*
76. *Спаська Євгенія. Орнамент бубнівського посуду // Матеріали до етнології. – 1929. – Вип.ІІ. – С.201-227.*

77. **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.337-373.
78. **Титаренко Володимир. Миски Поділля.** – К.: Народні джерела, 2007. – 152 с.: іл.
79. **Украинское народное искусство: ковроделие, ткачество, вышивка, роспись, гончарные изделия.** – Москва–Ленинград: Государственное издательство «Искусство», 1938. – 96 с.
80. **Украинское народное творчество. Серия VI. Гончарные изделия. Выпуск 1-ый. Типы украинской гончарной посуды.** – Полтава: издание Кустарного склада Полтавского губернского земства, 1913. – 28 с.
81. **Украинцы XIX–XX вв.: Каталог-указатель этнографических коллекций / Составители Н.М.Хазова, О.В.Карпова.** – Ленинград: издание Государственного музея этнографии народов СССР, 1983. – 64 с.
82. **Українська старовина із приватних збірок. Мистецтво Гуцульщини та Покуття: Каталог (ікони на склі, кахлі, миски, хрести, свічники).** – К.: Родовід, 2002. – 360 с.
83. **Цетлин Ю.Б. Основные направления изучения древнего гончарства в трудах А.А.Бобринского** // Древнее гончарство и перспективы изучения. – М.: Институт археологии РАН, 2010. – С.13–34.
84. **Чайковский С.М. Передмова** // Мезенцева Г.Г. Музеєзнавство (на матеріалах Української РСР) /Відповідальний редактор С.М.Чайковский. – К.: Головне видавництво об'єднання «Вища школа», 1980. – С.3-5.
85. **Шаравара Т.О. Реформи і контрреформи місцевого й міського самоврядування другої половини XIX ст. в російській імперії у працях радянських та зарубіжних дослідників** // Український історичний журнал. – 2011. – №1. – С.166-179.
86. **Шмит Ф.И. Исторические, этнографические, художественные музеи. Очерк истории и теории музейного дела.** – Харьков: Издательство «Союз» Харьковского Кредитного Союза Кооперативов, 1919. – 104 с.
87. **Щербань Анатолій. Атрибуція куманця (мистецтвознавчий ляпсус)** //Українська керамологія: Національний науковий щорічник. За рік 2007. Атрибуція кераміки в Україні /За редакцією доктора історичних наук Олеся Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2011. – Кн.III. – Т.2. – С.234-238.
88. **Щербань О.В. Глиняні вироби учнів гончарних шкіл Опішного в колекції кераміки Харківського історичного музею** // Сучасний музей: проблеми комплектування, вивчення, збереження і популяризації колекції: Збірка статей за матеріалами науково-практичної конференції (Донецьк, 23 вересня 2009 року) /Укладач М.В.Третьякова. – Донецьк: видання Донецького обласного художнього музею, 2009. – С.105-109.
89. **Щербань О. Опішнянська кераміка особливого ґатунку (про глиняні вироби гончарних шкіл Опішного в колекціях музеїв Києва та Харкова** // Вісник Одеського історико-краєзнавчого музею. – Одеса: «Астропринт», 2011. – №10. – С.137-141.
90. **Щербань Олена. Атрибуція виробів гончарних шкіл Опішного з колекції Музею українського народного декоративного мистецтва** // Українська керамологія: Національний науковий щорічник. За рік 2007. Атрибуція кераміки в Україні / За редакцією доктора історичних наук Олеся Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2011. – Кн.III. – Т.2. – С.227-233.
91. **Щербань Олена. Атрибуція опішнянських глиняних виробів з колекції Музею українського народного декоративного мистецтва (м.Київ)** // Пам'яткознавчі

- погляди молодих вчених XXI ст.: Збірка наукових статей з пам'яткоохоронної роботи. – Харків: Курсор, 2010. – Вип.1. – С.301-307.
92. **Щербань Олена. Вироби гончарних навчальних закладів Опішного в колекції кераміки Музею українського народного декоративного мистецтва // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – Львів: Львівська національна академія мистецтв, 2009. – Вип.20. – С.35-43.**
 93. **Щербань Олена. Опішненська школа майстрів художньої кераміки (1936–1941) // Український керамологічний журнал. – 2004. – №2-3. – С.124-133.**
 94. **Щербань Олена. Опішнянська кераміка особливого гатунку (про глиняні вироби гончарних шкіл Опішного в колекціях музеїв Києва та Харкова) // Жовківські читання 2011: Збірник статей першої наукової конференції «Музей в сучасному світі» / Упорядник С.Каськун. – Львів: Видавництво «Растр-7», 2011. – С.47-50.**
 95. **Юбилейная выставка произведений художников УССР: Каталог. – Харьков: Государственное издательство «Мистецтво», 1938. – 106 с.**
 96. **Всеукраїнський науково-практичний керамологічний семінар «Сучасні проблеми атрибутування керамологічних колекцій в Україні» // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – DVD-фонд. – Інв.№391.**
 97. **Всеукраїнський науково-практичний керамологічний семінар «Сучасні проблеми атрибутування керамологічних колекцій в Україні» // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Ф.1. – Оп.4. – Од. зб.13/1. – 76 арк.**
 98. **[Демченко Трохим]. Художественная керамика // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Ф.4. – Оп.3. – Од. зб.28. – 25 арк.**
 99. **Книга спогадів Трохима Демченка // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Ф.4. – Оп.1. – Од. зб.1. – 76 арк.**
 100. **Лащук Ю. Художні ознаки і розташування осередків української кераміки. – Львів, 1958. – 67 с. (рукопис) // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Фонд Юрія Лащука. – Неопубліковані рукописи і матеріали. – Папка №400.**
 101. **Перший Національний конкурс публікацій на теми керамології, гончарства, кераміки в Україні «KeGoKe–2007» (за публікаціями 2004 року) // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Ф.1. – Оп.4. – Од. зб.13/2. – Арк.77-232.**
 102. **Рішення. Прийнято учасниками Всеукраїнського науково-практичного керамологічного семінару «Сучасні проблеми атрибутування керамологічних колекцій в Україні» (Опішне, 15-17.10.2007) // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Ф.1. – Оп.4. – Од. зб.13/1. – Арк.77-79.**
 103. **Ацеулова Тетяна. До 175-річчя з дня смерті Пушкіна // <http://www.museum-ukraine.org.ua/index.php?go=News&in=view&id=6591>**
 104. **Волков Сергей. Пушкин в жизни: год 1937-й // <http://lit.1september.ru/articlef.php?ID=200700304>**
 105. **Конференція «Музейний предмет: атрибуція, систематизація, евристичні можливості» // <http://museum.dp.ua/conference006.html>**

106. *Международная выставка «Искусство и техника в современной жизни»* // <http://www.maslovka.org/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=801&page=3>
107. *Первая республиканская выставка украинского народного искусства* // <http://www.maslovka.org/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=779&page=2>
108. *Платар. Музей історичного культурного надбання* // <http://platar.org/about-museum>
109. *Подготовка и проведение Пушкинского юбилея в СССР* // <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/v37/v372492-.htm>
110. *[Про затвердження Правил торгівлі антикварними речами]* // <http://zakon.rada.gov.ua/cgi-bin/laws/main.cgi?nreg=z0058-02>
111. *Пушкин, Александр Сергеевич* // http://ru.wikipedia.org/wiki/%CF%F3%F8%EA%E8%ED,%_CO%EB%E5%EA%F1%E0%ED%E4%FO_%D1%E5%FO%E3%E5%E5%E2%E8%F7
112. *Репрессии. 1937* // <http://www.1540.ort.ru/projects/best/37god/index.htm>
113. *Стулень Екатерина. Липовый антиквариат* // <http://www.moemisto.com.ua/18586>
114. *Украинская юбилейная пушкинская художественная выставка* // <http://www.maslovka.org/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=792&page=2>
115. *Юбилейная выставка произведений художников УССР. 1917–1937* // <http://www.maslovka.org/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=792&page=4>

P.S.:

Висловлюю вдячність співробітникам Керамологічної бібліотеки України Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України та Гончарської книгозбірні України Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному за допомогу в пошуку першоджерел

© ОЛЕСЬ ПОШИВАЙЛО,

директор Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України, провідний науковий співробітник Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, голова Правління Українського керамічного товариства, доктор історичних наук, професор, заслужений діяч науки і техніки України, 2011

ВСЕУКРАЇНСЬКИЙ НАУКОВО-ПРАКТИЧНИЙ КЕРАМОЛОГІЧНИЙ СЕМІНАР

ІНФОРМАЦІЙНЕ ПОВІДОМЛЕННЯ

*«Сучасні проблеми
атрибутування
керамологічних колекцій
в Україні»*

- 1. МІСЦЕ ПРОВЕДЕННЯ:** Гончарська столиця України – містечко Опішне (Полтавщина)
- 2. ЧАС ПРОВЕДЕННЯ:** 15-17 жовтня 2007 року
- 3. ТЕМАРІЙ** Семінару:
 - наукова експертиза глиняних виробів в Україні: потреби й можливості;
 - атрибутивна база керамологічних колекцій в Україні;
 - методи атрибутування кераміки;
 - керамологічна освіта – один із факторів ефективного атрибутування глиняних виробів;
 - Іван Зарецький як учений і фундатор керамологічних колекцій в Україні та Росії;
 - керамологічна термінологія в сучасному українському музеєзнавстві.У програмі Семінару – доповіді провідних українських керамологів, круглі столи, дискусії, презентації нових керамологічних видань. Також відбудеться церемонія нагородження переможців I Національного конкурсу публікацій на теми керамології, гончарства, кераміки за 2004 рік «KeGoKe-2007».
- 5.** До участі в Семінарі запрошуються: керамологи, археологи, етнографи, мистецтвознавці, музеєзнавці.
- 6.** Робоча мова Семінару – українська.
- 7.** Заявки на участь у Семінарі приймаються **до 15 вересня 2007 року**. Для цього на адресу Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України (вул. Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, Україна; тел. (05353) 42175, 42416, 42415; факс: 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, учене 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; також 2 кольорові фотографії (3x4 см) для виготовлення візитної картки учасника Семінару та опублікування матеріалу.
- 8.** Матеріали Семінару будуть надруковані в національному науковому щорічнику «Українська керамологія».

ЗАГАЛЬНІ ВІДОМОСТІ

МІСЦЕ ПРОВЕДЕННЯ

Всеукраїнський науково-практичний керамологічний семінар «Сучасні проблеми атрибутування керамологічних колекцій в Україні» проходитиме в Науково-дослідницькому центрі українського гончарства Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному

[вул.Партизанська, 102, тел. (05353) 42415, 42416, 42417]

РЕЄСТРАЦІЯ

Реєстрація учасників Семінару відбуватиметься 15 жовтня, з 8⁰⁰ до 9⁴⁵ год., у приміщенні Науково-дослідницького центру українського гончарства Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному

[вул.Партизанська, 102, тел. (05353) 42415, 42416, 42417]

ОРГАНІЗАЦІЙНИЙ КОМПІТЕТ

- Олесь Пошивайло..... директор Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України, провідний науковий співробітник Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, доктор історичних наук, заслужений діяч науки і техніки України; **голова Оргкомітету**
- Людмила Дяченко..... генеральний директор Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, **співголова Оргкомітету**
- Людмила Метка..... завідувач Відділу керамології новітнього часу Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України, завідувач Відділу етнографії гончарства Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, кандидат історичних наук, **куратор Семінару**
- Світлана Пошивайло заступник генерального директора Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному
- Анатолій Щербань..... завідувач Відділу палеогончарства Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України, старший науковий співробітник Відділу археологічної кераміки Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, кандидат історичних наук
- Світлана Литвиненко ... учений секретар Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України, старший науковий співробітник Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному

ТРАНСПОРТНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ

Дмитро Юдичев головний інженер Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному

ІНФОРМАЦІЙНА СЛУЖБА

Вікторія Кохан редактор, співробітник інформаційної служби Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному

Наталя Візір редактор Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, молодший науковий співробітник Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України

ХАРЧУВАННЯ

Учасники семінару харчуються за талонами, придбаними під час реєстрації, у їдальні Державної спеціалізованої художньої школи-інтернату «Колегіум мистецтв у Опішному» (вул. Партизанська, 21; тел. 42001) або, за власним вибором, у закладах громадського харчування Опішного:

Кафе «Венера» (вул. Жовтнева, 4, тел. 42462)

Кафе «999» (вул. Панаса Мирного, 47)

Кафе «Чумацький шлях» (вул. Панаса Мирного, 80А, тел. 42036)

• ГРАФІК РОБОТИ ЇДАЛЬНИ КОЛЕГІУМУ •

Обід – 13³⁰–14³⁰

Кава, чай:

(музей-заповідник)

11³⁰–12⁰⁰

16⁰⁰–16³⁰

Відповідальна:

Валентина Троцька – старший науковий співробітник Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, молодший науковий співробітник Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України

ПРОЖИВАННЯ

Проживання учасників Семінару:

- Музейон Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному (вул. Партизанська, 102, тел. 42417);
- Будинок для гостей приватного підприємця Матвійко Надії Наумівни (вул. Губаря, 19, тел. 42501)

Відповідальна:

Світлана Пошивайло – заступник генерального директора Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному

МЕДИЧНЕ ОБСЛУГОВУВАННЯ

Медичне обслуговування учасників Семінару (за потреби) здійснюється в медичному кабінеті Державної спеціалізованої художньої школи-інтернату «Колегіум мистецтв у Опішному» (вул. Партизанська, 21; тел. 42001)

Керівник медичної служби – Наталя Тесля

Лікарня: Опішне, вул. Нова; швидка допомога (цілодобово) – тел. 42303

ВИСТАВКИ

- ✦ **Виставка творів заслуженого майстра народної творчості України, лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка, славетного опішненського гончаря Михайла Китриша**
(Центр розвитку духовної культури Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, вул.Заливчого, 3; тел. 42381)
- ✦ **Виставка літератури з нагоди 150-річчя від дня народження славетного українського керамолога, музеолога, археолога й колекціонера Івана Зарецького (1857–1937)**
(Гончарська книгозбірня України Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, вул.Партизанська, 102, тел. 42415)
- ✦ **Виставка-дискусія «Проблеми атрибутування кераміки з фондів Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному»**
(Центр розвитку духовної культури Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, вул.Заливчого, 3; тел. 42381)
- ✦ **Виставка-продаж керамологічної літератури видавництва «Українське Народознавство»**
(Науково-дослідницький центр українського гончарства Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, вул.Партизанська, 102; тел. 42415)

БІБЛІОТЕКИ

- ✦ **Гончарська книгозбірня України Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному**
(Науково-дослідницький центр українського гончарства Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, вул.Партизанська, 102; відчинено щодня, з 9⁰⁰ до 18⁰⁰ год.)
- ✦ **Керамологічна бібліотека України Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України**
(вул.Партизанська, 102; відчинено щодня, з 9⁰⁰ до 18⁰⁰ год.)
- ✦ **Бібліотека Державної спеціалізованої художньої школи-інтернату «Колегіум мистецтв у Опішному»**
(вул.Партизанська, 21; відчинено щодня, з 9⁰⁰ до 17⁰⁰ год.)

МУЗЕЇ

- ✦ **Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному**
(вул.Партизанська, 102; тел.42416)
- ✦ **Меморіальний музей-садиба гончарки Олександри Селюченко**
(вул.Олександра Губаря, 29)
- ✦ **Меморіальний музей-садиба гончарської родини Пошивайлів**
(вул.Андрія Заливчого, 63)
- ✦ **Музей Державної спеціалізованої художньої школи-інтернату «Колегіум мистецтв у Опішному»**
(вул.Партизанська, 21; тел.42001)

НАЙГОЛОВНІШІ ЗАХОДИ

15 ЖОВТНЯ, ПОНЕДІЛОК

- 8.00–10.00..... Прибуття, реєстрація та поселення учасників Семінару**
(Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному)
- 10.00–13.30..... Робота Семінару**
(Науково-дослідницький центр українського гончарства Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, Інститут керамології – відділення Інституту народознавства НАН України)
- 15.00–16.00 Відкриття й опрацювання виставки-дискусії**
«Проблеми атрибутування кераміки з фондів Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному»
- 16.00–18.00..... Церемонія нагородження переможців I Національного конкурсу публікацій на теми керамології, гончарства, кераміки за 2004 рік «KeGoKe-2007»**
(Центр розвитку духовної культури Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному)
- 19.30–21.00..... Вечірні дискусії**
(Науково-дослідницький центр українського гончарства Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному)

16 ЖОВТНЯ, ВІВТОРОК

- 10.00–13.30**
- 14.30–16.00..... Робота Семінару**
(Науково-дослідницький центр українського гончарства Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, Інститут керамології – відділення Інституту народознавства НАН України)
- 16.30–18.00..... Презентація керамологічних видань видавництва «Українське Народознавство» Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному**
(Гончарська книгозбірня України Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному)
- 19.30–21.00..... Вечірні дискусії**
(Науково-дослідницький центр українського гончарства Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному)

17 ЖОВТНЯ, СЕРЕДА

- 10.00–13.00..... Робота Семінару**
(Науково-дослідницький центр українського гончарства Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, Інститут керамології – відділення Інституту народознавства НАН України)
- 13.00–14.00..... Підсумкове засідання Семінару**
- 15.00–18.00..... Роз'їзд учасників Семінару**

ПРОГРАМА

ПРИВІТАННЯ

Олесь Пошивайло

керамолог, директор Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України, провідний науковий співробітник Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, доктор історичних наук, заслужений діяч науки і техніки України (*Опішне*)

Людмила Дяченко

музеолог, генеральний директор Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному (*Опішне*)



ПРОПАМ'ЯТНЕ СЛОВО

з нагоди 150-річчя від дня народження
славетного українського керамолога, музеолога, археолога й колекціонера
ІВАНА ЗАРЕЦЬКОГО
(1857–1936)

ІВАН ЗАРЕЦЬКИЙ: ОСНОВНІ ВІХИ ЖИТТЯ

Роман Луговий – керамолог, науковий співробітник Полтавського краєзнавчого музею (*Полтава*)

ДОПОВІДІ

 15 ЖОВТНЯ, ПОНЕДІЛОК 

СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ АТРИБУЦІЇ ГЛИНЯНИХ ВИРОБІВ З МУЗЕЙНИХ КОЛЕКЦІЙ

Людмила Метка – керамолог, завідувач Відділу керамології новітнього часу Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України, завідувач Відділу етнографії гончарства Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, кандидат історичних наук (*Опішне*)

ДО ПИТАННЯ ПРО УНІФІКАЦІЮ НАЗВ СТРУКТУРНИХ ЧАСТИН ГОНЧАРНИХ ВИРОБІВ

Оксана Коваленко – керамолог, асистент Полтавського державного педагогічного університету імені Володимира Короленка, молодший науковий співробітник Відділу палеогончарства Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України (*Опішне*)

ДО ТИПОЛОГІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ КЕРАМІКИ

Агнія Колупаєва – керамолог, науковий співробітник Інституту народознавства НАН України, кандидат мистецтвознавства (*Львів*)

АТРИБУЦІЯ АБСУРДУ

Олесь Пошивайло – керамолог, директор Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України, провідний науковий співробітник Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, доктор історичних наук, заслужений діяч науки і техніки України (*Опішне*)

ДЕЯКІ АСПЕКТИ АТРИБУЦІЇ ХУДОЖНЬОЇ КЕРАМІКИ НА ПРИКЛАДАХ КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА

Ірина Бекетова – мистецтвознавець, науковий співробітник Музею українського народного декоративного мистецтва (*Київ*)

ДО ПРОБЛЕМИ АТРИБУЦІЇ НОВИХ НАДХОДЖЕНЬ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ-ЗАПОВІДНИКА УКРАЇНСЬКОГО ГОНЧАРСТВА В ОПІШНОМУ

Валентина Кульбака – музеолог, завідувач Відділу фондової роботи Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному (*Опішне*)

🌸 16 ЖОВТНЯ, ВІВТОРОК 🌸

ГОНЧАРСТВО ПОДІЛЛЯ: ДО ПРОБЛЕМИ АТРИБУЦІЇ

Олена Клименко – керамолог, науковий співробітник сектору народного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Рильського НАН України, кандидат мистецтвознавства (*Київ*)

Малоросійські пріоритети українського музеєзнавства

Олесь Пошивайло – керамолог, директор Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України, провідний науковий співробітник Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, доктор історичних наук, заслужений діяч науки і техніки України (*Опішне*)

КОЛЕКЦІЯ ФАЯНСУ В МУЗЕЇ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ У ЛЬВОВІ: ДО ПРОБЛЕМИ АТРИБУТУВАННЯ ТА КАТАЛОГІЗАЦІЇ

Надія Боренько – керамолог, старший науковий співробітник
Музею народної архітектури та побуту у Львові (*Львів*)

ВИРОБИ ОПІШНЕНСЬКИХ ГОНЧАРІВ У ФОНДОВІЙ ЗБІРЦІ МУЗЕЮ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ УКРАЇНИ НАН УКРАЇНИ

Людмила Главацька – мистецтвознавець, науковий співробітник
Музею народної архітектури та побуту України НАН України (*Київ*)

ОСОБЛИВОСТІ АТРИБУТУВАННЯ КОСІВСЬКИХ ГОНЧАРНИХ ВИРОБІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Олександра Хром'як – викладач Косівського інституту прикладного
та декоративного мистецтва імені Василя Касіяна Львівської національної
академії мистецтв (*Косів*)

АТРИБУТУВАННЯ ГЛИНЯНИХ ВИРОБІВ МАКАРОВО-ЯРІВСЬКОЇ КЕРАМІЧНОЇ КУСТАРНО-ПРОМИСЛОВОЇ ШКОЛИ (ЗА МУЗЕЙНИМИ КОЛЕКЦІЯМИ ЛУГАНЩИНИ)

Людмила Овчаренко – керамолог, директор Державної спеціалізованої
художньої школи-інтернату «Колегіум мистецтв у Опішному»,
молодший науковий співробітник Відділу керамології новітнього часу
Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України
(*Опішне*)

АТРИБУЦІЯ ВИРОБІВ ГОНЧАРНИХ ШКІЛ ОПІШНОГО З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА

Олена Щербань – керамолог, старший науковий співробітник
Відділу етнографії гончарства Національного музею-заповідника
українського гончарства в Опішному, молодший науковий співробітник
Відділу керамології новітнього часу Інституту керамології –
відділення Інституту народознавства НАН України (*Опішне*)

АТРИБУЦІЯ КУМАНЦЯ (МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ЛЯПСУС)

Анатолій Щербань – керамолог, завідувач Відділу палеогончарства
Інституту керамології – відділення Інституту народознавства
НАН України, старший науковий співробітник Відділу археологічної
кераміки Національного музею-заповідника українського гончарства
в Опішному, кандидат історичних наук (*Опішне*)

ІЗ СЕРБЬСЬКОГО ДОСВІДУ ОПРАЦЮВАННЯ МУЗЕЙНИХ КОЛЕКЦІЙ

Костянтин Рахно – керамолог, молодший науковий співробітник
Відділу керамології новітнього часу Інституту керамології – відділення
Інституту народознавства НАН України, старший науковий співробітник
Відділу сучасної художньої кераміки Національного музею-заповідника
українського гончарства в Опішному (*Опішне*)

17 ЖОВТНЯ, СЕРЕДА

ПРОБЛЕМИ ОПИСУ СКЛАДОВИХ ЧАСТИН ГЛИНЯНОГО ПОСУДУ АРХЕОЛОГІЧНИХ КУЛЬТУР

Анатолій Гейко – керамолог, молодший науковий співробітник
Відділу палеогончарства Інституту керамології – відділення
Інституту народознавства НАН України, старший науковий співробітник
Відділу археологічної кераміки Національного музею-заповідника
українського гончарства в Опішному (*Опішне*)

ДО ПИТАННЯ ОПИСУ ВІДБИТКІВ НА ГЛИНЯНИХ ВИРОБАХ ІЗ ГОРОДИЩА ПОБЛИЗУ с.СВИРИДІВКА ЛОХВИЦЬКОГО РАЙОНУ ПОЛТАВСЬКОЇ ОБЛАСТІ

Богдан Пошивайло – керамолог, молодший науковий співробітник
Відділу етнографії гончарства Національного музею-заповідника
українського гончарства в Опішному (*Опішне*)

ПРО ОПИС КЕРАМОЛОГІЧНИХ ЗНАХІДОК ДОБИ КИЇВСЬКОЇ РУСИ

Валентина Троцька – керамолог, старший науковий співробітник
Відділу археологічної кераміки Національного музею-заповідника
українського гончарства в Опішному, молодший науковий співробітник
Відділу палеогончарства Інституту керамології – відділення Інституту
народознавства НАН України (*Опішне*)



**МАТЕРІАЛИ
КЕРАМОЛОГІЧНОГО
СЕМІНАРУ**



© Роман Луговий, 2011



ІВАН ЗАРЕЦЬКИЙ: ОСНОВНІ ВІХИ ЖИТТЯ

Луговий Роман. Іван Зарецький: основні віхи життя // Українська керамологія: Національний науковий щорічник. За рік 2007. Атрибуція кераміки в Україні / За редакцією доктора історичних наук Олеса Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2011. – Кн.ІІІ. – Т.2. – С.114-125.

Народився 20 вересня 1979 року в Полтаві. Закінчив історичний факультет Полтавського державного педагогічного університету імені Володимира Короленка (2001). Науковий співробітник Відділу археології Полтавського краєзнавчого музею.

Головний напрямок наукових досліджень: гончарство ямної культурно-історичної спільноти на території Лісостепової Лівобережної України.

Автор 9 публікацій з проблематики керамології й археології.

✉ Вул. Конституції, 2, Полтава, 36020; тел./факс (05322) 74237

✉ Вул. Примакова, 8, кв. 70, Полтава, 36034; тел. (0532) 667665

Про головні етапи життя відомого науковця й громадського діяча Івана Зарецького (1857–1936). Окреслено широкий спектр його дослідницьких зацікавлень, результатом яких стали археологічні розвідки, етнографічні експедиції в різні регіони сучасних України й Російської Федерації, різнопланові колекції, зібрані під час подорожей, наукове опрацювання теми гончарства, численні публікації, у тому числі монографія «Гончарный промысел в Полтавской губернии». Подано унікальні ілюстративні матеріали, що відображають діяльність ученого [Одержано 10 жовтня 2007]

Ключові слова: українська керамологія, гончарство, кераміка, Іван Зарецький, Полтава, Опішне, Воронеж, Оренбург, Україна

Відомий український археолог, етнограф, музейник, краєзнавець, один із фундаторів Природничо-історичного музею Полтавського губерньського земства, член Імператорського товариства любителів природознавства, антропології та етнографії, Московського археологічного товариства, Полтавської вченої архівної комісії, Оренбурзької архівної комісії, член-кореспондент Державного історичного музею СРСР, автор багатьох наукових праць і публікацій, який здобув широке визнання в наукових колах, чудовий художник і фотограф Іван Зарецький народився в селі Лютенька Гадяцького повіту Полтавської губернії в сім'ї заможного козака. Він отримав домашнє виховання і, не здобуваючи спеціальної освіти, самостійно освоїв ази археології, етнографії й музейної справи. Наприкінці 1880-х років Івана Антоновича запросили на службу в Полтавське земство. Одночасно працював у Природничо-історичному музеї, де займав посади лаборанта, препаратора, помічника завідувача (1891–1912).

Цікавість до історії краю спонукала дослідника ознайомитися з пам'ятками археології Полтави та її найближчих околиць. Наприкінці 70-х – 80-х років XIX



1

2



3



Мал.1. Миска. Глина, ліплення. **Войтівка, Полтавський повіт. Скіфський час. VII–V ст. до н.е.**
Розкопки Івана Зарецького 1887 року. Полтавський краєзнавчий музей, А-724, 750.

Мал.2. Кубок. Глина, ліплення. **Урочище Лапівщина. Великі Будища, Полтавщина. Скіфський час. VII–V ст. до н.е.** Розкопки Івана Зарецького 1888 року.
Полтавський краєзнавчий музей, А-64.

Мал.3. Горщик. Глина, ліплення. **Урочище Лапівщина. Великі Будища, Полтавщина. Скіфський час. VII–V ст. до н.е.** Розкопки Івана Зарецького 1888 року.
Полтавський краєзнавчий музей, А-66.

Фото Романа Лугового. Публікуються вперше

століття, з метою виявлення й обстеження археологічних пам'яток, Іван Зарецький здійснив ряд археологічних екскурсій уздовж річок Ворскла й Коломак. Він був першовідкривачем і дослідником широковідомих нині пам'яток археології, зокрема багаточарових поселень в урочищі Біла Гора біля хутора Триби, Макухівського, Малоперещепинського й Кабаківського скарбів, Золотоординського мавзолею поблизу села Кишенька Кобеляцького повіту, скіфських курганів Поворскля, у тому числі відомих «Розрита Могила», «Вітова Могила», «Опішлянка». Саме йому належить перша публікація Малоперещепинського скарбу й збереження інформації про місцезнаходження некрополя Полтавського поселення X–XIII століть. Він був пер-



Мал.4. Горщик. Глина, ліплення. Урочище Лапівщина. Великі Будища, Полтавщина. Скіфський час. VII-V ст. до н.е. Розкопки Івана Зарецького 1888 року. Полтавський краєзнавчий музей, А-65. Фото Романа Лугового. Публікується вперше



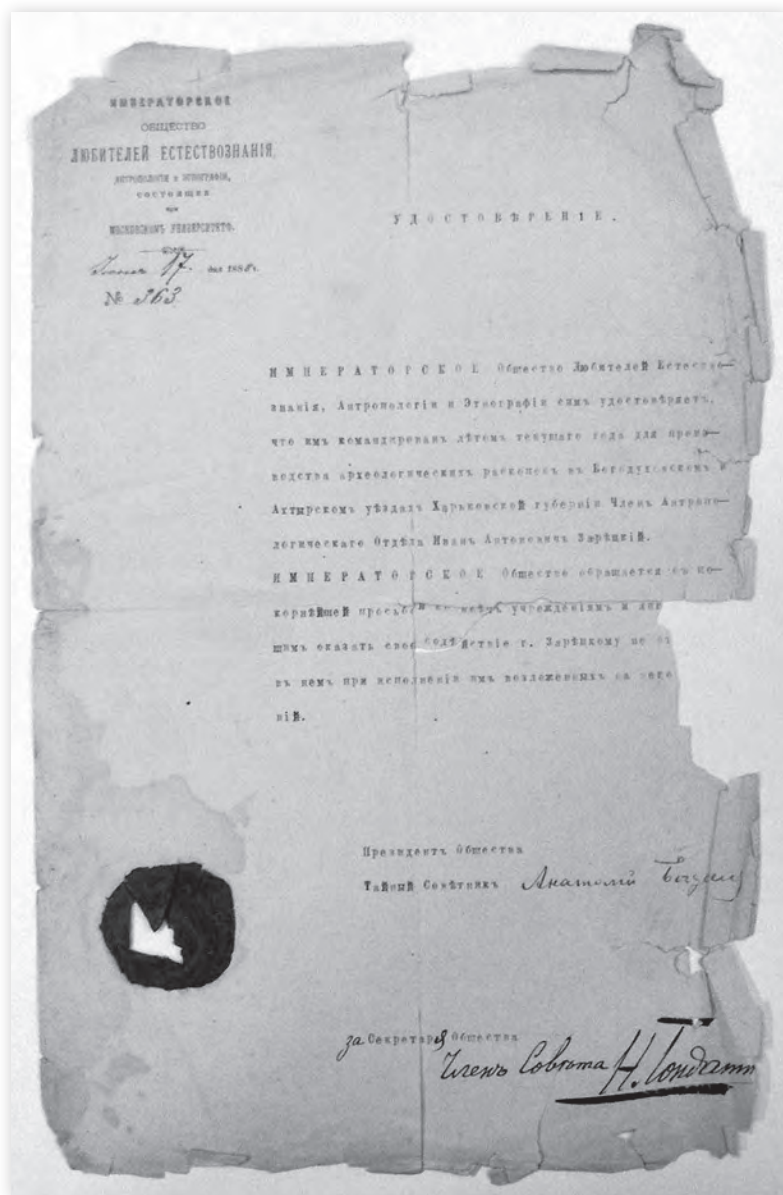
Мал.5. Горщик. Глина, ліплення. Урочище Лапівщина. Великі Будища, Полтавщина. Скіфський час. VII-V ст. до н.е. Розкопки Івана Зарецького 1888 року. Полтавський краєзнавчий музей, А-75. Фото Романа Лугового. Публікується вперше

шим дослідником пізньосередньовічних підземель Полтави. Окрім цього, активно займався пам'яткоохоронною діяльністю.

Іван Зарецький визначив своє наукове зацікавлення в галузі гончарства, обстеживши 1893 року гончарний кустарний промисел Полтавської губернії. Його цікавили матеріали, знаряддя, інструменти гончарного виробництва; техніка виготовлення, орнаментування й випалювання виробів; економічні умови побутування цього промислу; місця збуту готової продукції та багато інших питань функціонування гончарства в Полтавщині. Його головна праця «Гончарный промысел в Полтавской губернии» [1], що вийшла друком 1894 року в Полтаві, стала першою в Російській імперії монографією про технологію, економіку гончарного промислу, побут гончарів.

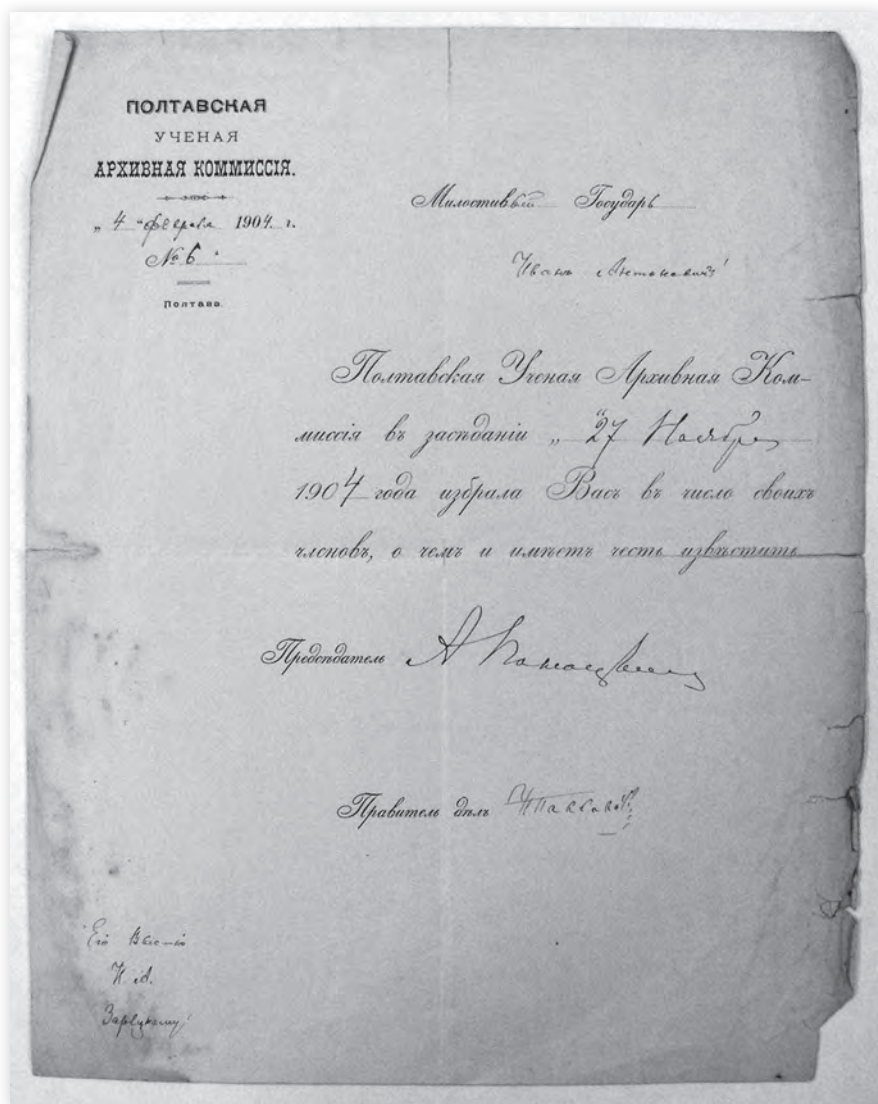
З 1894 року Зарецький займався організацією зразкової гончарної майстерні Полтавського губернського земства в Опішному – першій в Лівобережній Україні, формував збірки творів народного мистецтва Полтавського земського і Санкт-Петербурзького етнографічного музеїв, обстеживши задля цього близько 50 населених пунктів Полтавщини, Харківщини й Курщини.

1902 року Івану Зарецькому було запропоновано посаду колектора Російського етнографічного музею. Його активна експедиційно-збиральницька діяльність на цій посаді тривала 4 роки. Її результатом стали 1,5 тисячі етнографічних предметів XIX – початку XX століття, які заклали підвалини української етнографії. Того ж року до XII Археологічного з'їзду в Харкові він підготував виставку етнографічних матеріалів з Полтавської губернії та видав її каталог. Також Іван Зарецький був одним з ініціаторів спорудження в Полтаві пам'ятника Івану Котляревському (1903).



Мал.6.

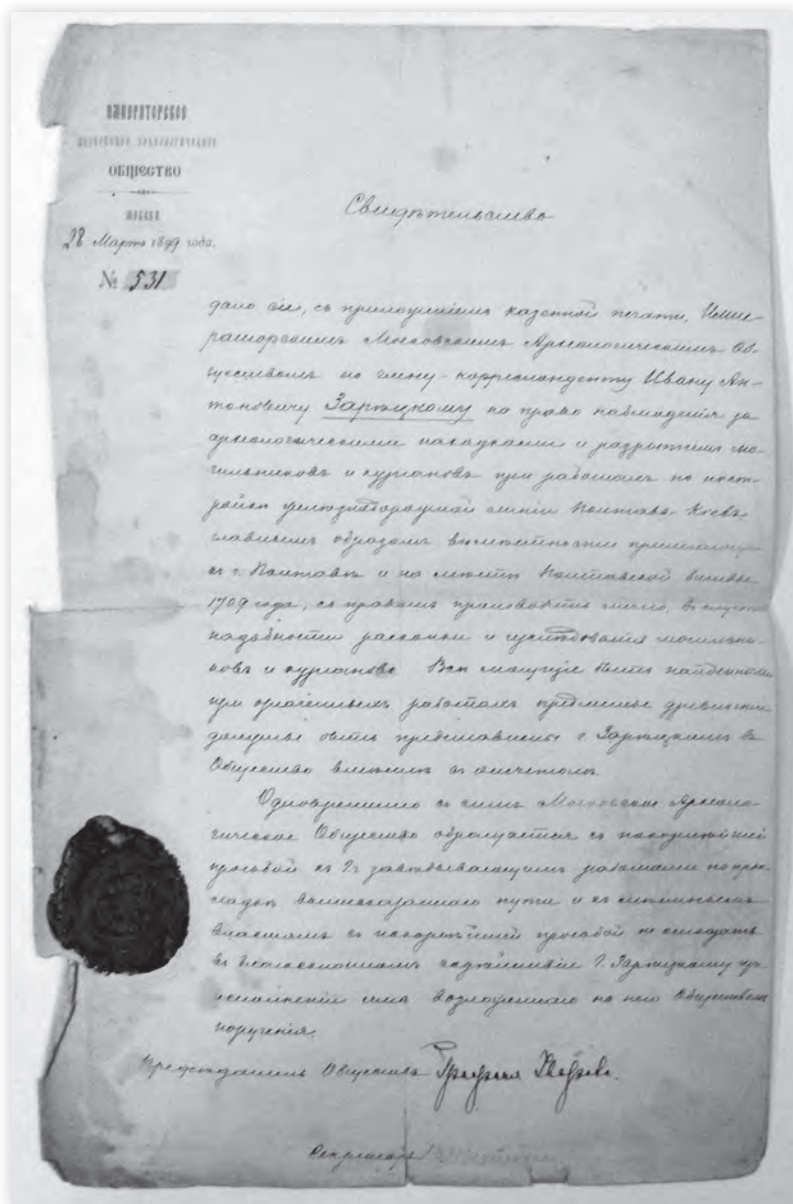
Посвідчення про дозвіл на археологічні розкопки в Богодухівському й Охтирському повітах Харківської губернії, видане Івану Зарецькому Імператорським товариством любителів природознавства, антропології і етнографії. 17.06.1888. Полтавський краєзнавчий музей, ІДП Д-9571. Публікується вперше



Мал.7.

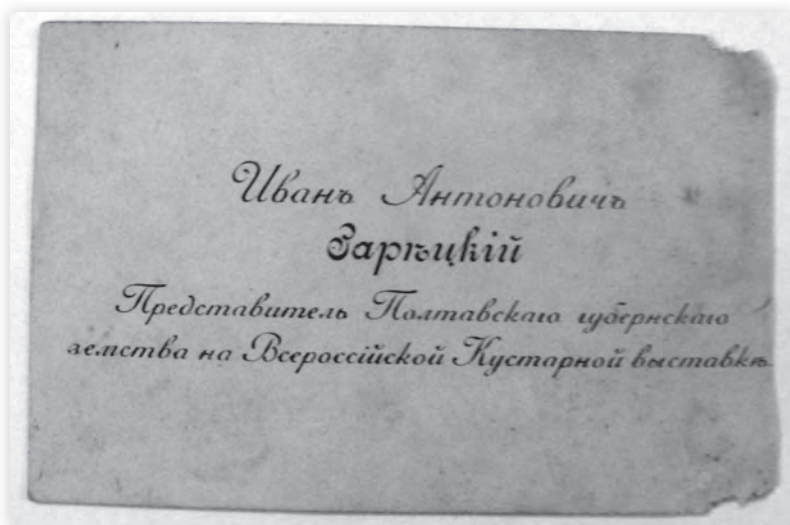
Повідомлення про обрання Івана Зарецького
членом Полтавської архівної комісії. 04.02.1904.

Полтавський краєзнавчий музей, ІДП Д-9572. Публікується вперше



Мал.8.

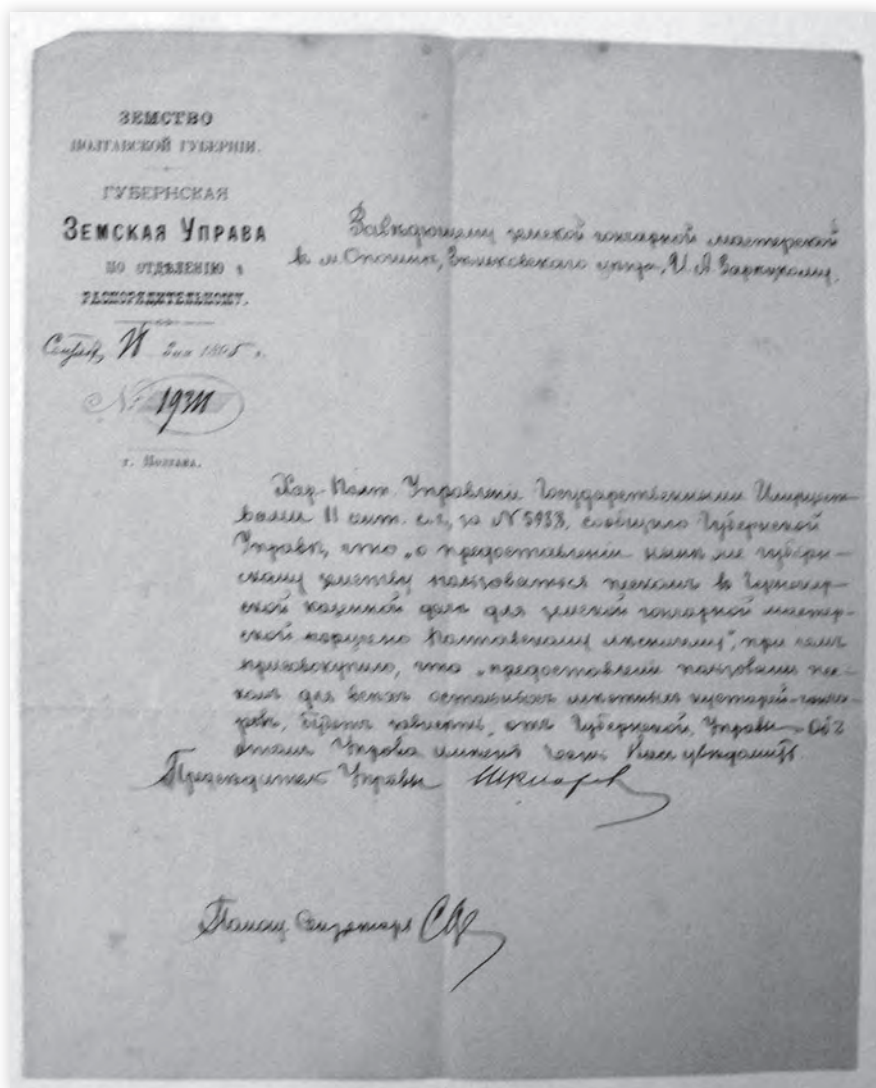
Свідоцтво на право проведення археологічних розкопок на території Поля Полтавської битви, видане Івану Зарецькому Імператорським археологічним товариством. 28.03.1899. Полтавський краєзнавчий музей, ІДП Д-9574. Публікується вперше



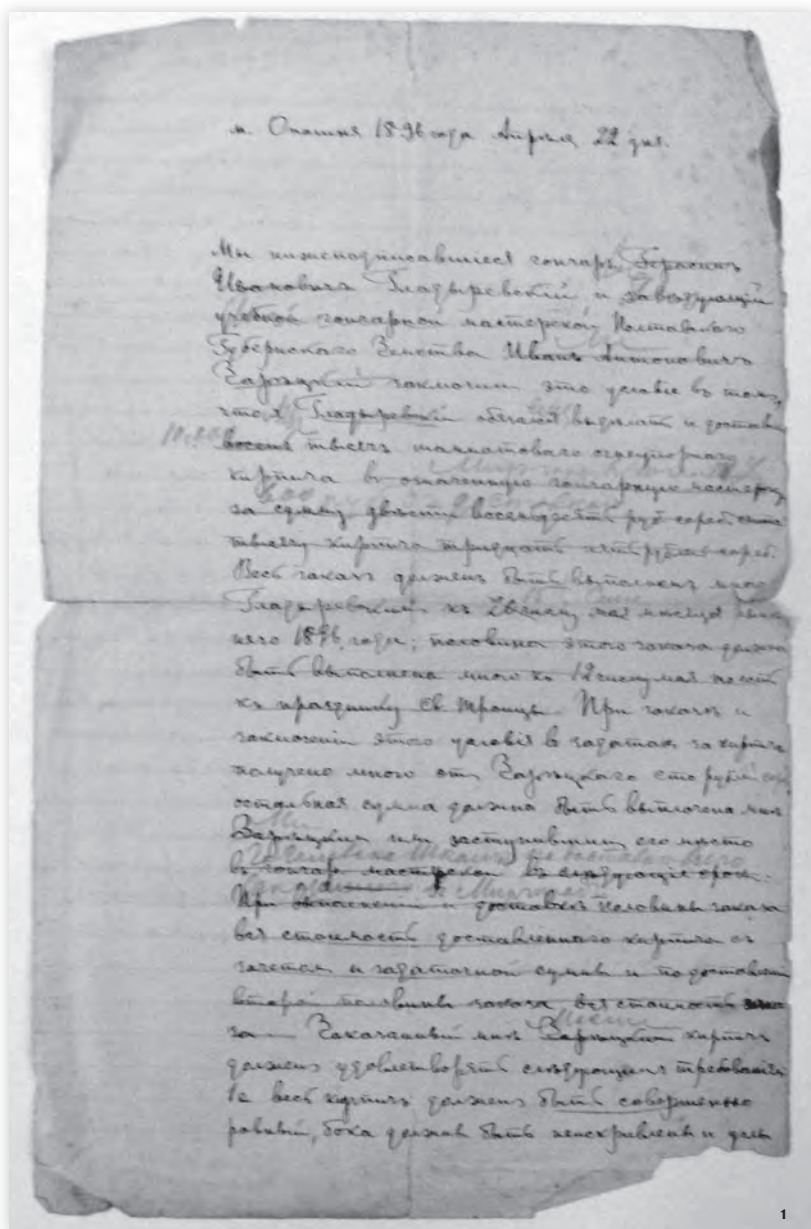
Мал.9.
Візитна картка Івана Зарецького на Всеросійській кустарній виставці.
Санкт-Петербург. 1902.
Полтавський краєзнавчий музей, ІДП Д-9575. Публікується вперше



Мал.10.
Конверт до листа Полтавської губернської земської управи
до завідувача Земської гончарної майстерні в Опішному. Полтава. 18.09.1895.
Полтавський краєзнавчий музей, ІДП Д-9579/2. Публікується вперше

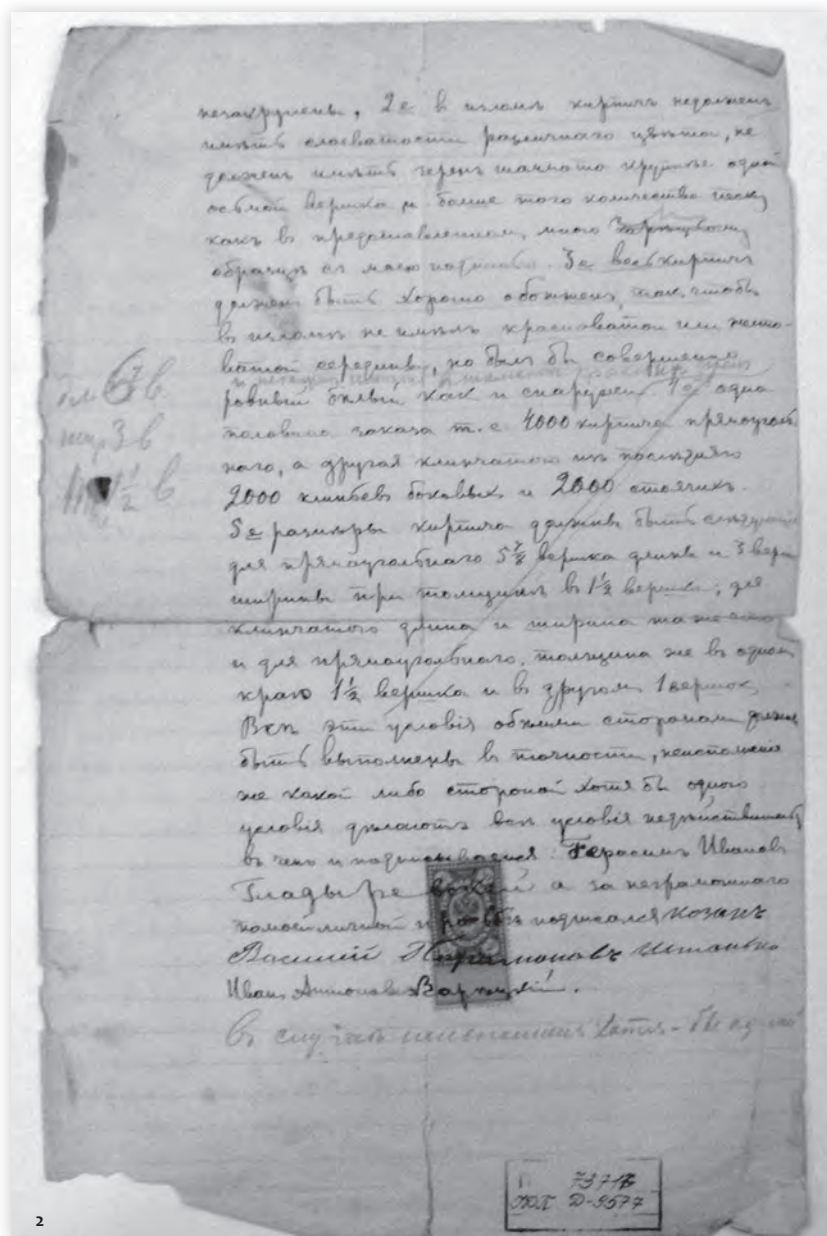


Мал.11.
Лист Іванові Зарецькому від Полтавської губернської земської управи
про виділення земель для видобутку піску. 1895.
Полтавський краєзнавчий музей, ІДП Д-9577.
Публікується вперше



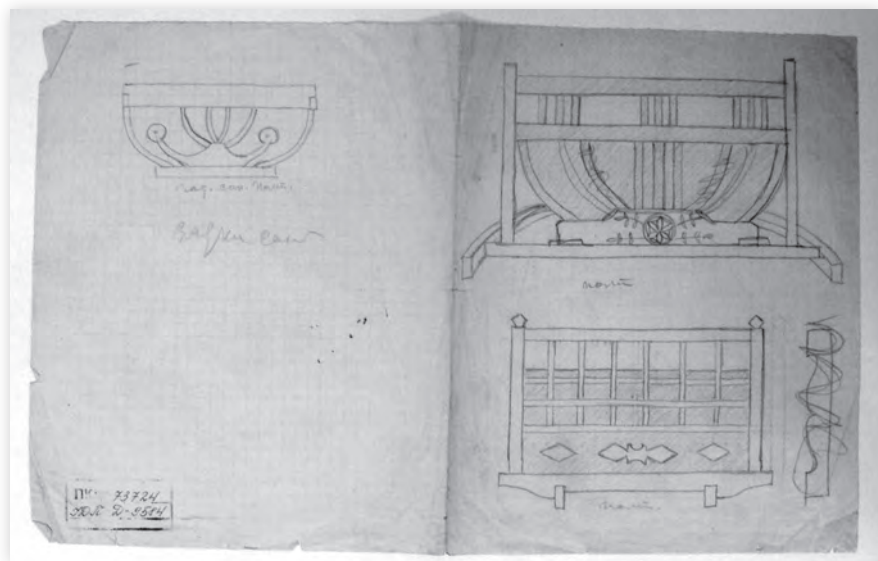
Мал.12 (1, 2).

Контракт між Іваном Зарецьким і Герасимом Гладиревським
про виготовлення й постачання 10000 цегли. 22.04.1896.
Полтавський краєзнавчий музей, ІДП Д-9577. Публікується вперше



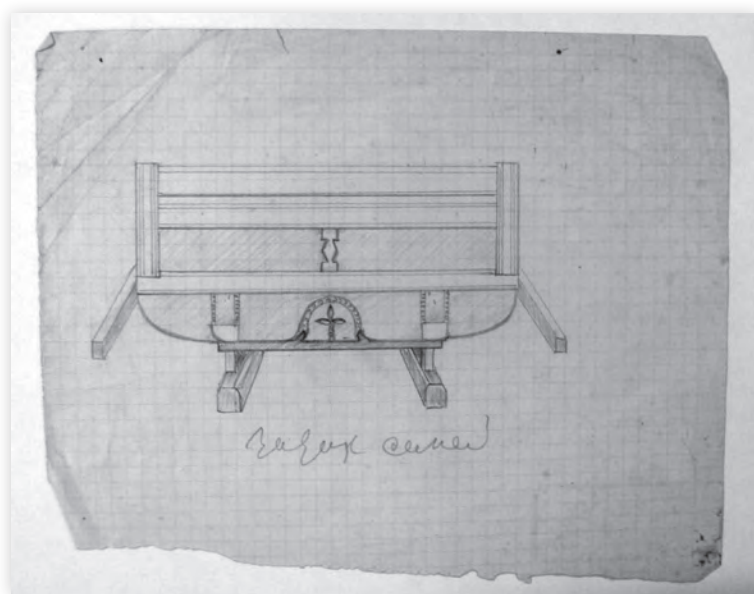
позауральськ, де в місцях киринго невідомо
лишній складовості різноманітного ціння, не
дрібною кількістю через значного кривого. одна
особливі вершні та більше того комбінація після
класу в підприємстві, мною вартується
обращаюся зі свого підприємства. Де весь киринго
дрібною кількістю добре оброблено, так, щоб
в місцях не лишній красюватиме или нешо-
ванна сортировка, но для дії совершення
рівнини близько класу и сварується. Де одна
паловина какаса т.с. 1000 киринго предпоказує
кака, а друга киринго из посидів
2000 киринго близько, и 2000 сварується.
Де разом киринго дрібною кількістю
для предпоказує 5 1/2 вершні дрібно и 3 вершні
ширину при толщині в 1 1/2 вершні; де
киринго дрібно и ширину тако
и для предпоказує, толщина не в одну
красу 1 1/2 вершні и в другу 1 вершні.
Всі ці умови обидва сторонами дрібно
кількістю в толщині, класовості
не кака либ сторона долі ди одну
умови дрібно всі умови не відповідно
в клас и підприємстві. Підписав Іван
Ткачук за класу а за какасового
підприємства и за підприємств Козак
Олексій Підприємств и Іван
Іван Антон Вару.
Всі умови не відповідно кака - не кака

№ 36
2-5577



Мал.13.

Дерев'яні сани. Папір, олівець. Полтавський краєзнавчий музей, ІДП Д-9584.
Малюнок Івана Зарецького. Публікується вперше



Мал.14.

Дерев'яні сани. Папір, олівець. Полтавський краєзнавчий музей, ІДП Д-9584.
Малюнок Івана Зарецького. Публікується вперше

1912 року дослідник переїхав у Воронеж, де вивчав кустарні промисли Подоння. Через 3 роки (1915), на запрошення Оренбурзької губернської управи, Іван Зарецький переїхав у Оренбург для з'ясування тогочасного стану кустарних промислів краю та подальшого їх розвитку. Одночасно він досліджував природу, історію, побут населення регіону. За планом, складеним Іваном Зарецьким 1916 року, в Оренбурзі створено навчально-показові майстерні. У 1920-ті роки він деякий час завідував фаянсовим заводом, при якому було засновано навчально-показову школу-майстерню з художніми класами. 1927 року проводив масштабні археологічні розкопки в басейні ріки Ілек, у результаті яких дослідив 20 курганів.

З 1928 року Іван Зарецький – співробітник Оренбурзького музею. Дослідник проводив активну польову роботу, багаторічні археологічні дослідження курганів у Губерлінських горах, вивчав місцевість, збирав гербарії, зразки ґрунтів, мінералів. 1931 року йому вдалося знайти вогнетривку глину й кварцевий пісок, а також поклади якісного каоліну, подібного за складом до готової фарфорової маси. В експедиціях Іван Зарецький зібрав багату колекцію предметів народного побуту, сфотографував типи жител місцевого населення.

На XV Пленумі Державної академії історії матеріальної культури, який проходив 1936 року, Іван Зарецький виступив з повідомленням про варварське ставлення оренбурзьких органів влади до музею й історичних пам'яток області.

14 серпня 1936 року, на 80-му році життя, під час польових досліджень курганів біля села Красногор, серце невтомного дослідника раптово зупинилося... Він пішов із життя, залишивши цінну наукову спадщину й добру пам'ять про себе. Похований Іван Зарецький на станції Куvandик (нині – місто Куvandик) Оренбурзької залізниці.

1. Зарецкий И.А. Гончарный промысел в Полтавской губернии. – Полтава: Типо-литография Л.Фришберга, 1894. – 3 нен., II, 126, XXIII, VI, 11 с.



© Roman Luhovy, 2011

IVAN ZARETSKY: THE MAIN LANDMARKS OF LIFE

The article deals with the main stages of the life of the famous scientist and public figure Ivan Zaretsky (1857–1936). The wide spectrum of his research interests, resulted in archaeological explorations, ethnographical expedition into different regions of the modern Ukraine and Russian Federation, diverse collections, gathered during trips, the scientific elaboration of the topic of pottery, numerous published works, including the monograph *Goncharny promysel v Poltavskoy gubernii* (Pottery Craft in the Poltava Government), is outlined. The unique illustrations, reproducing the activity of the scientist, are given

[Received October 10, 2007]

Key words: *Ukrainian ceramology, pottery, ceramics, Ivan Zaretsky, Poltava, Opishne, Voronezh, Orenburg, Ukraine*

© Людмила Метка, 2011



СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ АТРИБУЦІЇ ГЛИНЯНИХ ВИРОБІВ З МУЗЕЙНИХ КОЛЕКЦІЙ

Метка Людмила. Сучасні проблеми атрибуції глиняних виробів з музейних колекцій // Українська керамологія: Національний науковий щорічник. За рік 2007. Атрибуція кераміки в Україні / За редакцією доктора історичних наук Олеся Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2011. – Кн. III. – Т. 2. – С. 126-130.

Народилася 22 травня 1966 року в Опішному, в Полтавщині. Закінчила Полтавський державний педагогічний інститут імені Володимира Короленка (1988), аспірантуру історичного факультету Київського національного університету імені Тараса Шевченка за спеціальністю «Етнологія» (2005). Завідувач Відділу керамології новітнього часу Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України, завідувач Відділу етнографії гончарства Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному.

Головний напрямок наукових досліджень: гончарство Слобожанщини; глина й глиняні вироби в традиційно-побутовій культурі українців (народна медицина, магічна практика).

Автор 35 публікацій з проблематики керамології.

✉ Вул. Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164; тел./факс (05353) 42175, 42416;

e-mail: ceramology_inst@poltava.ukrtel.net; opishne_museum@poltava.ukrtel.net

✉ Вул. Леніна, 5, кв. 16, Опішне, Полтавщина, 38164; тел. (097) 6942612, (063) 6203678;

e-mail: lmetskaya@yandex.ru

Визначено мету атрибуції кераміки. Звернено увагу на відсутність єдиної системи атрибутування глиняних виробів з музейних колекцій. Зазначено шляхи з'ясування керамологічної інформації. Наведено приклади помилок, що виникають унаслідок нефахового атрибутування експонатів. Запропоновано напрямок вирішення проблем, пов'язаних з атрибуцією

[Одержано 18 вересня 2007]

Ключові слова: українська керамологія, гончарство, кераміка, атрибутування, уніфікація, глиняні вироби, експонати, музейні колекції, фондово-закупівельна комісія, Україна

Вибір темарію Всеукраїнського науково-практичного керамологічного семінару «Сучасні проблеми атрибуції глиняних виробів з музейних колекцій» викликаний бажанням організаторів залучити широкий загал дослідників-фахівців до обговорення й поглибленого вивчення сучасних проблем атрибуції глиняних виробів, пошуку оптимальних шляхів їх вирішення.

Головна мета атрибуції – надати керамологам, історикам, мистецтвознавцям, етнографам, музеологам якнайточніші достовірні дані про музейні предмети, що зберігаються у фондових колекціях. Під час атрибутування встановлюється зв'язок між предметами й історичними подіями або особами, визначеним етнічним середовищем, розшифровуються написи, тавра, марки й інші знаки, нанесені на нього,

визначається ступінь його збереження й описуються пошкодження. Тобто атрибутування – це комплексний результат музейної діяльності.

Чи не кожен музей України має власну керамологічну колекцію, де зберігаються від кількох примірників до кількох тисяч глиняних виробів. Проте ні для кого не є таємницею, що переважна більшість музейних працівників, які займаються їх атрибутуванням, не мають для цього спеціальних знань. Не тому, що не хочуть їх мати, – просто досі не запроваджено єдину систему атрибутування й наукового опису глиняних виробів (хоча, на мою думку, це зробити нескладно, адже в кожному музеї напрацьовано певну систему опису «безобразно, но единообразно»). Фондові працівники послуговуються досвідом колег, виробляють свої способи атрибутування переважно за аналогією – цей метод не найгірший. Краще вже за аналогією, аніж навмання. У такому випадку авторство, хронологія, географія створення й побутування предмета часто встановлюються неточно, а іноді й зовсім неправильно. Проте варто усвідомити, що атрибуція – це критичний перегляд фактів, їх джерел і взаємозв'язків. Атрибутувати предмет – означає провести своєрідне дослідження, відповісти на класичні запитання: хто? що? коли? де? чому? як? чим? навіщо?, а також вивчити відмінність і подібність, продемонструвати приклади й свідчення, зробити висновки. Атрибутування вимагає аргументів і логічного обґрунтування. Художній твір піддається аналізу як складна цілісність, що має індивідуальні риси, а не як сукупність поверхових ефектів. Тільки застосування сукупності керамологічних методів дослідження дозволяє зробити кінцевий висновок про автора, місце й час виготовлення того чи іншого твору. Музейна атрибуція виробів із глини, порівняно з атрибуцією, яку здійснюють приватні колекціонери, на мою думку, не тільки дозволяє давати волю мисленню, уяві, робити припущення, а й, зважаючи на напрацьований попередній досвід, широку матеріальну й документальну базу, спонукає проводити об'єктивні дослідження. У музеях атрибуцію твору проводять переважно кілька фахівців. Наприклад, під час роботи Фондово-закупівельної комісії Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному фондові працівники, науковці, реставратори мають змогу почути думку один одного й дійти спільного висновку.

Проте в науковців, фондових працівників під час атрибуції музейних експонатів, зокрема глиняних виробів з керамологічних колекцій, виникає й чимало проблем.

Встановлення авторства твору, місця, часу його виготовлення в найповнішому обсязі можливе за наявності всіх даних, які занотовуються під час реєстрації, подальшого опису й інвентаризації. Найменше труднощів виникає, коли автор дарує або продає музею власний твір. Порівняно достовірну інформацію можна отримати під час керамологічних експедицій, коли предмет надходить від родини майстра – це дозволяє встановити не тільки авторство, а й місце та час виготовлення виробу з точністю до 20 років. Проте й у таких випадках можливі похибки. Нерідко місце знахідки предмета помилково записується як місце його виготовлення. Але, знаючи з різних джерел про ймовірність існування гончарства в тому чи іншому населеному пункті, керамологи можуть легко спростувати подібні свідчення. Наприклад, досліджуючи гончарство Слобожанщини, мені доводилося оглядати керамологічні колекції районних, сільських, шкільних краєзнавчих музеїв,

де атрибутування багатьох глиняних виробів викликало великі сумніви. Так у Будинку культури села Шульгинка Старобільського району, що в Луганщині, зберігається кілька гончарних виробів. Бібліотекар запевняла нас, що виготовлені вони в цьому ж селі, хоча не могла назвати ні їх точних назв, ні часу виготовлення, ні авторів. Цей факт змушує задуматися над тим, що будь-які свідчення треба ретельно перевіряти. Подібне можна пробачити людині-неспеціалісту, яка, ймовірно, хотіла, на догоду дослідникам, «прикрасити» історію свого села. Проте, коли музейні працівники не можуть дати відомості не тільки про експонати, які зберігаються у фондах, а й навіть про ті, які експонуються (під час керамологічної експедиції 2007 року до міста Гадяч – одного з гончарних осередків Полтавщини, ми зіткнулися з такою ситуацією в Історико-меморіальному музеї імені Михайла Драгоманова), — це просто недопустимо! В експозиції ми сфотографували глиняні вироби, що потрапили туди зі зруйнованого місцевого краєзнавчого музею. Їх не атрибутовано, шлях надходження не з'ясовано, як не встановлено й місце їх виготовлення. І таких фактів дуже багато. Позитивним є те, що в цей непростий час є люди, яким небайдуже минуле свого краю, які намагаються докладати зусилля, щоб хоча б якось зберегти насправді надзвичайно цінні місцеві твори мистецтва, зокрема глиняні вироби. Але, зважаючи на їх неповну атрибуцію, а нерідко – її цілковиту відсутність, для науки вони можуть бути втрачені назавжди.

Багато похибок під час атрибуції предметів виникає тоді, коли вони випадково потрапляють до музею: подаровані не автором, куплені на ринку, у салоні, на антикварному базарі, «з рук». Тоді фондовий працівник повинен докласти максимум зусиль, провести атрибутування за аналогією, віднайшовши подібні атрибутовані предмети з фондів музею, послуговатися описами творів, уведених у науковий обіг через друковані каталоги, альбоми, тематичні журнали тощо. При цьому в описові варто було б зазначати, якими даними користувався фондовий працівник, атрибутуючи предмет. Важливе значення в таких випадках має зіставлення думок кількох спеціалістів Фондово-закупівельної комісії. Якщо з'ясування авторства, місця, часу виготовлення предмета виявиться спірним питанням, варто звертатися до фахівців інших музеїв, де можуть зберігатися подібні колекції. Хоча багато питань усе ж залишаються невирішеними.

Відомо, що в сприятливих умовах кераміка зберігається в задовільному стані впродовж століть і навіть тисячоліть. Тому найбільше труднощів під час роботи Фондово-закупівельної комісії викликає визначення часу виготовлення предметів. При цьому до уваги береться колір черепка й поливи, орнамент, стан предмета (наявні пошкодження) й багато інших чинників. Знову ж таки, дослідники часто визначають датування, у кращому випадку, за аналогією з наявними в керамологічних колекціях виробами. Так у Національному музеї-заповіднику українського гончарства в Опішному атрибуцію за аналогією провести значно легше, ніж в інших музейних установах, адже його фондова колекція кераміки налічує близько 40000 предметів, а фондові працівники й члени Фондово-закупівельної комісії спеціалізуються саме на керамологічних дослідженнях. Та навіть за таких умов іноді буває важко дійти до єдиної думки щодо датування, тому доводиться оперувати такими поняттями, як середина, перша половина, друга половина, перша

чверть, третя чверть століття, що для етнографії – надто широкий проміжок часу, за який може змінитися інколи не одне покоління гончарів.

Багато неточностей виявляється і в описах глиняних виробів, адже до цього часу не впроваджено не тільки єдину систему їх опису, про що згадувалося вище, але й загальноприйняту термінологічну базу. Фондові працівники Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному описують гончарні вироби, використовуючи фахову керамологічну термінологію, тоді як описи виробів з інших неспеціалізованих музеїв бажають кращого. Часто в них трапляються справжні аберації. Однак треба пам'ятати, що іноді помилка хоча б в одній цифрі, знакові, букві, не кажучи про визначення техніки виготовлення чи назви виробу, може зробити недостовірними факти, які трактуються. Подам кілька прикладів. У збірнику *«Луганщина: Етнокультурний вимір»* [2] є стаття наукового співробітника Луганського обласного краєзнавчого музею Наталі Каплун *«Гончарство на Луганщині»*. Там названо кілька сіл, де *«имеются данные о занятиях гончарством»*, серед них – Шуліка, Сватова Лучка, Василівка, Бутківка. Проте села Шуліка в Луганщині немає й ніколи не було. Можливо, це друкарська помилка. Існують села Шульгинка Старобільського району та Шуліківка Біловодського району, де, за даними керамологічних досліджень, гончарство не зафіксовано. У Сватовій Лучці (до речі, з 1929 року має назву Сватове) виробляли цеглу, і згадки про це стосуються другої половини ХХ століття. Виготовлення глиняного посуду в селі не зафіксовано. Є відомості тільки про те, що на місцевих ярмарках на межі ХІХ–ХХ століть продавали гончарні вироби. Василівка й Бутківка – це взагалі назви одного й того ж села в різні роки.

Описи музейних експонатів із керамологічних колекцій України майорять різного роду помилками: це – різноманітні неточності в загальних і регіональних назвах як самих виробів, так і їх частин, прізвищах авторів, описах техніки й технології виготовлення гончарних творів. Наприклад, в описах *«вітчизняних, народних гончарних виробів»* у книзі *«Каталог. Кераміка»* видавництва *«Промінь»* [1] знаходимо наступне: *«Глечик, випуклий, на невисокій круглій підставці»* [1, с.92]. Варто писати: *«Глечик із тулубом опуклої форми»*, а що таке *«кругла підставка»* взагалі незрозуміло. Ймовірно, мова йде про денце з утором. На с.96-97 у описові також є неточності: *«Вазочка, випукла (можливо, з тулубом опуклої форми? – Л.М.), горлечко (точніше – шия. – Л.М.) вузьке, вінчик (правильно – вінця. – Л.М.), хвилястий, покритий зеленою поливою. На фоні краплинного (? – Л.М.) орнаменту і рельєфних коричневих і жовтих кружальців (? – Л.М.) зображення квітів і листків»*. Далі в тексті: *«Ваза, здовженої (? – Л.М.) форми»; «Ваза, випукла»; «Ваза з круглим випуклим горлечком»* [1, с.97-99]. А що це за *«гусаки», «півники», «конячки-свистки»* (варто писати: іграшка-свистунець *«Гусак», «Півник», іграшка-свистунець «Коник»*) *«на круглій підставці»* (кругла підставка – це копитець? – Л.М.) [1, с.102]. Опис технік виконання в каталозі зовсім відсутній; серед матеріалів – тільки глина (детальніше: глина, ангоб, полива); розміри виробів зафіксовано неправильно. Наприклад, *«Куманець... Розм. 25x27,5 см»* [1, с.94] і *«Куманець... Вис. 40,5 см, діам. денця 18 см»* [1, с.95]. Яке уявлення про предмет можна скласти, зважаючи на ці розміри? І таких відвертих помилок, неточностей, погрішностей безліч не тільки

в зазначеному каталозі. Послугуючись подібними описами, дослідники, які не ускладнюють собі життя перевітками написаного, роблять хибні висновки й таким чином уводять у науковий обіг фальсифіковані артефакти. Ці ж помилки автоматично переносяться в підписи до ілюстрацій у монографіях, журналах, каталогах.

Які ж шляхи вирішення існуючих проблем? Для ефективної роботи фондкових працівників, членів фондово-закупівельних комісій з атрибуції творів гончарства необхідно:

- запровадити уніфіковану систему наукового опису як окремих глиняних виробів, так і керамологічних колекцій загалом;
- для опису керамологічних колекцій запровадити єдину керамологічну термінологію;
- для успішного обміну інформацією та її використання як у межах одного музею, так і поміж музеями, які мають керамологічні колекції, створити єдиний електронний каталог типових зразків гончарних виробів, тобто атрибутивної бази керамологічних колекцій в Україні;
- збирати, зберігати й брати до уваги під час опису не тільки колекції самих виробів, а і їх раніше атрибутовані фрагменти;
- збирати й зберігати колекції глин, формувальних мас, виготовлених за народними рецептами, та випалені зразки посуду з них;
- ініціювати видання словників – класифікаторів кераміки, каталогів, альбомів гончарних творів із різних осередків України;
- забезпечити підвищення рівня кваліфікації наукових співробітників, які займаються атрибутуванням;
- проводити взаємні консультації, надавати методичні рекомендації фондковим працівникам;
- у тих навчальних закладах, де викладається музеєзнавство, музейна справа, запровадити спеціальний курс з опису творів мистецтва, у тому числі й глиняних виробів.

1. *Кераміка: Каталог.* – Дніпропетровськ: Промінь, 1964. – Вип. I. – 144 с., XXVI, VII табл.

2. *Луганщина: Етнокультурний вимір: Збірник.* – Луганськ: Альма матер, 2001. – 360 с.



© Lyudmyla Metka, 2011

THE MODERN PROBLEMS OF THE ATTRIBUTION OF EARTHENWARE FROM MUSEUM COLLECTIONS

The purpose of the attribution of ceramics is determined. The author has drawn her attention on the absence of the unified system of the attribution of earthenware from museum collections. The methods to ascertain ceramological information are noted. The examples of errors, appearing owing to the unprofessional attributing of exhibits, are given. The author proposes the way of the solving of problems, connected with attribution

[Received September 18, 2007]

Key words: *Ukrainian ceramology, pottery, ceramics, attribution, unification, earthenware, exhibits, museum collections, fund procurement commission, Ukraine*

© Оксана Коваленко, 2011



ДО ПИТАННЯ ПРО УНІФІКАЦІЮ НАЗВ СТРУКТУРНИХ ЧАСТИН ГОНЧАРНИХ ВИРОБІВ

Коваленко Оксана. До питання про уніфікацію назв структурних частин гончарних виробів // Українська керамологія: Національний науковий щорічник. За рік 2007. Атрибуція кераміки в Україні / За редакцією доктора історичних наук Олеса Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2011. – Кн.ІІІ. – Т.2. – С.131-139.

Народилася 31 травня 1977 року в Полтаві. Закінчила з відзнакою історичний факультет Полтавського державного педагогічного інституту імені Володимира Короленка за спеціальністю «Історія і географія» (1999). Молодший науковий співробітник Відділу палеогончарства Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України (з 2003), старший викладач Кафедри історії України Полтавського державного педагогічного університету імені Володимира Короленка (з 2006).

Головний напрямок наукових досліджень: історія гончарства доби пізнього середньовіччя – раннього модерну України; археологічні пам'ятки доби бронзи.

Авторка 39 публікацій з проблематики керамології, археології й історії.

✉ Вул.Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164; тел./факс (05353) 42175, 42416;

e-mail: ceramology_inst@poltava.ukrtel.net

✉ Вул.Примакова, 8, кв.70, Полтава, 36034; тел. (05322) 667665;

e-mail: kovalenkoksana@rambler.ru

Про проблеми, які виникають під час атрибутування кераміки, що надходить до фондів колекцій музеїв. Наголошено на потребі уніфікації назв, що позначають структурні частини глиняних виробів. Запропоновано термінологічну систему, яка дозволить полегшити опис зазначених предметів

[Одержано 10 жовтня 2007]

Ключові слова: українська керамологія, гончарство, кераміка, структурні частини, глек, горщик, миска, ринка, покривка, макітра, куманець, барило, нахля, люлька, Україна

Група експонатів, що повністю складається або включає глиняні вироби (теракотові, майолікові, фаянсові, порцелянові), за кількістю одиниць зберігання – одна з найбільших у музейних збірках. Водночас, у зв'язку з варіативністю цієї групи – значною кількістю й розмаїттям форм та орнаменталії, – визначення виду виробу, його опис і датування – одні з найскладніших проблем. Зокрема, як у музейній документації, так і в наукових публікаціях, присвячених опису глиняних виробів, різняться назви їх окремих структурних частин та елементів, що ускладнює проведення атрибуції музейного експоната. Ці проблеми неодноразово ставали предметом обговорення на конференціях і семінарах, проте результати не було реалізовано у вигляді певних методичних рекомендацій чи наукових статей. Очевидно, що нині назріла необхідність проведення спеціалізованого семінару, присвяченого уніфікації термінів, пов'язаних із атрибуцією кераміки.

Зазначені проблеми перед музейниками постають повсякчас, проте спроби розв'язати їх поодинокі. Здебільшого їх вирішують шляхом затвердження на методичних радах окремих музеїв методичних посібників [2] чи термінологічних вимог, розрахованих переважно на внутрішнє користування. Іншим шляхом уточнення даних про той чи інший експонат є звернення до наукових публікацій, де фіксується народна термінологія на позначення структурних частин посуду [4, с.291; 5, с.154-158]. Особливого загострення ця проблема набула у зв'язку з розгортанням процесу комп'ютеризації у фондовій роботі з групою експонатів, яка складається з глиняних виробів, що потребують безумовної уніфікації опису. Більшість дослідників постійно мають справу з термінологічною поліваріативністю, тому розуміють важливість такої уніфікації.

Перш за все, чітка термінологічна система є необхідною для опису музейних експонатів, зокрема глиняних виробів, як під час фондування, так і під час подальшої обробки: створення каталогів, експонування, публікації. Тому хочу запропонувати назви структурних частин найбільш поширених глиняних виробів для їх уніфікації і впровадження в музейній і керамологічній практиці.

Опис будь-якого виробу має бути чітким і зрозумілим, проводиться з дотриманням послідовності й одноманітності. Необхідно уникати *діалектизмів* (за їх наявності діалектну назву слід обов'язково зазначити в дужках після уніфікованої назви частини глиняного виробу, наприклад: вінця («бортики»), *зменшених форм слів* (зменшені форми видових назв виробів недопустимі, їх можна вживати за необхідності лише для назв структурних частин виробів, якщо вони відповідають народній термінології, наприклад: горнець, горшечок, мисочка).

Практичним досвідом ряду музеїв напрацьовано таку послідовність опису глиняних виробів:

1. Опис основної форми виробу;
2. Опис форми частин виробу;
3. Опис матеріалу;
4. Опис декорування всього предмета.

Частини виробів необхідно описувати згори вниз.

Пропоновані назви добивалися на основі таких критеріїв: наявність в українській мові, відповідність народній етнографічно зафіксованій термінології, усталеність у наукових публікаціях упродовж тривалого часу. Назви базуються на народній гончарській термінології Центральної України, оскільки саме цей регіон став центром формування сучасної української літературної мови, у народній термінології не переважають запозичення з інших мов, а автентичні вироби позначаються назвами, що фіксуються на цій території з XVIII століття. Не буду зупинятися на мотивації кожної назви й ілюструванні прикладами, як саме називають ту чи іншу частину глиняного виробу певного виду.

Попередньо зазначу, що на засіданнях Ученої ради Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України неодноразово порушувалося питання термінологічної однозначності. У результаті обговорень вироблено основні принципи опису таких видів посуду, як горщик і глек, які подаю з деякими доповненнями.



Мал.1.

Назви частин глечика:

1 – вінця; 2 – шия; 3 – плечі; 4 – опук;
5 – боки; 6 – утор; 7 – денце; 8 – вухо;
9 – заломини; 10 – пипка; 11 – тулуб.

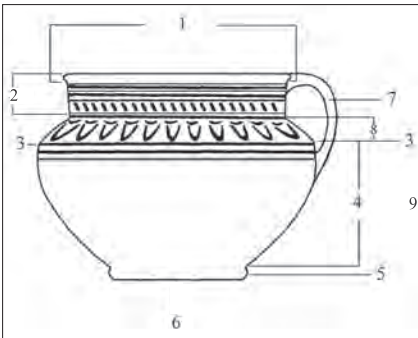
Малюнок Оксани Коваленко

Мал.2.

Назви частин горщика:

1 – край; 2 – вінця; 3 – опук; 4 – боки;
5 – утор; 6 – денце; 7 – вухо; 8 – плечі; 9 – тулуб.

Малюнок Оксани Коваленко



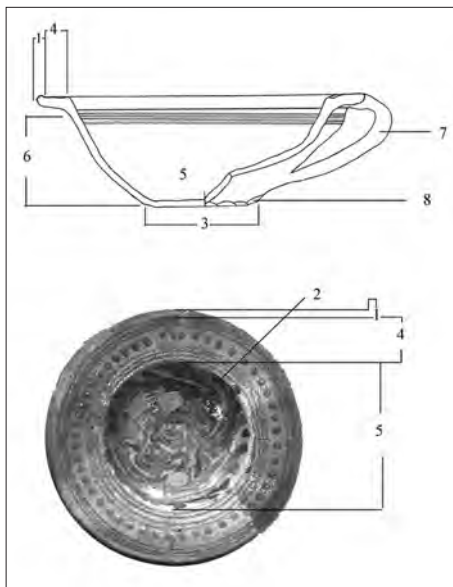
Назви частин глечика (мал.1):

- вінця** – верхня частина посудини;
край – верхня частина вінця;
тулуб – основна частина посудини, яка включає плечі, опук, боки;
пипка – виступ-заглибина на вінця, призначений для зручності виливання рідини;
крайовий рубчик – концентричне потовщення верхньої частини вінця;
шия – верхня частина посудини від вінця до початку розширення тулуба;
заломини – лінія, що відмежовує шию глека від тулуба;
плечі – частина посудини від заломин до точки найбільшої випуклості тулуба (опука);
опук – точка найбільшої випуклості тулуба;
боки – частина посудини від точки найбільшої випуклості тулуба (опука) до денця;
утор – зовнішній виступ навколо денця, що позначає його товщину;
дно – нижня внутрішня частина посудини;
денце – нижня зовнішня частина, на яку ставлять посудину;
пуп – виступ посередині дна;
вухо – дугоподібна ручка.

Назви частин горщика (мал.2):

- край** – верхня частина вінця;
вінця – верхня частина посудини від краю до плечей;
тулуб – основна частина посудини, яка включає плечі, опук, боки;
крайовий рубчик – концентричне потовщення верхньої частини вінця;

плечі – частина посудини від вінець до точки найбільшого діаметра тулуба;
опук – точка найбільшого діаметра тулуба;
боки – частина посудини від точки найбільшого діаметра до денця;
утор – зовнішній виступ навколо денця, що позначає його товщину;
дно – нижня внутрішня частина;
денце – нижня зовнішня частина, на яку ставлять посудину;
вуху – дугоподібна ручка.



**Назви частин миски
(соусника, полумиска,
тарілки, блюдця тощо)
(мал.3):**

вінця – верхня частина;
риска – різкий злам у місці між крисами й боками;
денце – нижня зовнішня частина миски, на яку її ставлять;
криси – верхня виділена частина миски, розміщена горизонтально або наближено до горизонтальної площини, від вінець до дзеркала;
дзеркало – внутрішня поверхня миски, обмежена рисою;
боки – зовнішня поверхня від крис до денця;
вуху – дугоподібна ручка;
зрізи – плоскі зрізи на краю денця.

Мал.3.

Назви частин миски (соусника...):

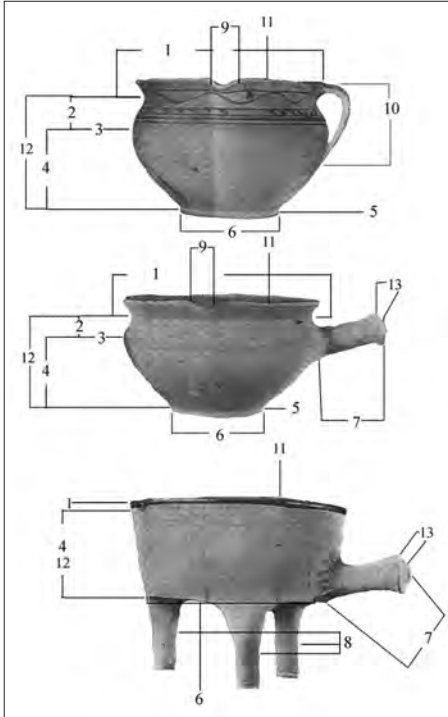
1 – вінця; 2 – риска; 3 – денце; 4 – криси;
5 – дзеркало; 6 – боки; 7 – вуху; 8 – зрізи.

Малюнок Оксани Коваленко

Назви частин ринки (мал.4*):

вінця – верхня частина посудини;
край – верхня частина вінець;
тулуб – основна частина посудини, яка включає плечі, опук, боки;
плечі – рельєфна частина посудини від вінець до точки найбільшого діаметра;
опук – точка найбільшого діаметра тулуба;
боки – частина посудини від точки найбільшого діаметра до денця;

.....
* На малюнку подано три різновиди ринки



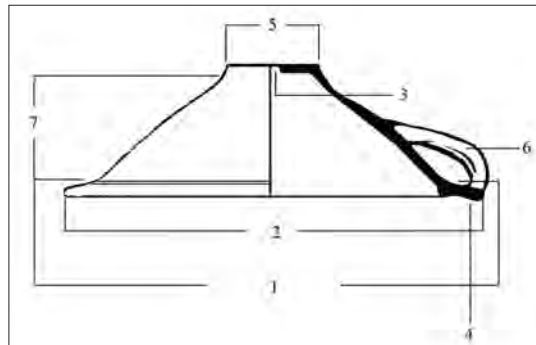
Мал.4.
Назви частин ринки: 1 – вінця; 2 – плечі; 3 – опук; 4 – боки; 5 – утор; 6 – денце; 7 – тулійка; 8 – ніжка; 9 – пипка; 10 – вухо; 11 – край; 12 – тулуб; 13 – вінця тулійки. Малюнок Оксани Коваленко

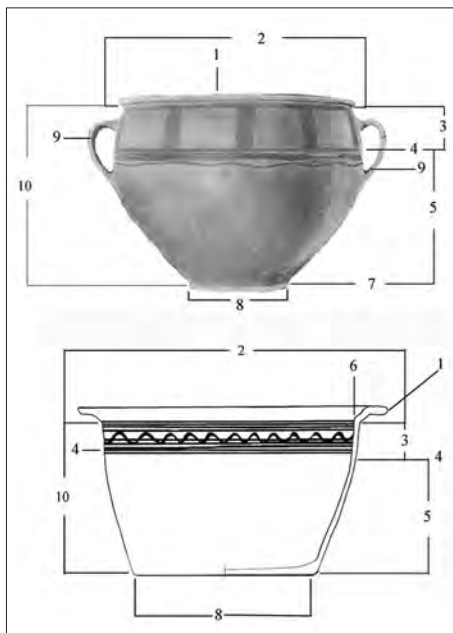
утор – зовнішній виступ навколо денця, що позначає його товщину;
дно – нижня внутрішня частина посудини;
денце – нижня зовнішня частина, на яку ставлять посудину;
вухо – дугоподібна ручка;
тулійка – трубчаста ручка ринки;
ніжки – конусоподібні трубчасті частини, на яких стоїть посудина;
пипка – виступ-заглиблення на вінцях, призначений для зручності виливання рідини.

Назви частин покоришки (мал.5):

край – верхня частина вінець;
вінця – нижня частина покоришки;
заріз – рельєфний виступ на вінцях покоришки;
копитець – циліндричний або конусоподібний виступ зверху по центру покоришки;
дірочка – заглиблення в центрі копитця з внутрішнього боку покоришки;
вухо – дугоподібна ручка;
боки – частина покоришки від копитця до вінець.

Мал.5.
Назви частин покоришки:
1 – вінця; 2 – край вінець;
3 – дірочка; 4 – заріз;
5 – копитець; 6 – вухо; 7 – боки.
Малюнок Оксани Коваленко





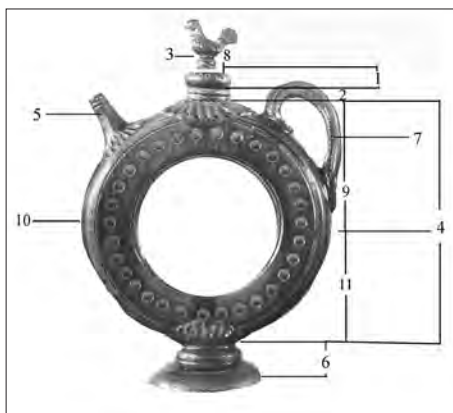
Мал.6.

Назви частин макітри:

1 – край; 2 – вінця; 3 – плечі; 4 – опук; 5 – боки;
6 – залом; 7 – утор; 8 – денце; 9 – вухо; 10 – тулуб. Малюнок Оксани Коваленко

Назви частин макітри (мал.6*):

- край** – верхня частина вінця;
- вінця** – верхня частина посудини;
- край** – верхня частина вінця;
- тулуб** – основна частина посудини, яка включає плечі, опук, боки;
- плечі** – частина посудини від вінця до точки найбільшого діаметра тулуба;
- опук** – точка найбільшого діаметра тулуба;
- боки** – частина від точки найбільшого діаметра тулуба до денця;
- залом** – лінія різкого вигину вінця;
- утор** – зовнішній виступ навколо денця, що позначає його товщину;
- дно** – нижня внутрішня частина посудини;
- денце** – нижня зовнішня частина, на яку ставлять посудину;
- вухо** – дугоподібна ручка.



Мал.7.

Назви частин куманця: 1 – вінця; 2 – шия;
3 – покришка; 4 – коло; 5 – носик; 6 – копитець;
7 – вухо; 8 – край вінця; 9 – плечі; 10 – опук;
11 – боки. Малюнок Оксани Коваленко

Назви частин куманця (мал.7):

- вінця** – верхня частина отвору посудини;
- край** – верхня частина вінця;
- коло** – тулуб, основна частина посудини, яка включає плечі, опук, боки;
- плечі** – частина посудини від вінця до точки найбільшого діаметра тулуба;
- опук** – точка найбільшого діаметра тулуба;
- боки** – частина від точки найбільшого діаметра тулуба до копитця;

* На малюнку подано дві форми макітри

- покришка** – додаткова деталь для закривання отвору;
носик – циліндрична трубчаста частина для виливання рідини;
вухо – дугоподібна ручка;
копитець – денце куманця із незначним виступом назовні, на якому стоїть посудина; замість копитця можуть бути ніжки – конусоподібні деталі, на яких стоїть посудина.



Мал.8.
Назви частин барила: 1 – вінця; 2 – пипка; 3 – рильце;
4 – вухо; 5 – опук; 6 – денце; 7 – боки; 8 – верх;
9 – край вінця рильця; 10 – плечі.
Малюнок Оксани Коваленко

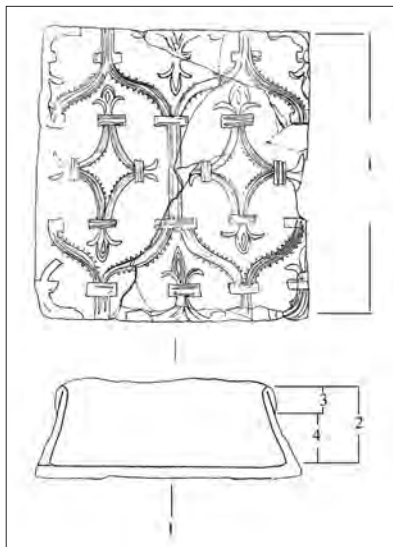
Назви частин барила (мал.8):

- край** – верхня частина вінця;
рильце – отвір на тулубі посудини;
вінця – верхня частина рильця;
пипка – виступ-заглиблення на вінцях, призначений для зручності виливання рідини;
вухо – дугоподібна ручка;
опук – точка найбільшого діаметра тулуба;
боки – частина посудини від опуку до денця;
денце – бокова частина, на яку ставлять барило;
верх – бокова частина посудини, протилежна денцю;
плечі – частина посудини від дна до опуку.

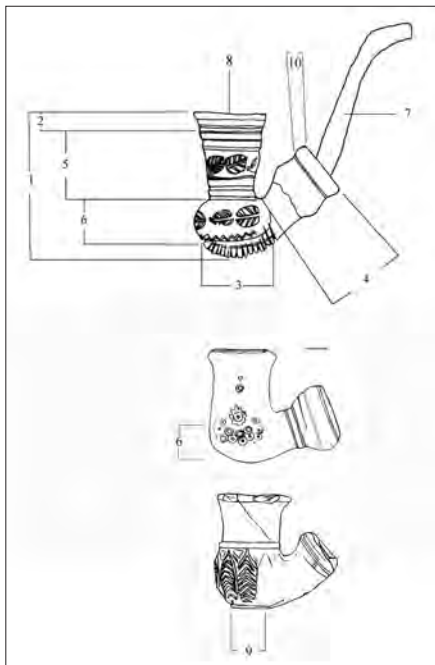
У барила можуть бути **ніжки** – конусоподібні деталі, на яких стоїть посудина. Якщо барило стоїть на ніжках, розрізняють **правий** та **лівий бік**, у відповідності до розміщення щодо рильця.

Назви частин кахлі (мал.9):

- лицьова пластина** – прямокутна чи квадратна пластина виробу, часто прикрашена орнаментом, що виставляється на зовнішній бік кахляної печі;
румпа – частина виробу, що кріпиться до лицьової пластини і вставляється в піч;
вінця румпи – краї румпи, часто потовщені;
стінки румпи – частина виробу від вінця до місця кріплення румпи до лицьової пластини;
ребро – додаткові частини, які кріпляться у внутрішній частині виробу до румпи й пластини.



Мал.9.
Назви частин кахлі: 1 – лицьова пластина;
 2 – румпа; 3 – вінця румпи; 4 – стінки румпи.
 Малюнок Оксани Коваленко



Мал.10.
Назви частин люльки: 1 – чашечка; 2 – вінця;
 3 – гребінь (денце); у випадку, коли структурна
 частина не виділена, просто: нижня частина
 чашечки; 4 – тулійка; 5 – шия; 6 – нижня частина;
 7 – чубук; 8 – край вінця чашечки; 9 – денце;
 10 – вінця тулійки. Малюнок Оксани Коваленко

Назви частин люльки (мал.10*):

- вінця** – верхня частина основної ємності для тютюну;
край – верхня частина вінця;
чашечка – загальна назва ємності для тютюну;
нижня частина чашечки; може варіюватися: **денце** – плоско зрізана нижня частина люльки; **гребінь** – шматок формувальної маси, додатково доліплений до нижньої частини чашечки після її формування;
шия – видовжена частина чашечки;
тулійка – відведена вбік, прикріплена під кутом до чашечки частина з каналом для диму;
чубук – тонка вигнута трубка для диму (як правило, дерев'яна), яку вставляли в тулійку [1, с.79-81].

* На малюнку подано три різновиди люльок із різним вирішенням нижньої частини

Звісно, у такій невеликій розвідці неможливо охопити всі типи глиняних виробів, наявні нині в музейних збірках України, проте більшість структурних елементів інших типів посудин подібні до означених, тому пропонувані назви можна застосувати й до них. Сподіваюся, що уніфікація назв структурних елементів глиняних виробів стане першим кроком до усталення термінології, що використовується в керамології, музейній документації й публікаціях, присвячених уведенню в науковий обіг музейних експонатів, полегшить фондування цих предметів.

P.S. *Доповідь, на основі якої постала ця публікація, було вперше виголошено в Опішному на Всеукраїнському науково-практичному керамологічному семінарі «Сучасні проблеми атрибутування керамологічних колекцій в Україні» 2007 року. Вдруге – на Науковій конференції «Музей в сучасному світі» в Жовкві 2011 року, матеріали якої вже побачили світ [2]. Ця апробація викликала необхідність окремих уточнень до назв структурних частин виробів, які були враховані під час підготовки цієї публікації. Зміни не носять кардинального характеру: розширилося коло назв структурних частин, більш чітко сформульовано визначення.*

1. Коваленко О. Глиняні люльки XVII–XVIII ст. (термінологічна розвідка) // Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні: Збірка наукових статей. – К.: Часи козацькі, 2006. – С.78-82.
2. Коваленко О.В. Проблема уніфікації назв структурних частин гончарних виробів // Жовківські читання 2011. Збірник статей першої наукової конференції «Музей в сучасному світі» / Упорядник С.Каськун. — Львів: Видавництво «Растр-7», 2011. — С.60-68.
3. Методичні рекомендації по складанню уніфікованих паспортів при описі керамічних виробів / Укладач Н.В.Огурцова. – Харків, 1993 (рукопис) // Полтавський краєзнавчий музей. – Б/н. – 24 арк.; додатки.
4. Пошивайло Олесь. Етнографія українського гончарства: Лівобережна Україна. – К.: Молодь, 1993. – 408 с.
5. Пошивайло Олесь. Ілюстрований словник народної гончарської термінології Лівобережної України (Гетьманщина). – Опішне: Українське Народознавство, 1993. – 280 с.



© Oksana Kovalenko, 2011
TOWARDS THE QUESTION ABOUT THE UNIFICATION OF THE NAMES OF STRUCTURAL PARTS OF POTTERY

The article deals with the problems, appearing during the attribution of ceramics, that arrive to the fund collections of museums. The author accepts on the need of the unification of names, that denotate structural parts of earthenware. She had proposed a terminological system, that will allow to make the description of above-mentioned items easier [Received October 10, 2007]

Key words: *Ukrainian ceramology, pottery, ceramics, parts, jug, pot, basin, roasting vessel, lid, poppy basin, doughnut-shaped jug, barrel, tile, pipe, Ukraine*



© Олесь Пошивайло, 2011

АТРИБУЦІЯ АБСУРДУ

Пошивайло Олесь. Атрибуція абсурду // Українська керамологія: Національний науковий щорічник. За рік 2007. Атрибуція кераміки в Україні / За редакцією доктора історичних наук Олесь Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2011. – Кн.ІІІ. – Т.2. – С.140-149.

Народився 6 листопада 1958 року в Опішному, в Полтавщині. Закінчив історичний факультет Київського державного педагогічного інституту імені Олексія Горького за спеціальністю «Історія, суспільствознавство та методика виховної роботи» (1981); навчався в аспірантурі Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені Максима Рильського АН УРСР за спеціальністю «Етнографія» (1983–1988). Директор Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України, провідний науковий співробітник Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному. Лауреат Всеукраїнської літературно-мистецької премії імені Івана Нечуя-Левицького, заслужений діяч науки і техніки України, доктор історичних наук.

Автор близько 300 публікацій з проблематики українського гончарства, у тому числі керамологічних 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» (2000), «Гончарська столиця України: по-українськи «Опішне», а не «Опішня» (2000), «Гончарська столиця України: Видавництво «Українське Народознавство» (2000), «Українська академічна керамологія XXI сторіччя. Теорія, історія, сучасний ужинок, майбутній поступ. Книга 1 (2001–2005)» (2007).

✉ *Вул. Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164; тел./факс (05353) 42175, 42416,*

e-mail: ceramology_inst@poltava.ukrtel.net; opishne_museum@poltava.ukrtel.net

✉ *Вул. Перемоги, 22, кв.1, Опішне, Полтавщина, 38164; тел. (05353) 43471;*

e-mail: oles_poshyaylo@ukr.net



За тоталітарної доби час, місце й технологічні особливості виготовлення гончарних виробів та їх авторів, окрім учених науково-дослідних інституцій, частіше за всіх визначали музейні працівники, краєзнавці, художники, філологи, письменники, журналісти, більшість із яких не мали фахової керамологічної освіти й ніколи ґрунтовно не вивчали ті чи інші аспекти побутування гончарної культури в Україні. Таким чином утворювався своєрідний фальсифікований шар знань, який і донині активно використовують учені в наукових дослідженнях. Зазначені недоліки в атрибуції кераміки наочно виявлено на прикладі ілюстративних матеріалів навчального посібника для студентів педагогічних інститутів «Декоративно-прикладне мистецтво» (1992). Також визначено найважливіші атрибутивні ознаки глиняних виробів, на які обов'язково необхідно зважати під час їх атрибування в музейних умовах. Для фахової атрибуції кераміки музейні й галерейні працівники, організатори аукціонів і антикварних салонів, колекціонери мають залучати вчених-керамологів





[Одержано 02 жовтня 2007]




Ключові слова: керамологія, гончарство, кераміка, музеєзнавство, музейний експонат, атрибуція, Адамівка, Бар, Баранівка, Вишнівець, Гавареччина, Городниця, Вільхівка, Косів, Опішне, Пістень, Сокаль, Стара Сіль, Україна





Останнім часом, у зв'язку з активним розвитком української керамології, виявляється все більше фактів зневажливого ставлення радянської гуманітарної науки, передовсім мистецтвознавства, етнографії й археології, до проблем атрибутування глиняних виробів. Хто тільки не визначав час, місце й технологічні особливості виготовлення гончарних виробів та їх авторів! Окрім учених науково-дослідних інституцій, частіше за всіх це робили музейні працівники, краєзнавці, художники, філологи, письменники, журналісти. Зрозуміло, що більшість із них не мали фахової керамологічної освіти й ніколи ґрунтовно не вивчали ті чи інші аспекти побутування гончарної культури в Україні. У результаті їхніх любительських атрибуційних вправ, поступово накопичувалися публікації, які з часом ставали авторитетними джерелами для вивчення гончарства вченими-початківцями. Таким чином утворювався своєрідний фальсифікований шар знань, який донині, як правило, знаходиться на поверхні й активно «споживається» в наукових дослідженнях.





Мовлене вище проілюструю таким достатньо промовистим прикладом. 1992 року у видавництві «Світ» було опубліковано навчальний посібник для студентів педагогічних інститутів «Декоративно-прикладне мистецтво» (автори: Євген Антонович, Раїса Захарчук-Чугай, Михайло Станкевич) [1]. Не торкатимуся змістової частини книги. Зупинюся лише на спотворених атрибутивних ознаках глиняних виробів, поданих на кольорових вставках. Усього на 3-х кольорових аркушах подано фото 29 виробів народного гончарства та 6 – порцелянового виробництва. Зокрема:



№ іл.		Неточна атрибуція	Уточнена атрибуція
73		Тарілка декоративна. Івано-Франківська область, Пістинь. 1930-ті роки. МЕХП	Автор невідомий. Миска. Глина, ангоби, полива, гончарний круг, ритування, мальовка. Косів (?), Івано-Франківська область. 1870-ті –1880-ті. МЕХП
74		Тарілка декоративна. Івано-Франківська область, Пістинь. 1930-ті роки. МЕХП	Петро Лазарович (?). Миска. Глина, ангоби, полива, гончарний круг, ритування, мальовка. Пістинь, Івано-Франківська область. Близько 1920. МЕХП

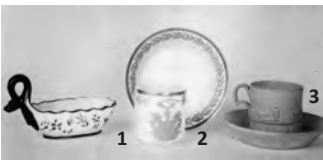
75		<p>Бахметюк О. Кахля. Івано-Франківська область, Косів. XIX ст. МЕХП</p>	<p>Бахмінський Олександр. Кахля. Глина, ангоби, полива, гончарний круг, ліплення, риткування, мальовка. Косів, Івано-Франківська область. 1870-ті. МЕХП (Роки життя автора: 1820–1882; отже, упродовж усього XIX століття він не міг виготовляти кахлі)</p>
76		<p>Бахметюк О. Кахля. Івано-Франківська область, Косів. XIX ст. МЕХП</p>	<p>Бахмінський Олександр. Кахля. Глина, ангоби, полива, гончарний круг, ліплення, риткування, мальовка. Косів, Івано-Франківська область. 1860-ті – 1870-ті. МЕХП</p>
80		<p>Дзбанки, горщик, ринка. Майоліка темно-сіра, лощення. Львівська область, Гавареччина. 1950-ті роки. МЕХП</p>	<p>Автор невідомий. Банькоподібна посудина, дзбанок, горщик, ринка. Глина, гончарний круг, ліплення, лискування, димлення. Гавареччина, Львівська область. 1950-ті. МЕХП (майоліка не буває «темно-сірою», «лощеною»; це завжди полива й мальовка)</p>
81		<p>Дзбанок. Майоліка, розпис. Закарпаття. Початок XX ст. МЕХП</p>	<p>Автор невідомий. Корчага. Глина, ангоби, полива, гончарний круг, ліплення, мальовка. Вільхівка, Закарпаття. 1950–1960 (?). МЕХП (майоліка – це завжди мальовка, отже, написавши «майоліка», вже немає потреби зазначати ще й «розпис»)</p>

82		<p>Шостопаалець В. Банька. Майололіка, гравіювання, розпис ангобами. Львівська область, Сокаль. Друга половина XIX ст. МЕХП</p>	<p>Шостопаалець Василь. Банька. Глина, ангоби, полива, гончарний круг, ритунання, мальовка. Сокаль, Львівська область, 1860-ті – перша пол. 1870-х. МЕХП (автор помер 1879 року, отже, датування всією другою половиною XIX століття є нефаховим)</p>
83		<p>Горщик. Майоліка, розпис ангобами. Хмельницька область, Адамівка. Початок XX ст. МЕХП</p> <p>Банька. Майоліка, розпис ангобами. Східне Поділля. Початок XX ст. МЕХП</p> <p>Дзбаночок. Майоліка, розпис. Хмельницька область, Адамівка. Початок XX ст. МЕХП</p>	<p>Яків Бацуца (форма). Горщик. Глина, ангоб, гончарний круг, ліплення, писання, мальовка. Адамівка, Хмельницька область. Початок XX століття. МЕХП</p> <p>Яків Бацуца (форма). Банька. Глина, ангоб, гончарний круг, ліплення, писання, мальовка. Адамівка, Хмельницька область (Західне Поділля). Початок XX століття. МЕХП</p> <p>Яків Бацуца (форма). Молочник. Глина, ангоб, гончарний круг, ліплення, писання, мальовка. Адамівка, Хмельницька область. Початок XX ст. МЕХП</p>
84		<p>Дзбаночок. Майоліка, розпис ангобами. Полтавська область, Опішне. Кінець XIX – початок XX ст. МЕХП</p>	<p>Автор невідомий. Глечик. Глина, ангоби, полива, гончарний круг, ліплення, мальовка. Опішне, Полтавська область. Початок XX століття. МЕХП</p>

85		<p>Дзбаночок. Майоліка, розпис ангобами. Полтавська область, Опішне. Кінець XIX – початок XX ст. МЕХП</p>	<p>Автор невідомий. Горщик. Глина, ангоби, полива, гончарний круг, ліплення, мальовка. Опішне, Полтавська область. 1950-ті – 1960-ті. МЕХП</p>
86		<p>Глечик. Майоліка, розпис ангобами. Полтавська область, Опішне. Кінець XIX ст. МЕХП</p>	<p>Автор невідомий. Глечик. Глина, ангоби, полива, гончарний круг, ліплення, мальовка. Опішне, Полтавська область. 1950-ті. МЕХП</p>
87		<p>Баранець. Майоліка. Полтавська область, Опішне. Початок XX ст. МЕХП</p>	<p>Автор невідомий. Баранець. Глина, полива, гончарний круг, ліплення. Опішне, Полтавська область. 1950-ті – 1960-ті. МЕХП</p>
88		<p>Вершник. Глина, олія, бронза. Тернопільська область, Вишнівець. 1930-ті роки. МЕХП</p>	<p>Автор невідомий. Вершниця. Глина, ангоби, гончарний круг, ліплення, мальовка. Вишнівець, Тернопільська область. 1930-ті. МЕХП [2, с.182]</p>

89		Вершник. Глина, олія, бронза. Тернопільська область, Вишнівець. 1930-ті роки. МЕХП	Автор невідомий. Вершник. Глина, ангоби, ліплення, мальовка. Вишнівець, Тернопільська область. 1930-ті. МЕХП [2, с.189]
91		Пані зі собачкою. Глина, розпис ангобами, полива. Вінницька область, Бар. Початок ХХ ст. МЕХП	Автор невідомий. Пані з собачкою. Глина, ангоби, полива, гончарний круг, ліплення, мальовка. Бар, Вінницька область. 1910. МЕХП [2, с.179] 1920-ті роки [4, с.419, 422]
92		Вершник. Глина, розпис ангобами. Львівська область, Стара Сіль. Початок ХХ ст. МЕХП	Автор невідомий. Вершник (у Людмили Герус: «іздець») Глина, ангоби, ліплення, писання. Стара Сіль, Львівська область. 1930-ті. МЕХП [2, с.188]
93		Півник. Глина, полива. Вінницька область, Бар. Початок ХХ ст. МЕХП	Автор невідомий. Півник. Глина, ангоби, полива, ліплення, мальовка. Бар, Вінницька область. 1910. МЕХП [2, с.192; 3, с.22]

<p>94</p>		<p>Зозулька-свистунець. Кераміка. Івано-Франківська область, Косів. 1950-ті роки. МЕХП</p> <p>Баранець-свистунець. Вінницька область, Бубнівка. 1950-ті роки. МЕХП</p>	<p>Автор невідомий. Зозулька-свистунець. Глина, ангоби, полива, ліплення, мальовка. Косів, Івано-Франківська область. 1950-ті. МЕХП (Подібний твір: Зозулька-свистунець. Глина, ангоби, полива. Івано-Франківська область, Кути. 1930-ті роки. МЕХП [2, с.194]. Насправді, це Косів!)</p> <p>Семен Гончар. Баранець-свистунець. Глина, ангоби, полива, ліплення, мальовка. Бубнівка, Вінницька область. 1913. МЕХП [2, с.195; 3, с.26]</p>
<p>95</p>		<p>Коник. Глина, полива. Вінницька область, Бар. Початок ХХ ст. МЕХП</p>	<p>Автор невідомий. Коник. Глина, ангоби, полива, ліплення, мальовка. Бар, Вінницька область. Початок ХХ ст. МЕХП /Семен Гончар. Коник. Глина, ангоби, полива. Вінницька область, Бубнівка. 1913 МЕХП [2, с.196]. Очевидна помилка Людмили Герус!/ /</p>

101		<p>1. Чашка. Порцеляна, золочення. Житомирська область, Баранівка. Перша половина XIX ст. МЕХП</p> <p>2. Блюдце. Порцеляна, золочення. Житомирська область, 1810-1820-ті роки. МЕХП</p> <p>3. Чашка, блюдце. Кам'яна маса, рельєф. Житомирська область, Городниця. 1830-ті роки. МЕХП</p>	<p>Чашка. Порцелянова маса, відливання у формі, мальовка золотом. Баранівка, Житомирська область. Друга половина 1810-х – перша половина 1820-х. МЕХП [7, с.60]</p> <p>Блюдце. Порцелянова маса, відливання у формі, мальовка золотом. Баранівка, Житомирська область. Друга половина 1810-х – перша половина 1820-х. МЕХП [7, с.60] (маємо приклад, коли два предмети з одного набору датуються по-різному)</p> <p>Чашка, блюдце. Кам'янова маса, відливання у формі, ліплення. Городниця, Житомирська область. До середини 1830-х. МЕХП [7, с.104]</p>
-----	---	---	--

Прочитавши такий набір атрибутивних казусів, фахівець однозначно зробить висновок, що анотації до творів підготовлено не фахівцями-керамологами, а отже, найімовірніше, і текстова частина підручника прикетна непрофесійним підходом до аналізу специфічних ознак того чи іншого виду декоративно-ужиткового мистецтва.

Узагальнюючи відомості порівняльної таблиці, зазначу також, що, окрім усього іншого, під час атрибутування глиняних виробів у музейних умовах першочергово необхідно звертати увагу:

- 1) На визначення авторів творів.
- 2) На з'ясування часу їх виготовлення. При цьому завжди слід зважати на час життя автора (якщо його ім'я, прізвище й роки життя відомі). Пам'ятаймо: у більшості випадків датування не може опускатися нижче юності автора глиняного твору та вище дати його смерті. Важливим є також і врахування тієї обставини, що до 1930-х років кустар-гончар, за спостереженнями фахівців Народного комісаріату освіти УСРР, залишався працездатним

приблизно впродовж 25 років: від 18-20 до 43-50 років [див.: 5, с.18]. Це не означає, що не було майстрів, які жили й працювали значно довше цього середньостатистичного трудового віку. Скажімо, відомий бубнівський гончар Андрій Гончар прожив понад 100 років [див.: 6, с.56]. Щоправда, останні чотири десятиліття життя він уже не гончарював. Отож, датування творів тих чи інших гончарів зазначеного часового проміжку роками, коли майстрам було за 50, а особливо ж за 60 років, робить чимбільш гіпотетичною й неправдоподібною хронологічну атрибуцію.

- 3) На з'ясування місця виготовлення. У службовій документації музейні працівники дуже часто місця знаходження глиняних виробів записують як місця їх виготовлення.
- 4) На з'ясування обставин виготовлення виробів, приурочення їх до певних подій.
- 5) На фіксування точних розмірів виробів. У музейній документації й публікаціях інколи не збігаються розміри творів, що може ускладнювати ідентифікування однотипних експонатів.
- 6) На відповідний реаліям опис застосованих матеріалів і техніки виготовлення глиняних творів. Дуже часто опис глиняних виробів виконують особи, які не є фахівцями в галузі гончарства, керамології, а тому в описах матеріалів, використаних для виготовлення творів, та застосованої при цьому техніки трапляються грубі помилки.
- 7) На точне фіксування будь-яких написів на поверхні виробів. Часто не всі написи на експонатах фондові працівники фіксують у обліковій документації.
- 8) На обов'язкове фотографування експонатів і збереження їх зображень на папері й цифрових носіях інформації.
- 9) На зазначення в обліковій документації аналогів, які стали підставою для тих чи інших атрибутивних порівнянь.
- 10) На зазначення в обліковій документації публікацій з фото чи будь-якими згадками про експонати, особливо ж якщо в них подаються неточні відомості, або навпаки, переконливо уточнюється первісна атрибуція, виконана фахівцями.

* * *

Насамкінець зазначу, що для фахової атрибуції глиняних виробів музейні й галерейні працівники, організатори аукціонів і антикварних салонів, колекціонери мають залучати фахівців-керамологів. Найбільш фахове атрибутування кераміки на сьогодні здійснює тільки експертна комісія Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України. Саме науковий підхід до з'ясування різних питань атрибуції глиняних виробів дозволяє позбуватися численних помилок, а нерідко й навмисних фальсифікацій у наших знаннях про гончарну спадщину українців, а отже, й створювати ґрунтовну предметну джерельну базу для розвитку сучасної української керамології.

1. Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є. Декоративно-прикладне мистецтво. – Львів: Світ, 1992. – 272 с.
2. Герус Людмила. Українська народна іграшка. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2004. – 264 с.
3. Герус Людмила. Українська народна іграшка. – К.: Балтія-Друк, 2007. – 64 с.
4. Гудак В.А. Кераміка // Поділля: Історико-етнографічне дослідження. – К.: Видавництво незалежного культурного центру «Доля», 1994. – С.413-425.
5. Матеріали Державного Науково-Методологічного Комітету. Кустарно-промислова професвіта на Україні. – Харків: Народній Комісаріят Освіти УСРР, 1926. – №1. – 24 с.
6. Мельничук Лідія, Мельничук Ігор. Історія бубнівського гончарного промислу на Поділлі // Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2001 / За редакцією доктора історичних наук Олесь Пошивайло. – Опішне: Українське Народознавство, 2001. – Кн.1. – С.54-63.
7. Петрякова Ф.С. Украинский художественный фарфор (Конец XVIII – начало XX ст.). – К.: Наукова думка, 1985. – 224 с.



© Oles Poshyvailo, 2011

THE ATTRIBUTION OF ABSURDITY

During the totalitarian times the time, place and manufacturing peculiarities of the earthenware production and their authors were most often defined apart from scientists of the research institutes by museum workers, students of local lore, painters, philologists, writers, journalists, most of whom did not have the ceramological education and had never studied profoundly any aspects of the pottery existence in Ukraine. In this way the specific falsified stratum of knowledge was created, and it is still actively used by scientists for their research works. The mentioned drawbacks of the ceramics attribution are clearly ascertained citing the illustrations of the student's textbook for teacher's training universities *Dekoratyvno-prykladne mystetstvo* (Decorative and Applied Art) (1992) as an example. The author has defined the most important attributive qualities of the earthenware, which are absolutely necessary to pay attention at during their attribution in the museum conditions. Museum and gallery executives, the managers of auction sales and antique-shops should involve ceramology scientists for the professional attribution of ceramics

[Received October 2, 2007]

Key words: *ceramology, pottery, ceramics, museology, museum exhibit, attribution, Adamivka, Bar, Baranivka, Vyshnivets, Havarechchyna, Horodnytsya, Vilkhivka, Kosiv, Opishne, Pistyn, Sokal, Stara Sil, Ukraine*

© Ірина Бекетова, 2011



ДЕЯКІ АСПЕКТИ АТРИБУЦІЇ ХУДОЖНЬОЇ КЕРАМІКИ НА ПРИКЛАДАХ КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА

Ірина Бекетова. Деякі аспекти атрибуції художньої кераміки на прикладах колекції Музею українського народного декоративного мистецтва // Українська керамологія: Національний науковий щорічник. За рік 2007. Атрибуція кераміки в Україні / За редакцією доктора історичних наук Олеся Пошивайла. – Олішне: Українське Народознавство, 2011. – Кн. III. – Т. 2. – С. 150-162.

Народилася 2 травня 1956 року в Бердянську Запорізької області. Закінчила історичний факультет Київського державного університету імені Тараса Шевченка (1978). Науковий співробітник Музею українського народного декоративного мистецтва (Київ).

Автор публікацій, присвячених художній кераміці.

- ✉ Вул. Івана Мазепи, 21, корпус 29, Київ, 01015; тел. (044) 2805812; e-mail: mundm1@ukr.net
✉ Пров. Уссурийський, 6, кв. 84, Київ, 03190; тел. (044) 4006838

Названо основні критерії, на які варто звертати увагу під час атрибутування музейних предметів, та можливі шляхи отримання необхідної інформації. Наведено приклади відновлення й уточнення атрибуції: за старими інвентарними книгами, за аналогією до творів, що зберігаються у фондівій колекції Музею українського народного декоративного мистецтва, а також за написами на виробах

[Одержано 12 жовтня 2007]

Ключові слова: українська керамологія, гончарство, кераміка, атрибуція, музейний предмет, реставрація, Україна

Процес вивчення музейних предметів (їх атрибуція) залежить від деяких аспектів, зокрема ступеня значущості предмета, його призначення, де і як було знайдено предмет, його взаємозв'язок з іншими пам'ятками. Важливе значення також має наявність чи відсутність легенди – пояснювальної записки, складеної власником, автором твору або співробітником музею з їх слів. Під час вивчення предмета виявляються всі його головні ознаки. У кожному конкретному випадку набір і порядок їх виявлення можуть бути індивідуальними. Зазвичай, дослідник розпочинає роботу з тих ознак, які легше визначити.

Атрибуцію глиняних виробів доцільно починати з визначення їх структури, кольору, щільності, ваги. Необхідно з'ясувати, які матеріали використано для мальовки. Докладні дані про фізико-хімічний склад матеріалів можна отримати тільки під час спеціальних лабораторних досліджень (хімічний, спектральний аналіз тощо). У музейних умовах це, на жаль, неможливо.

Завдання музейника – своєчасно отримати потрібні **відомості** та **зафіксувати** їх.

Під час вивчення предмета слід визначити **спосіб його виготовлення**: для гончарних виробів – ручний чи механічний. Ліплені глиняні вироби відрізняються

від виготовлених на гончарному крузі, а відлиті у формі часто зберігають її сліди. Встановлення способу формування часто допомагає визначити матеріал та час виготовлення предмета. Такі дані особливо важливі для з'ясування імітацій, копій, підробок.

Визначення **форми предмета**, його розмірів та матеріалу, з якого його зроблено, дозволяють гадати про його **призначення** й функціональні можливості, тобто пояснити, що являє собою сам предмет, для чого його виготовили. Наприклад, свічник класифікують як освітлювальний прилад, а миска чи таріль мають як утилітарне, так і декоративне призначення. Це допомагає дослідникам з'ясувати зв'язок предмета з історичним процесом, визначити його **місце в мистецтві чи побуті** народу.

Важливу роль у вивченні глиняного виробу відіграє встановлення **часу й місця** його створення. Найбільш докладні дані про це можна отримати під час дослідження матеріалу чи способу виготовлення предмета. Визначення часу й місця його створення спрощується в тих випадках, коли є **відомості про його автора**.

Атрибутування музейного предмета включає й аналіз його стилістичних особливостей. Поняття **«стиль»** означає історично визначену сукупність образної системи, художніх засобів і способів. Наприклад, у мистецтві – готичний стиль, бароко, класицизм, модерн тощо. Стиль є категорією історичною. Знання стилів допомагає віднести твір до тієї чи іншої епохи, часу, до певного історичного періоду розвитку культури. Стиль вбирає в себе національні риси, що пов'язані з конкретними умовами життя й традиціями народу.

Поняття «стиль» також застосовують на означення індивідуальної манери автора. Наприклад, визначають стилістичні особливості твору того чи іншого автора. Їх вивчення допомагає з'ясувати час і місце побутування предмета, авторство. Визначення стилістичних рис твору здійснюється на основі аналізу його форми й декору. Музейні предмети далеко не завжди мають яскраво окреслені стилістичні особливості. Визначенню їх стилю заважає також існування імітацій, наслідувань, копій.

Атрибутування музейного предмета часто здійснюється за аналогією. Якщо на виробі відсутні написи, невідомо про історію його знаходження чи надходження, немає записаної легенди, а в колекції наявні аналогічні предмети, дослідник шляхом зіставлення матеріалу, розмірів, кольору, барвників, стильових ознак може визначити якщо не авторство твору, то, принаймні, час і місце його виготовлення.

У деяких випадках важливо знати, кому належав предмет (**власника**). Це допоможе визначити час, місце його створення й побутування, розширить інформативні можливості, зв'язки з конкретним середовищем чи подією. Особливо важливо виявити предмети, що пов'язані з видатними діячами чи подіями, тобто **меморіальні** предмети. Дані про належність предмета можуть фіксуватися в писемних або зображальних джерелах (наприклад, власника виробу зафіксовано разом з ним на фото або картині).

Важливим чинником у процесі атрибутування музейного предмета є дослідження **написів, тавр, фабричних марок, геральдичних знаків**. Вони можуть допомогти визначити місце, час виготовлення, автора чи власника виробу. Але ці дані потребують перевірок, уточнень, тому що можуть виявитися підробними або помилковими. При цьому важливо визначити спосіб нанесення позначки: на глиняних виробах це можуть бути підполив'яні написи ангобами, риткування, видавлювання у формувальній масі, продряпування, штампування тощо.

Під час атрибутування музейного предмета здійснюється **зіставлення всіх наявних ознак**, порівняння його з аналогічними виробами. Чим більше виражених ознак має предмет, тим легше його атрибутувати. Порівняння предмета з аналогічними виробами допомагає з'ясувати місце виготовлення й побутування.

Під час дослідження предметів стане в нагоді наукова й довідкова **література**: монографії, альбоми, довідники, каталоги, визначники.

З досвіду музейної роботи можна стверджувати, що велику роль також відіграють **практичні знання фахівця**, через руки якого проходять твори різних епох, виготовлені в різних осередках, різними гончарями й професійними художниками. Саме цей досвід, а також інтуїція дослідника часто стають вирішальними в процесі атрибутування глиняних виробів.

Музей українського народного декоративного мистецтва (далі – Музей) володіє однією з найбільших в Україні колекцій народної кераміки – понад 15 тисяч пам'яток. У збірці представлено вироби всіх регіонів країни, які хронологічно охоплюють XV – початок XXI століття. Формування колекції наприкінці XIX століття започаткували **фундатори** музейної справи в Україні – видатні вчені Вікентій Хвойка, Микола Біляшівський (перший директор Музею), брати Данило й Вадим Щербаківські. Музейну збірку поповнювали дари відомих **меценатів і колекціонерів** Києва: Олександра Терещенка, Варвари й Богдана Ханенків, Олексія Бобринського, Сергія Уварова. За кошти держави й прихильників мистецтва музейники організовували наукові експедиції для збирання виробів, купували твори в населення, збагачуючи музейний фонд. Збірку поповнили експонати з виставок; твори, подаровані художниками, колекціонерами й шанувальниками мистецтва. До Музею надходили вироби з приватних колекцій не тільки відомих колекціонерів, але й пересічних киян, про що свідчать записи в книгах обліку експонатів. Крім того, упродовж 1910–1916 років було проведено наукові експедиції до Київської, Чернігівської, Полтавської, Волинської, Подільської, частково – Харківської, Воронезької, Катеринославської, Херсонської, Бессарабської губерній, а також до Буковини й Галичини, завдяки чому колекція кераміки Музею значно розширилася. Багато творів було передано до музейної збірки після масштабних виставок 1906, 1909, 1911, 1936, 1951 років.

Співробітники Музею всі твори, що надходили, **записували в інвентарні книги**. У Київському музеї старожитностей і мистецтв (з 30 грудня 1904 року – Київський художньо-промисловий і науковий музей імператора Миколи II) існувало три відділи: художньо-промисловий (експонати фіксували в «*Инвентарной книге по учету экспонатов художественно-промышленного отдела*»; перші

записи датовано 30 грудня 1899 року, останні – 7 квітня 1939 року); етнографічний (перші записи датовано 1902 роком, останні – квітнем 1938 року); історичний («*Инвентарная книга по учету экспонатов исторического отдела*», розпочата 16 вересня 1898 року). У записах фіксували назву предмета, місце виготовлення або віднайдення, дату створення, ім'я автора (якщо це було відомо), дату запису в інвентарну книгу, вартість (якщо предмет було куплено), ім'я дарувальника або керівника експедиції («*екскурсії*», як писали в той час) зі збирання експонатів. Ці **зафіксовані в старих книгах інвентарні дані в наш час є першоджерелом для науковців Музею в процесі уточнення або встановлення інформації про музейний предмет.**

Музейна колекція кераміки має свою досить непросту історію. Упродовж понадстоліття вона неодноразово переміщувалася, зазнавала значних втрат. Реорганізації, революції, війни знищували не тільки музейні документи, але й самі пам'ятки. У 1930-ті роки, під час так званої боротьби з авангардизмом, гинули не тільки твори, але і їх творці.

Війна 1941–1945 років знищила чимало унікальних творів. 1943 року значну частину колекції Музею було вивезено загарбниками до Дрездена (Німеччина), звідки вона повернулася в Україну лише 1948 року. Декілька ящиків з керамікою, склом, фарфором (серед них – унікальні твори, аналогів яким не залишилося) містилися розбиті на невеликі фрагменти виробу. Тільки в 1990-х роках з'явилася можливість розпочати їх **реставрацію**, а потім – повторно здійснити атрибутування й увести в науковий обіг. Тому старі інвентарні книги, оригінали яких зберігаються в Національному художньому музеї України, а деякі копії – в Музеї українського народного декоративного мистецтва, є головним джерелом інформації для відновлення наукових даних про реставровані предмети: про місце їх створення, час і місце віднайдення, спосіб придбання, іноді – відомості про автора.

З 1996 року Музей здійснює масштабну **програму реставрації** творів, що 1948 року повернулися з Німеччини в понівеченому стані. Співробітники Музею, фахівці Центру реставрації й експертизи Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника, провідні реставратори розбирали, чистили, відновлювали експонати й паралельно здійснювали їх атрибутування. Повернута кераміка є частиною музейної колекції: органічно входить до неї й відповідає структурі. Вже повернуто в науковий обіг понад 240 творів народного мистецтва, більш ніж 60 фарфорових і фаянсових робіт відомих українських фабрик. Проект реставрації пошкоджених під час Другої світової війни творів з колекції Музею триває: понад 1000 одиниць народної кераміки та близько 90 – фарфору і фаянсу чекають своєї черги на відновлення.

За час існування Музею над атрибутуванням творів з колекції кераміки працювали різні фахівці, серед них – відома дослідниця чернігівського гончарства Євгенія Спаська. Ґрунтовні дослідження Олександри Данченко, Юрія Лашука, Олени Клименко стали точкою відліку в атрибутуванні багатьох творів кераміки. Вагомий внесок у вивчення колекції зробили співробітники Музею Євгенія Антоненко, Наталя Мішутіна, Наталя Пасічник.

**Приклади уточнення атрибутування
(за документацією Київського художньо-промислового
і наукового музею імператора Миколи II)**



Мал.1.

Автор невідомий. Миска. Глина, ангоби, полива, гончарний круг, мальовка, 7,5х26х10-д см*. Буди**, Чигиринський повіт, Київська губернія. Початок ХХ століття. Музей українського народного декоративного мистецтва, К-13514 (Е-2283).
Фото Ірини Бекетової

горщик виготовлено в селі Шура Брацлавського повіту Подільської губернії (сучасна Вінницька область).

Миска із села Дибинці Канівського повіту Київської губернії (К-12749, Е-4342) – одна з 385-ти, які передано до Музею Комісії з улаштування кустарної виставки 1906 року. Після реставрації десятки подібних мисок повернулися в науковий обіг. Не на всіх фрагментах творів збереглися написи старих номерів, тому вони потребують додаткового вивчення.

Музей володіє великою колекцією кахель. До Другої світової війни у фондах зберігалось кілька цілих печей. 1943 року їх було вивезено до Німеччини, і тільки частину в пошкодженому стані повернено 1948 року. За записами в старих інвентарних книгах атрибутовано **кахлю «Юрій Змієборець»** (К-12782, Е-23684). Згідно з наявною інформацією, вона надійшла до Музею 1915 року від громадянина (чи громадянки) Паушни – її куплено за 4 рублі в місті Ржищів Київського повіту.

У музейну колекцію повертаються окремі косівські кахлі другої половини ХІХ століття. Наприклад, **кахля** із зображенням **коней** за номером К-12947 має

* Тут і далі в малюнках: у розмірах виробу першою цифрою позначено висоту, другою – діаметр вінець (ширину виробу). Цифрою з літерною позначкою d додатково зазначено діаметр денця.

** В атрибуції миски насправді зазначено не місце виготовлення, а місце придбання. Це виріб із с.Сунки Черкаського повіту. (Примітка голови редколегії)



Мал.2.

Автор невідомий. Миска. Глина, ангоби, полива, гончарний круг, мальовка, 10,4х28,7х11,1-д см. Дибинці, Канівський повіт, Київська губернія. Кінець XIX – початок XX століття.

Музей українського народного декоративного мистецтва, К-12759 (Е-2088).

Фото Ірини Бекетової



Мал.3.

Автор невідомий. Кахля «Юрій Зміборець».

Глина, гончарний круг, штампування, ліплення, 21,8х30х5 см. Ржищів*, Київський повіт, Київська губернія. XIX століття.

Музей українського народного декоративного мистецтва, К-12782 (Е-23684).

Фото Ірини Бекетової



Мал.4.

Автор невідомий. Кахля «Леви».

Глина, ангоби, полива, гончарний круг, ритунання, мальовка, 24,5х22х6 см.

Косів, Івано-Франківщина. XIX століття.

Музей українського народного декоративного мистецтва, К-13489 (Е-24765/16).

Фото Ірини Бекетової

* Кахлю у Ржищеві придбано, а не виготовлено. (Примітка голови редколегії)

етнографічний номер Е-24667/4, згідно з яким вона – одна з багатьох із печі, виготовленої 1852 року, яку 1918 року «Союз городов «Юго-Западного фронта» подарував після виставки «Народне мистецтво Буковини і Галичини» (Київ, 1917). Саму ж піч було придбано 1916 року під час екскурсії (експедиції для збирання експонатів) І.Зборовського. Ця та ще одна кахля містять сюжетну композицію: на возику, запряженому парою коней, – пан із довгою люлькою, а на козлах – возниця.

Про **кахлю** із зображенням двох **левів** (Е-24765) відомо лише те, що вона входила до комплекту кахель (51 шт.) з печі, яку передано в Музей 1920 року як дарунок від Валукинського.

Серед поверненої кераміки (реставратори Валентина Шумова та Ірина Ганіна) – унікальна **колекція кахель із села Сунки** Черкаського повіту Київської губернії (нині – Черкаська область), що вважалися втраченими. Як зазначалося вище, у музейній збірці було кілька кахляних печей: дві з них (Е-24627, 25+7; Е-24628, 41+24) – подаровані графом Олексієм Бобринським, ще одна – відома з фотографій архіву Данила Щербаківського (саме він знайшов піч і привіз її до Музею). Деякі поодинокі кахлі повернулися в музейну збірку (К-12738, Е-24630; К-12735; К-12749). Вони, здебільшого, сюжетні. Привертають увагу кахлі «Музики» (К-12735) та «Жінка з дитиною» (К-12749).

Цікавою є історія повернення в колекцію великих (39х40 см) **макітра** (К-12908; К-12909), створених дибинськими гончарями впродовж 1905–1906 років для виставки кустарного мистецтва, що проходила в Музеї (1906). Після експонування їх було передано

.....
* Найімовірніше, кахлю виготовлено впродовж середини XIX – кінця XIX століття. (Примітка голови редколегії)

Мал.6.
Автор невідомий. **Макітра.** Глина, ангоби, полива, гончарний круг, мальовка, 37х39,5х16-д см. **Дибинці, Канівський повіт, Київська губернія. 1905.** Музей українського народного декоративного мистецтва, К-12909. Фото Ірини Бекетової



Мал.5.
Автор невідомий. **Кяхля.** Глина, ангоби, полива, гончарний круг, мальовка, 22,4х18,3х6,9 см. **Сунки, Черкаський повіт, Київська губернія. Кінець XIX – початок XX століття*.** Музей українського народного декоративного мистецтва, К-12749. Фото Ірини Бекетової



в музейну збірку. Про їх існування фахівці знали з фотографій виставки, та після реставрації 1998 року (реставратори Олександр Загребельний, Валентина Шумова, Ірина Ганіна) вони повноцінно повернулися до музейної колекції і були представлені глядачам на виставці «Повернені з небуття» (2006).

2006 року, під час підготовки до виставки художньої кераміки «Співаючий світанки» (образ півня в художній кераміці – на прикладах з колекції Музею) було внесено уточнення в атрибуцію **чотирьох великих куманців**, які є окрасою музейної збірки. На куманцях білою олійною фарбою 1918 року було написано



Мал.7.

Автор невідомий. Куманець. Глина, полива, гончарний круг, ліплення, ритування, 37,5x26,5x18-д см. Київська губернія.

Кінець XIX – початок XX століття.

Музей українського народного декоративного мистецтва, К-1914 (Е-24599).

Фото Ірини Бекетової

інвентарні номери. Зі старої інвентарної книги «Ентографія» стало відомо, що експонати були подаровані великим шанувальником старожитностей, головою Імператорської Археологічної комісії, графом Олексієм Бобринським (1852–1927). Ці куманці надійшли в колекцію графа після експедиції зі збирання експонатів у Київській губернії наприкінці XIX століття. Вони разом з іншими творами його великої колекції надійшли до Київського художньо-промислового музею як дарунок згідно з розпорядженням власника. 1918 року їх записано в інвентарну книгу під номерами 24524, 24525, 24598, 24599. Усього граф Олексій Бобринський передав музею 650 експонатів із власної колекції.

Куманці високі (40 см), важкі, вкриті темно-зеленою поливою, являють собою чудернацьке еклектичне поєднання посудини традиційної форми із символічним декором. Усі посудини мають носики у вигляді півників, крила яких лежать на тулубі плоского диска виробу. Масивний ліплений декор

заповнює центральну вільну частину: на одному куманці – голова лева, на іншому – двоголовий орел і ритована гірлянда з грон винограду, а вухо – переплетення змії.

2005 року, під час підготовки великої виставки «Дмитро Головка. Художня кераміка. 100 років з дня народження» було уточнено атрибуцію глиняних **пташок-папужок**, а саме – авторство творів. Пташки зберігалися у фондах і за музейною документацією числилися оригінальними творами Дмитра Головка (К-10668-10672). Такі самі (чи дуже схожі) папужки знаходяться в музейній експозиції. Їх автором є славетний майстер Іван Гончар (К-3087; К-3089). Опрацювання музейної документації, а саме актив надходження 1950-х років, дозволило з'ясувати, що твори надійшли до Музею з Художнього фонду після виставки.

їх записано як твори Дмитра Головка, копії робіт Івана Гончара (1889–1943). Мистецтвознавець і друг сім'ї Головків Валентина Мартиненко згадала, що під час підготовки до закордонних виставок мистці обговорювали можливість (чи неможливість) експонування оригіналів відомих творів. Організатори й художники не вважали за доцільне вивозити за межі країни цінні роботи, тим паче, що під час транспортування існувала небезпека їх пошкодження. Тому Дмитро Головка зробив копії папушок саме для виставки. Після повернення на батьківщину вони надійшли до Музею як копії, але через недбалість їх записали в інвентарну книгу вже за авторства Дмитра Головка. Нині цю помилку виправлено.

Приклади атрибутування за аналогією з творами, що зберігаються в музейній збірці

Прикладом може слугувати атрибутування за аналогією посудини у вигляді чоловіка **чоловіка з глечиком** (К-12951, Е-12951). 1998 року, після реставрації, в колекцію повернулася робота невідомого майстра, яка за формою, стилем і манерою виконання, кольором, розміщенням рук, виліплених із двох тонких валиків, нагадує «Чайник» (К-736, Е-24848), який 1922 року було передано в колекцію з «Музейного фонду». За атрибуцією Олени Клименко та Наталі Мішутіної, «Чайник» має



Мал.9.

Автор невідомий. Посудина у вигляді чоловіка з глечиком. Глина, полива, гончарний круг, ліплення, ритування, 26х16х13 см. Подільська губернія. ХІХ століття.

Музей українського народного декоративного мистецтва, К-12951 (Е-24673).

Фото Ірини Бекетової

Мал.8.

Автор невідомий. Посудина у вигляді чоловіка.

Глина, полива, гончарний круг, ліплення, ритування, 23х14,5х15,5 см. Чигиринський повіт, Київська губернія. ХІХ століття.

Музей українського народного декоративного мистецтва, К-675 (Е-16508). Фото Ірини Бекетової



харківське походження (с.Нова Водолага?). Згідно із записами в книзі «Етнографія», глечик було придбано в антиквара в Кам'янці-Подільському. Можна припустити, що відреставрована, схожа на попередню посудина теж має аналогічне походження. У музейній збірці є ще одна подібна посудина «Карафка» (К-675, Е-16508). Її було куплено за рахунок міста Чигирин у Чигиринському повіті Київської губернії і 1912 року взято на музейний облік. Можливо, усі три посудини походять з Київщини.

Вишуканістю позначені **миски Смотрича** Кам'янецького повіту Подільської губернії (нині – Хмельницька область). Їх неможливо не впізнати чи сплутати з



Мал.10.

Автор невідомий. Миска. Глина, ангоби, полива, гончарний круг, мальовка, 8,2х28,5х9,4-д см.

Смотрич, Кам'янецький повіт, Подільська губернія. 1920-ті – 1930-ті.

Музей українського народного декоративного мистецтва, К-2691. Фото Ірини Бекетової



Мал.11.

Автор невідомий. Миска. Глина, полива, гончарний круг, мальовка, 6,5х24,5х9,5-д см.

Смотрич, Кам'янецький повіт, Подільська губернія. 1920-ті – 1930-ті.

Музей українського народного декоративного мистецтва, К-12753. Фото Ірини Бекетової

іншими творами. Музей володіє чудовою колекцією мисок з цього осередку (понад 100 робіт). Двадцять творів надійшли в збірку після реставрації 1990-х – початку 2000-х років. Серед них – миска (К-12753), виготовлена у 1920-х – 1930-х роках, із профільним зображенням пташки; аналогічні миски зі Смотрича (К-2691; К-12700, Е-36005; К-12753).

Серед кераміки Бару Могилівського повіту Подільської губернії (нині – Вінницька область) особливу цікавість викликають твори **майстра Петра Самоловича**. Він на своїх мисках часто зображав вершників, жанрові сценки (К-1010; К-1014). Унікальною є миска (К-12579), на якій зображено тендітну пані в народній сукні з парасолькою над головою, що повернулася в музейну колекцію завдяки роботі реставратора Валентини Шумової (її зібрано з восьми фрагментів). 1999 року атрибуцію миски за аналогією здійснила науковий співробітник музею Наталя Мішутіна.

За аналогією до наявних у колекції творів (К-2748) музейні співробітники атрибуували роботи відомих майстрів із Бубнівки Вінницької області – **братів Якіма**



Мал.12.

Петро Самолович. Миска. Глина, ангоби, полива, гончарний круг, риткування, мальовка, 7,5х29,5х14-д см. **Бар, Могилівський повіт, Подільська губернія. Кінець XIX – початок XX століття.** Музей українського народного декоративного мистецтва, К-1010. Фото Ірини Бекетової



Мал.13.

Петро Самолович. Миска. Глина, ангоби, полива, гончарний круг, риткування, мальовка, 6,7х27х11,2-д см. **Бар, Могилівський повіт, Подільська губернія. 1900.** Музей українського народного декоративного мистецтва, К-12579. Фото Ірини Бекетової



Мал.14.

Остап Ночовник. Куришка. Глина, полива, гончарний круг, риткування, прорізування, 24х10-д см. **Міські Млини, Зіньківський повіт, Полтавська губернія. Початок XX століття.** Музей українського народного декоративного мистецтва, К-591 (Е-23266). Фото Ірини Бекетової



Мал.15.

Остап Ночовник. Куришка. Глина, полива, гончарний круг, ліплення, риткування, прорізування, 23,8 см. **Міські Млини, Зіньківський повіт, Полтавська губернія. Початок XX століття.** Музей українського народного декоративного мистецтва, К-12739. Фото Ірини Бекетової

(1888–1970) та Якова (1891–1969) Герасименків. Їх твори вирізняються чітким індивідуальним стилем та манерою виконання, кольоровою гамою, характерною мальовкою. Відомо, що брати впродовж 1930-х років виготовляли великі сервізи для виставок у Києві, Москві, Ленінграді (збереглися фотографії експозицій). Після експонування роботи надходили до музеїв. Понад 60 творів братів Герасименків зберігаються в Музеї. Сюди ж повернулися відреставровані 1999 року фахівцями Центру реставрації й експертизи великі тарелі, «поставці», миски, супники (усього 7 предметів).

1998 року відреставровано роботи **Остапа Ночовника (1853–1913)** – гончаря із села Міські Млини, що поблизу Опішного. Серед них – свічники, бокал тощо. Аналогічні твори зберігаються в музейній колекції: свічник-курушка (К-591, Е-23266), свічник (К-605, Е-23243) та інші. Роботи Остапа Ночовника неможливо сплутати з іншими, адже в майстра яскравий індивідуальний почерк: твори еkleктичні, з багатьма ліпленими й бароковими елементами, що дає можливість дослідникам віднести їх до модернової течії в народному мистецтві кінця XIX – початку XX століття.

Написи на денцях виробів

На денці **великого тареля** (К-12804) міститься напис: «Опішня. Арт. Худ. Кур. – Х з-д», який свідчить, що виріб виготовлено в артілі «Художній керамік» (1929–1963) в Опішному Полтавської області. Реставрацію проведено 2006 року.



Мал.16.

Автор невідомий. Таріль. Глина, ангоби, полива, гончарний круг, мальовка, 6,8x40,7x18,6-д см. Опішне, Полтавщина. 1935.

Музей українського народного декоративного мистецтва, К-12804.

Фото Ірини Бекетової

Цікавим є **гличик**, виготовлений гончарем **Федором Піщенком** з містечка Ічня Борзнянського повіту Чернігівської губернії. На денці у формувальній масі зроблено напис: «15 окт. 1905 р. м.Ічня Ф.С.Пищенко». Гличик яскраво-коричневого кольору з подвійним переплетеним вухом, оздобленим мальованим орнаментом у вигляді тонкої гілки з гронами винограду.

На денці **миски** (К-12581) **Митрофана Гончара** із села Бубнівка Гайсинського повіту Подільської губернії залишився давній напис Музею, зроблений чорнилом: «1900. Митрофан Гончар с.Бубнівка». Завдячуючи цьому, відоме ім'я автора, місце і час виготовлення. На червоно-коричневому тлі миски розміщено п'ятикутну зірку, до вершин якої приєднано «індичі хвости» та «косоці». Вінця розмальовано «карбиками».

Серед відреставрованих порцелянових і фаянсових творів XVIII–XIX століть є й унікальні речі, наприклад, **ваза для фруктів** з прорізним ажуром, орнаментована гірляндою зеленого виноградного листя. Завдяки проведеній роботи (хранитель колекції – Тетяна Нечипоренко) відтворено цілісний образ комплекту, адже в музейній колекції збереглася лише нижня частина від вази – підставка-цоколь із подібним декором.

Аналогічною знахідкою стала **покришка** з монограмою «ПК» від миски, виготовленої на Баранівській фарфоровій фабриці (зберігається у фондах Музею).

Поповнили колекцію відреставровані **супові вази**, виготовлені на Києво-Межигірській фаянсовій фабриці. Вони мають покришки й підставки (повного комплекту в колекції раніше не було), декоровані смугами рослинного орнаменту з гербом замовника й пейзажними мотивами.



© Irina Beketova, 2011

SOME ASPECTS OF THE ATTRIBUTION OF ARTISTIC CERAMICS ON THE EXAMPLES FROM THE COLLECTION OF THE MUSEUM OF UKRAINIAN FOLK DECORATIVE ART

The main criteria worth of paying attention to during the attribution of museum articles and possible ways of getting the required information are defined. The author gives examples of the restoration and specification of the attribution: according to old registration books, as for the works kept in the fund collection of the Museum of the Ukrainian Folk Decorative Art, and according to the writings on the earthenware as well [Received October 12, 2007]

Key words: *Ukrainian ceramology, pottery, ceramics, attribution, museum exhibit, restoration, Ukraine*

© Валентина Кульбака, 2011



ДО ПРОБЛЕМИ АТРИБУЦІЇ НОВИХ НАДХОДЖЕНЬ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ-ЗАПОВІДНИКА УКРАЇНСЬКОГО ГОНЧАРСТВА В ОПІШНОМУ

Кульбака Валентина. До проблеми атрибуції нових надходжень Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному // Українська керамологія: Національний науковий щорічник. За рік 2007. Атрибуція кераміки в Україні / За редакцією доктора історичних наук Олеся Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2011. – Кн. III. – Т. 2. – С. 163-169.

Народилася 6 травня 1971 року в Малих Будищах Зіньківського району Полтавської області. Закінчила Полтавський національний технічний університет імені Юрія Кондратюка (2000). Завідувач Відділу фондової роботи Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному.

- ✉ Вул.Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164; тел./факс (05353) 42175, 42416;
e-mail: opishne_museum@poltava.ukrtel.net
✉ Вул.Леніна, 19, Опішне, Полтавщина, 38164

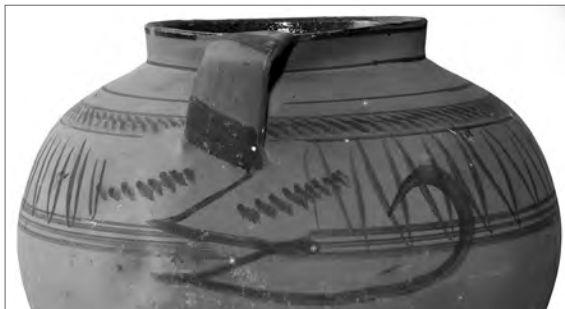
Висвітлено основні проблеми атрибутування експонатів з фондів Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному. Серед них – помилковість первинної інформації, знаходження гончарного осередку на межі двох етнографічних районів, недосконале вивчення форм та декору глиняних виробів. Виявлено низку факторів, що не дозволяють правильно й достовірно атрибутувати українську кераміку, а також запропоновано можливі шляхи вирішення цієї проблеми

[Одержано 15 жовтня 2007]

Ключові слова: українська керамологія, гончарство, кераміка, атрибуція, етнографічні райони, регіони, Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Опішне, Україна

Від часу свого виникнення кераміка слугувала людям для задоволення їх побутових, господарських і культових потреб. Вона – своєрідний літопис, глибинна змістовність, що несе в собі інформацію віків, матеріальна й духовна скарбниця народу. Наприкінці XIX – на початку XX століття на території сучасної України існувало багато осередків, де працювали гончарі. Саме цей історичний період дослідники українського гончарства вважають кульмінацією в розвитку гончарного промислу.

За останні 4 роки фонди Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному збільшилися майже на 8 тисяч керамологічних експонатів із різних куточків України. Це – унікальні речі, різноманітний за формою, призначенням, використанням посуд із Черкащини, Тернопільщини, Івано-Франківщини, Вінниччини, Кіровоградщини, Сумщини, Чернігівщини, Чернівецьчини, Полтавщини та інших областей України. Мета музейних працівників – зафіксувати дані про автора, місце й час виготовлення виробу, форму й декорування, час вико-



Мал.1.

Василь Іванович Гончар. Горщик. Глина, ангоб, полива, гончарний круг, ліплення, мальовка, 28,5х29,4 см.
Коболчин, Чернівеччина. 1960-ті. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, КН-2171/К-2112.
Фото Тараса Пошивайла. Публікується вперше



Мал.2.

Федір Николойко. Горщик. Глина, ангоб, полива, гончарний круг, ліплення, мальовка, 25,4х24 см.
Коболчин, Чернівеччина. 1988. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, КН-39631/К-3565.
Фото Тараса Пошивайла. Публікується вперше

ристання, прослідкувати його рух від автора до користувача, від колишнього користувача до сучасного власника, сформувати колекції традиційних виробів із різних осередків гончарства, зберегти їх і донести до майбутніх поколінь, звернути особливу увагу на ті осередки, які залишилися малодослідженими, про які мало або й узагалі немає відомостей у літературі, архівних документах. Більшість експонатів потрапляють до музею-заповідника під час проведення керамологічних експедицій.

На жаль, не завжди вдається встановити авторство робіт, їх датування й місце виготовлення, бо є осередки, де вже немає гончарів, мешканці давно не користуються гончарними виробами в побуті і навіть не знають, як вони називаються, не те, щоб згадати, хто їх робив і коли.

Тому під час засідань Фондово-закупівельної комісії перед музейними працівниками постають численні проблеми атрибуції, передовсім:

- помилкова початкова інформація про вироби, отримана від власника виробу;
- знаходження гончарного осередку на межі двох етнографічних районів (межові вироби). У таких населених пунктах, закономірно, відбувався обмін–продаж виробів, гончарі могли запозичати форми посуду й декорувальні прийоми.

Унаслідок продажу гончарні вироби поширювалися по всій Україні. Серед них є подібні за формою, декоруванням, а тому іноді дуже складно встановити місце їх виготовлення. Наприклад, у вересні 2007 року під час відрядження в Луганщину, у селі Пархоменко (колишній гончарний осередок Макарів Яр), у багатьох дворах натрапляли на опішнянську кераміку, проте не всі місцеві жителі могли повідомити, коли й звідки вона потрапила в село. Нерідко її авторами вважали тамтешніх гончарів.

Одним із найбільш важливих аспектів під час атрибутування глиняних виробів є вивчення форми й декору. У кожному осередку вони мають свої особливості. Через відсутність опублікованих фотографій кераміки, нині вкрай мало порівняльних матеріалів із малодосліджених областей (Рівненщина, Тернопільщина, Волинь тощо).

Після керамологічної експедиції співробітників музею-заповідника фонди закладу наприкінці 1980-х років поповнилися глиняними посудинами з Коболчина, що в Чернівеччині, авторство яких було достовірно встановлено (мал.1, 2, 3). 2005 року до музею-заповідника надійшла банка (мал.4), знайдена в селі Бернашівка у Вінниччині, та два горщики невідомого походження (мал.6). Порівнюючи їх із вищезгаданими знахідками, можна стверджувати, що банка за



Мал.3.
Василь Семенович Гончар. Тиква («банка»). Глина, ангоби, полива, гончарний круг, ліплення, мальовка, 26,7x18,4 см.
Коболчин, Чернівеччина. 1970-ті. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, КН-3951/К-3553.
Фото Тараса Пошивайла. Публікується вперше



Мал.4.

Автор невідомий. Банка. Глина, ангоб, полива, гончарний круг, мальовка, 32,8х23,8 см. **Коболчин, Чернівеччина (привезено з Бернашівки, Вінниччина). І половина ХХ століття.**

Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, КН-14017/К-13513. Фото Тараса Пошивайла. Публікується вперше



Мал.5.

Автор невідомий. Тиквастий глечик.

Глина, ангоб, гончарний круг, ліплення, 23,2х19,6 см.

Заміхів, Хмельниччина. І половина ХХ століття.

Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, КН-12535/К-12045. Фото Тараса Пошивайла. Публікується вперше

кольором черепка, поливою й мальовкою подібна до коболчинських. Горщики ж різняться лише відсутністю поливи. Вінниччина й Чернівеччина — межові області, тому однозначно стверджувати про виготовлення виробу в тому чи іншому регіоні не завжди є достатньо підстав.

Подібна ситуація складалася під час з'ясування авторства й місця виготовлення миски й друшляка (мал.7). Подібних речей у фондах музею-заповідника зберігається чимало, і їх усі було привезено з Чернігівщини. Проте під час

відрадження в Поставуки в Полтавщині було знайдено кілька подібних мисок, авторами яких є Яків і Надія Сироватки. Це дозволяє думати про те, що, хоча Полтавщина й Чернігівщина – межові області й більшість робіт привезено з Чернігівщини, проте вироби з Поставук – усе ж авторські твори!

За ілюстративними матеріалами, переданими до Національного архіву українського гончарства видатним українським керамологом, доктором мистецтвознавства, професором Юрієм Лашуком, співробітники музею-заповідника з'ясували, що тиквастий глечик з фондів закладу (мал.5), за попередніми даними виготовлений у Хмельниччині (?) або ж Вінниччині (?), насправді походить із села Заміхів у Хмельниччині.

Значну проблему викликає атрибутування гончарних інструментів. Музеї дуже рідко поповнюють свої фонди гончарним інвентарем. Співробітники Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному намагаються збирати не тільки інструменти, а й архівні документи, фото. Вони можуть стати атрибутивним, порівняльним матеріалом, оскільки часто є підписаними. Завдяки цьому, на фото можна розпізнати гончарів і встановити роки їх життя та творчості. Дуже важко визначити час створення давньої іграшки, адже її здебільшого виготовляли діти чи, навпаки, люди похилого віку. Датування глиняного виробу можна визначити ще й за кількістю використаної поливи. У період колективізації, повоєнні роки вона була дорогим для гончарів матеріалом, тому, щоб зекономити й водночас хоч трохи прикрасити твори, її наносили економно: тільки на вінця, до половини виробу або ж дуже тонким шаром.



Мал.6.

Автори невідомі.

Горщики (1, 3), друшляк (2).

Глина, ангоб (1, 3), полива, гончарний круг, ліплення, писання (1, 3), проколювання (2), ритування (1); 27х28,1 (1), 10,2х35,5 (2), 27,7х30,4 (3) см.

Поділля (привезено з Вінниччини).

Середина ХХ століття (1);

II половина ХХ століття (2);

1960-ті – 1970-ті (3).

Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, КН-11666/К-11173 (1), КН-12935/К-12498 (2), КН-12385/К-11886 (3).

Фото Тараса Пошивайла.

Публікується вперше



Мал.7.

Яків і Надія Сироватки (1); автор невідомий (2). Миска (1) та миска-друшляк (2).

Глина, ангоб, полива, гончарний круг, проколювання (2), мальовка, 9,8x23,3 (1); 8x24,5 (2) см.

Постав-Муки, Полтавщина. 1930-ті (1). Постав-Муки, Полтавщина (привезено з Чернігівщини).

1950-ті – 1960-ті роки (2). Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному,

НД-2404 (1), КН-11674/К-11181 (2). Фото Тараса Пошивайла. Публікується вперше

У Національному архіві українського гончарства Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному зберігається багатий архівний фонд, який містить матеріали досліджень українського гончарства, зокрема дисертації керамологів: Василя Гудака, Катерини Матейко, Лідії Мельничук, Юрія Лашука, Романи Мотиль, Олени Клименко, Анатолія Щербаня, Людмили Меткої, Анатолія Гейка, Ростислава Шмагала, Агнії Колупаєвої та інших учених. Фондово-закупівельна комісія використовує їх під час атрибутування глиняних виробів. Одним із джерел атрибуції опішнянської кераміки 1920-х – 1930-х років є мемуари кераміста-технолога Трохима Демченка, а також альбоми з ілюстраціями гончарних виробів саме цього періоду. Однак навіть подібних матеріалів буває недостатньо для повного атрибутування всіх предметів, що надходять до музею-заповідника.

Значну допомогу музею-заповіднику під час атрибутування експонатів надають працівники Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України. Їх експедиції в різні регіони України задля вивчення гончарства дозволяють з'ясувати точні дані про гончарів, роки їх життя й творчості, збирати архівні документи. Об'єктами їх обстеження стали Луганська, Донецька, Чернігівська, Сумська, Полтавська, Харківська, частково – Черкаська, Хмельницька, Івано-Франківська, Вінницька області. На жаль, керамологічні дослідження проводилися не в усіх регіонах України. Вивченням винятково гончарства в Україні займається невеликий колектив науковців, тому за допомогою у вирішенні окремих питань звертатися інколи ні до кого.

Для повноцінного вирішення проблеми атрибутування глиняних виробів з музейних колекцій, пропоную:

1. Активізувати польові дослідження музейних працівників, зокрема поживати спілкування з гончарями, їх нащадками; зібрати якомога більше відомостей про гончарство, звичаї, застосування глиняних виробів у побуті, обрядах тощо.
2. Збирати не тільки речі повсякденного вжитку, але й документальні матеріали.
3. Регулярно проводити зустрічі співробітників музеїв для з'ясування питань атрибутування музейних експонатів, що дозволить набувати новий і передавати власний досвід.
4. Звернути увагу на важливість опанування музеологами методами атрибутування глиняних виробів та основами керамологічних знань.
5. Видавати каталоги, що дозволяють використовувати опубліковані глиняні вироби під час атрибутування музейних експонатів, зокрема порівнювати їх і здійснювати керамологічний аналіз.
6. Залучати до атрибутування відомих керамологів, які спеціалізуються на вивченні того чи іншого регіону, наприклад, Поділля – Олену Клименко, Василя Гудака, Слобожанщини – Людмилу Метку, Волині – Галину Істоміну, Наталю Складенко, північної групи малих осередків Опішнянського гончарного району – Віктора Міщанина, а також знавця димленої кераміки – Роману Мотиль, кахель – Агнію Колупаєву та Ірину Штанкіну, будівельної кераміки – Олега Кошового, скіфської кераміки – Анатолія Гейка, фарфору й фаянсу – Ольгу Школьну та інших.
7. Опублікувати архівну спадщину доктора мистецтвознавства, професора Юрія Лашука.



© Valentyna Kulbaka, 2011

TOWARDS THE PROBLEM OF THE ATTRIBUTION OF NEW ARRIVALS OF THE NATIONAL MUSEUM OF UKRAINIAN POTTERY IN OPISHNE

The main problems of the attribution of the exhibits from the funds of the National Museum of Ukrainian Pottery in Opishne. Among them one can count the fallacy of the initial information, the placement of the pottery centre on the border of two ethnographical regions, imperfect study of forms and décor of the earthenware. A number of factors preventing the correct and reliable attribution of the Ukrainian ceramics have been found, the possible ways of solving this problem have been proposed

[Received October 15, 2007]

Key words: Ukrainian ceramology, pottery, ceramics, attribution, ethnographic areas, regions, the National Museum of Ukrainian Pottery in Opishne, Opishne, Ukraine

© Олена Клименко, 2011



ГОНЧАРСТВО ПОДІЛЛЯ: ДО ПРОБЛЕМИ АТРИБУЦІЇ

Клименко Олена. Гончарство Поділля: до проблеми атрибуції // Українська керамологія: Національний науковий збірник. За рік 2007. Атрибуція кераміки в Україні / За редакцією доктора історичних наук Олеси Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2011. – Кн.ІІІ. – Т.2. – С.170-186.

Народилася 23 вересня 1954 року в Запоріжжі. Закінчила Київський державний художній інститут (1977). Науковий співробітник Відділу народного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Рильського НАН України; член Національної спілки художників України (з 1995); член Національної експертної керамологічної ради щорічних Національних конкурсів публікацій на теми керамології, гончарства, кераміки в Україні «KeToKe», кандидат мистецтвознавства.

Головні напрямки наукових досліджень: історія й теорія українського народного мистецтва, переважно гончарства.

Автор керамологічних публікацій у періодичних виданнях і збірниках.

✉ Вул. Михайла Грушевського, 4, Київ, 01001; тел. (044) 2294522, 2783454; факс (044) 282763;
e-mail: etnolog@etnolog.org.ua

✉ Вул. Волинська, 6, кв. 24, Київ, 03087; тел. (044) 2422729

Про атрибутування мисок с.Миньківці в Поділлі. Проаналізувавши миски деяких подільських осередків (Смотрич, Пришківка, Берлинці Лісові та інші), авторка зробила спробу виділити особливості робіт миньковецьких гончарів шляхом порівняння форм мисок, композицій декору, орнаментальних мотивів та їх поєднання між собою. Головну увагу зосереджено на порівнянні мисок Миньківців і Смотрича [Одержано 20 травня 2007]

Ключові слова: українська керамологія, гончарство, кераміка, гончар, миска, форма, декор, орнаментальні мотиви, композиція, Миньківці, Смотрич, Поділля, Україна

Подільське село Миньківці як гончарний осередок усе ще залишається «білою плямою» в історії української народної кераміки. До того ж дослідники постійно плутають витвори миньковецьких мисочників із виробами гончарів Смотрича або просто відносять їх до продукції загалом Поділля [див.: 21, іл.110, 258-263, 268, 273-277, 279; 15, с.352 (фото внизу), 358 (фото вгорі), 359 (фото внизу)]. Не менше проблем з атрибутуванням виникає і в музейних працівників*.

* Автор цих рядків зіткнулася з проблемою атрибутування творів Миньківців у Національному музеї-заповіднику українського гончарства в Опішному та Музеї народної архітектури та побуту України НАН України й спробувала допомогти співробітникам цих закладів вирішити її щодо окремих сумнівних виробів. Предмети, з атрибутуванням яких виникли труднощі, було сфотографовано й показано Лесі Данченко, яка підтвердила їх належність до Миньківців



Мал.1*.

Автор невідомий. Миска. Глина, ангоби, полива, гончарний круг, мальовка, ~27-29-Д см.

Миньківці, Хмельниччина. Перша третина ХХ століття. Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України, ЕП-69359. Фото Олени Клименко



Мал.2.

Автор невідомий. Миска. Глина, ангоби, полива, гончарний круг, мальовка, 9,7x28,7 см.

Миньківці, Хмельниччина. 1920-ті – 1930-ті. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, КН-14985/К-14268. Фото Олени Клименко



Мал.3.

Автор невідомий. Полумисок. Глина, ангоби, полива, гончарний круг, мальовка, 6,7x24 см. Миньківці, Хмельниччина.

Перша чверть ХХ століття. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, КН-8511/К-7894. Фото Олени Клименко



Мал.4.

Автор невідомий. Полумисок. Глина, ангоби, полива, гончарний круг, мальовка, 6,1x23,4 см. Миньківці, Хмельниччина.

1920-ті – 1930-ті. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, КН-14968/К-14256. Фото Олени Клименко

* Тут і далі в малюнках: у розмірах миски першою цифрою позначено висоту, другою – діаметр вінець. Цифрою з літерною позначкою *d* додатково означено діаметр денця. Виняток становлять малюнки, де вказано лише діаметр вінець, позначений літерою *D*

Маю надію, що спроба визначити й продемонструвати своєрідність Миньківців як одного з провідних осередків виготовлення подільських мальованих мисок допоможе вирішити низку проблем з атрибутування значної кількості виробів з колекцій музеїв. Миски роботи гончарів села Миньківці в Поділлі зберігаються у приватних збірках і колекціях багатьох музеїв, зокрема Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України у Львові, Музею українського народного декоративного мистецтва у Києві, Національного історико-архітектурного заповідника «Кам'янець» (Кам'янець-Подільський, Хмельниччина), Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, Музею народної архітектури та побуту України НАН України (Київ), Українського центру народної культури «Музей Івана Гончара» та інших*. Серед приватних колекціонерів варто згадати відомого мистецтвознавця Лесю Данченко, яка володіє кількома цікавими миньковецькими мисками й полумисками.

Уперше увагу працівників Державного музею українського народного декоративного мистецтва миски села Миньківці привернули 1979 року, коли з експедиції у Хмельниччину музейні співробітники Н.Корнієнко та Т.Романова привезли з Новоушицького району низку творів, які нагадували миски зі Смотрича – одного з найвідоміших центрів подільського гончарства. Однак відчувалося, що це якийсь інший осередок. Датували їх приблизно 1910-ми – 1920-ми роками. Згідно зі статистичними даними початку ХХ століття, в Новоушицькому повіті найбільш відомим гончарним осередком був Заміхів [17, с.13]. Обстеження Заміхова автором статті під час відрядження до Хмельницької області 1981 року показало, що в цьому осередку (так само, як і в сусідньому селі Жабинцях) виробляли лише теракотовий і (рідше) вкритий поливою простий посуд, а мальованих виробів ніколи не робили. Проте в одній хаті було знайдено низку мисок, аналогічних до придбаних музеєм раніше. Допоміг випадок. Місцева літня жінка-гончарка повідомила, що знайдені автором миски з підполивним малюванням виконано в Миньківцях. Це й дозволило встановити місце виготовлення мисок. Подальші опитування гончарів Смотрича підтвердили, що в Миньківцях робили миски і що в сусідньому з Миньківцями селі Антонівці наявні багаті поклади білої глини, за якою їздили гончарі Смотрича. Майстри з Миньківців також її там купували (багато їхніх мисок мають біле тло) [8, с.166-168]. Згодом експедиційні дослідження щодо виробництва в Миньківцях мальованих мисок були підтверджені літературними джерелами [17, карта «Пункты

.....

* Користуючись нагодою, автор висловлює щире подяку директорам і співробітникам музеїв, які дозволили ознайомитися й сфотографувати вироби гончарів Миньківців. Особлива подяка Людмилі Дяченко, Світлані Пошивайло, Валентині Кульбаці (Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному); Н.Зозулі, Л.Назаренко, С.Прохацькому, Н.Силенко (Музей народної архітектури та побуту України НАН України); Л.Білоус, І.Бекетовій, О.Єрмак (Музей українського народного декоративного мистецтва), Г.Івашків (Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства), а також директору Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України, доктору історичних наук Олесю Пошивайлу та кандидату мистецтвознавства Лесі Данченко за консультації й допомогу.



Мал.5.
Автор невідомий. Миска. Глина, ангоби, полива,
гончарний круг, мальовка, 8,5х27х10,5-с м.
Миньківці, Хмельниччина. Перша третина
XX століття. Музей народної архітектури та
побуту України НАН України, КВ-380/33/КС-3271.
Фото Олени Клименко



Мал.6.
Автор невідомий. Миска. Глина, ангоби, полива,
гончарний круг, мальовка, 9,4х26,8 см.
Миньківці, Хмельниччина. 1920-ті – 1930-ті.
Національний музей-заповідник українського
гончарства в Опішному, НД-8630.
Фото Олени Клименко



Мал.7.
Автор невідомий. Миска. Глина, ангоби, полива,
гончарний круг, мальовка, 9,1х27,2 см.
Миньківці, Хмельниччина. 1920-ті – 1930-ті.
Національний музей-заповідник українського
гончарства в Опішному, КН-14911/К-14211.
Фото Олени Клименко



Мал.8.
Автор невідомий. Миска. Глина, ангоби, полива,
гончарний круг, мальовка, ~27-29-Д см.
Миньківці, Хмельниччина. Перша третина
XX століття. Музей народної архітектури
та побуту України НАН України, КВ-169/33/НД-1570.
Фото Олени Клименко

производства и районы сбыта мисок»], а розкопки Лесі Данченко на території села [10; 19] дозволили остаточно встановити місце створення цих високохудожніх речей. Цікаво, що серед виробів, вивезених до Німеччини під час Другої світової війни і частково відреставрованих упродовж 1990-х років*, наявні миски з Миньківців, тобто в довоєнний час цей осередок також був репрезентований у музеях Києва.

У літературі Миньківці як гончарний осередок згадується побіжно. Найбільш повні відомості знаходимо в праці Олександра Прусевича, присвяченій гончарству Поділля [17, с.13, 20, 47, 50, 52, 53, 68, 74, 95], де Миньківці зафіксовано на карті осередків мальованої кераміки й позначено регіон збуту миньковецьких мисок. Олександр Прусевич подав кількість майстрів, інформацію про глини, їхні запаси, характер технології, асортимент виробів і навіть описав особливості оздоблення: *«На мисках в Миньковцах характерна полоска, в которой изображено как бы поле колосьев, с разбросанными по нему пятнами красных и зеленых цветов – также технически исполненный орнамент»* [17, с.74].

Стислу характеристику декору Миньківців подала Марія Фріде, яка констатувала наявність тут *«безсюжетного фляндрованого розпису»* [22, с.91].

Борис Бутник-Сіверський згадав Миньківці серед осередків, де гончарний промисел у 1920-х роках досягнув *«високого рівня»* [2, с.97].

З посиленням на Олександра Прусевича відзначають у Миньківцях виробництво іграшки Василь Гудак [3, с.418] та Михайло Станкевич [1, с.230].

Уперше у вітчизняній літературі мистецтвознавчий аналіз миньковецьких мисок здійснила Тетяна Романець у статті *«Розписний посуд як художнє явище»*. Дослідниця слушно зазначила: *«Лаконізмом, архітектонічністю відзначаються миски із с.Миньківці Хмельницької області: навколо денця – низка великих круглих плямок, до яких від самих вінець по розкресленому тоненькою «шарівкою» тлу спускаються до центру соковиті смуги. На вінцях – скромна кривулька або ряд дрібних елементів»* [20, с.454].

Як відомий осередок подільської кераміки неодноразово згадувала Миньківці і Лідія Мельничук у монографії, присвяченій гончарству Поділля. Характеризуючи зібрання Кам'янець-Подільського музею 1909 року, вона називала Миньківці серед представлених у музеї виробів провідних гончарних осередків Поділля, а також свідчила про високу якість миньковецьких полив'яних виробів [11, с.29, 153].

Миньковецьким гончарям 1920-х – 1930-х років присвячено статтю Володимира Захар'єва в *«Українському керамологічному журналі»*, яка містить цікаві відомості, віднайдені автором під час обстежень села 2000 року [4, с.44-46].

Якщо відомості про гончарство Миньківців досить обмежені, то історія села неодноразово цікавила дослідників завдяки існуванню там так званої *«Миньковецької держави»* – явища унікального не лише в історії України, а й усєї Східної Європи. Узагалі Миньківці – нині село Дунаєвецького району Хмельницької

.....
* Про реставрацію гончарних виробів, вивезених до Німеччини й повернутих у Музей українського народного декоративного мистецтва, дивіться в окремих публікаціях [12; 13]



Мал.9.

Автор невідомий. Миска. Глина, ангоби, полива, гончарний круг, мальовка, 8,1х28х10,2-д см.

Миньківці, Хмельниччина. Перша третина XX століття. Музей народної архітектури та побуту України НАН України, КВ-116/78/НД-721.

Фото Олени Клименко



Мал.10.

Автор невідомий. Миска. Глина, ангоби, полива, гончарний круг, мальовка, 8,5х27,3х9,5-д см.

Миньківці, Хмельниччина. Перша третина XX століття. Музей народної архітектури та побуту України НАН України, КВ-233/КС-2082.

Фото Олени Клименко



Мал.11.

Автор невідомий. Миска. Глина, ангоби, полива, гончарний круг, мальовка, 9х27,5х10,5-д см.

Миньківці, Хмельниччина. 1920-ті – 1930-ті. Музей народної архітектури та побуту України НАН України, КВ-488/КС-3998.

Фото Олени Клименко



Мал.12.

Автор невідомий. Миска. Глина, ангоби, полива, гончарний круг, мальовка, 8,8х27х11-д см.

Миньківці, Хмельниччина. 1920-ті – 1930-ті. Музей народної архітектури та побуту України НАН України, КВ-380/36/КС-3272.

Фото Олени Клименко

області, раніше – містечко Ушицького повіту Подільської губернії – досить давнє поселення, відоме вже у XVI столітті як королівське володіння* [16, с.803]. У XVII столітті Миньківці належали магнатам Станіславським, один із яких, Адам Станіславський, побудував там невелику фортецю й 1637 року подав клопотання королю щодо присвоєння Миньківцям статусу містечка з наданням Магдебурзького права. Упродовж наступного століття Миньківці належали родині Тарлів, потім Скаржинському, від 1786 року – Войцеху Мархоцькому, після смерті якого 1788 року містечко разом з околицями успадкував його племінник Ігнацій Сцибор-Мархоцький [16, с.803; 6, с.38-43]. Саме він і заснував «Миньковецьку державу», що існувала в Ушицькому повіті Подільської губернії наприкінці XVIII – першій третині XIX століття. Після переходу Поділля під владу Росії (1793) Ігнацій 1795 року демонстративно оголосив свої володіння незалежною «державою» із власною законодавчою і виконавчою владою, судами та своєрідним парламентом, який приймав місцеві закони. На кордоні своїх володінь Ігнацій Мархоцький встановив стовп із написом, що це – «кордон Миньковецької держави від Російського царства» [16, с.803]. 1801 року чи не найперше в Східній Європі скасував кріпацтво. Завдяки старанням Ігнація Мархоцького Миньківці, що були проголошені «столицею держави», з бідного малолюдного населеного пункту перетворилися на квітуче містечко з чотирма тисячами мешканців. Тут з'явилися суконна й паперова мануфактури, друкарня, млини, безкоштовна лікарня з двома кваліфікованими лікарями. Сусіди й місцева влада вважали Ігнація «великим диваком». Він захоплювався античною міфологією, влаштовував свята на честь богині Церери, мав чотири резиденції для різних пір року, оголосив себе верховним жерцем, писав закони для селян і друкував їх у своїй типографії. За свої дивацтва (особливо за встановлення поганських свят) Ігнацій Мархоцький зазнавав переслідувань і навіть деякий час перебував під арештом [16, с.803]. Однак завдяки підтримці друзів та участі російського імператора Олександра I, який 1818 року відвідав Миньківці й був вражений побаченим, старого графа залишили в спокої [6, с.38].

Згодом можна стверджувати й про успішний розвиток ремесел, у тому числі й гончарства, за часів володіння Ігнацієм Мархоцьким Миньківцями. Адже містечко як гончарний осередок мало досить давні традиції: уже в XVI–XVII століттях там існував гончарний цех [11, с.123]. Лідія Мельничук віднайшла в архівах текст панських привілеїв миньковецькому гончарному цеху. Його положення «стосувалися всіх сторін діяльності гончарської спілки: організаційно-правової, громадського та приватного життя її членів, виконання ними релігійних обов'язків тощо» [11, с.126]. До 1769 року відноситься архівна згадка про двох миньковецьких гончарів – Івана та Олексу. Її подала у своїй монографії Галина Івашків [5, с.66].

.....

* Однак не виключено, що поселення існувало на цьому місці й до XVI століття: у газеті «Голос України» за 18 вересня 2007 року стверджується, що перша згадка про Миньківці наявна в грамоті короля Владислава Ягайла, «який 20 жовтня 1407 року подарував лицарю Янушу та його сину землю і все, що на ній, у Маньківцях на річці Рів та Миньківцях (тут і далі в тексті підкреслення моє. – О.К.) на річці Ушиця»



Мал.13.

Автор невідомий. Миска. Глина, ангоби, полива, гончарний круг, мальовка, 8х26х9,5-д см.

Миньківці, Хмельниччина. 1920-ті – 1930-ті.

Музей народної архітектури та побуту України
НАН України, КВ-380/30/КС-3268.

Фото Олени Клименко

Мал.14.

Автор невідомий. Миска. Глина, ангоби, полива, гончарний круг, мальовка, 8,2х27,5х10,4-д см.

Миньківці, Хмельниччина. 1920-ті – 1930-ті.

Музей народної архітектури та побуту України
НАН України, КВ-380/24/КС-3262.

Фото Олени Клименко



Мал.15.

Автор невідомий. Миска. Глина, ангоби, полива, гончарний круг, мальовка, 9,5х28х11-д см.

Миньківці, Хмельниччина. 1920-ті – 1930-ті.

Музей народної архітектури та побуту України
НАН України, КВ-744/39/КС-5420.

Фото Олени Клименко

Мал.16.

Автор невідомий. Миска. Глина, ангоби, полива, гончарний круг, мальовка, 9,2х27,8х11-д см.

Миньківці, Хмельниччина. 1920-ті – 1930-ті.

Музей народної архітектури та побуту України
НАН України, КВ-264/27/КС-2536.

Фото Олени Клименко

На зламі XIX–XX століть у Миньківцях, вірогідно, було кілька десятків гончарів. Олександр Прусевич зазначав, що 1913 року з гончарним промислом були пов'язані 15 родин (17 чоловік) [17, с.13], і що «...в Миньковцах за 10 лет 8 гончаров бросили свое ремесло» [17, с.20]. Володимир Захар'єв вважав, що в 1920-х – на початку 1930-х років у Миньківцях гончарювали близько 10 майстрів. Стверджувати про те, що там робили миски й у післявоєнний період, поки що немає підстав: необхідне детальне опитування найстаріших мешканців села. Це полегшить атрибутування деяких миньковецьких мисок, які виглядають досить «новими» й могли бути виготовлені в 1950-х роках. Однак на сьогодні це питання поки що залишається відкритим.

Щодо особливостей технології гончарного виробництва в Миньківцях у нашому розпорядженні відомостей небагато: потрібні подальші польові обстеження села*. З досліджень Олександра Прусевича дізнаємося, що миньковецькі гончарі, як і гончарі скрізь в Україні, миски виготовляли з глею – глини червоно-вохристого кольору. Згідно з таблицею, що доповнює дослідження автора, у Миньківцях глина залягає «под косогором», глибина залягання становить ½-1 аршин, спосіб добування «раскопкой сверху», місцева назва – «глей» [17, с.47]. У 1910-х роках миньковецькі гончарі говорили Олександру Прусевичу, що, на відміну від переважної більшості подільських осередків, поклади глини в містечку вичерпуються [17, с.50]. У Миньківцях, як і в деяких інших центрах, Олександр Прусевич зафіксував домішування до глею білої глини у рівних пропорціях**. Вірогідно, саме з такої маси виробляли закритий посуд, тоді як глей без домішок використовували лише для мисок***.

Основні етапи приготування в Миньківцях глиняної маси побіжно перерахував Володимир Захар'єв. На жаль, автор їх детально не описав і допустився окремих помилок: «Глину носили більш як за кілометр зі схилу пагорба біля «польського цвинтаря». Для глини («глею») на подвір'ї була відведена спеціальна яма, в якій вона відстоювалася, розминалася і згодом остаточно підготовлялася до виготовлення мисок» [4, с.45]. З наведеної цитати робимо висновки, що привезена на подвір'я глина, як і скрізь в Україні, мала відлежатися для підвищення пластичності. Потім її подрібнювали, додавали воду й замішували, перестругували стругом, пересікали дротом (для видалення сторонніх домішок)

* На жаль, авторові поки що не вдалося здійснити обстеження Миньківців.

** «Белую глину с «глеем» мешают в Замехове, Миньковцах, Тьмаре, Шуре, Малой Кириевке и Липовеньком; при этом обыкновенно к «глею» добавляют третью часть (Замехов) или половину (Миньковцы) белой глины...» [17, с.52].

*** У переважній більшості гончарних осередків України миски й полумиски, тобто відкриті форми посуду, які не ставлять на вогонь, виробляють з червоно-вохристої різних відтінків глини, що майже повсюдно називається «глей». Посуд закритих форм, особливо той, у якому готують їжу, виробляють з гончарних вогнетривких глин. Найчастіше гончарі змішують кілька видів глин [14]. Домішування білої глини – каоліну – до глею або до горщечних глин зафіксовано до початку XXI століття, наприклад, у с.Громи Черкаської області [18]



Мал.17.
Автор невідомий. Миска. Глина, ангоби, полива,
гончарний круг, мальовка, 8,6х27,3х9,2-д см.
Миньківці, Хмельниччина. 1920-ті – 1930-ті.
Музей народної архітектури та побуту України
НАН України, KB-333/4/КС-2080.
Фото Олени Клименко



Мал.18.
Автор невідомий. Миска. Глина, ангоби, полива,
гончарний круг, мальовка, 8х8х9-д см.
Миньківці, Хмельниччина. Перша третина
XX століття. Музей народної архітектури
та побуту України НАН України, KB-333/7/КС-2083.
Фото Олени Клименко



Мал.19.
Автор невідомий. Миска. Глина, ангоби, полива,
гончарний круг, мальовка, 8,7х28х10,1-д см.
Миньківці, Хмельниччина. 1920-ті – 1930-ті.
Музей народної архітектури та побуту України
НАН України, KB-488/5/КС-3999.
Фото Олени Клименко



Мал.20.
Автор невідомий. Миска. Глина, ангоби, полива,
гончарний круг, мальовка, 8х28х9,8-д см.
Миньківці, Хмельниччина. Перша третина
XX століття. Музей народної архітектури
та побуту України НАН України, KB-380/5/КС-3243.
Фото Олени Клименко



Мал.21.

Автор невідомий. Миска. Глина, ангоби, полива, гончарний круг, мальовка, 6,9х23х9-д см.

Миньківці, Хмельниччина. 1920-ті – 1930-ті.

Музей народної архітектури та побуту України
НАН України, KB-427/34/КС-3593.

Фото Олени Клименко



Мал.22.

Автор невідомий. Миска. Глина, ангоби, полива, гончарний круг, мальовка, ~ 26-27-д см.

Миньківці, Хмельниччина. 1920-ті – 1930-ті роки.

Музей народної архітектури та побуту України
НАН України, KB-1182/14/КС-7895.

Фото Олени Клименко



Мал.23.

Автор невідомий. Миска. Глина, ангоби, полива, гончарний круг, мальовка, 8х26х9-д см.

Миньківці, Хмельниччина. 1920-ті – 1930-ті.

Музей народної архітектури та побуту України
НАН України, KB-433/12/КС-3655.

Фото Олени Клименко



Мал.24.

Автор невідомий. Миска. Глина, ангоби, полива, гончарний круг, мальовка, 8,9х28,5х9-д см.

Миньківці, Хмельниччина. Перша третина

XX століття. Музей народної архітектури та побуту України
НАН України, KB-169/57/НД-1579.

Фото Олени Клименко



Мал.25.

Автор невідомий. Миска. Глина, ангоби, полива, гончарний круг, мальовка, 9,2х28х10,5-д см.

Миньківці (?), Хмельниччина. 1930-ті (?).

Музей народної архітектури та побуту України НАН України, КВ-380/22/КС-3260.

Фото Олени Клименко



Мал.26.

Автор невідомий. Миска. Глина, ангоби, полива, гончарний круг, мальовка, 9,1х26,7х9,4-д см.

Миньківці (?), Хмельниччина. 1920-ті – 1930-ті.

Музей народної архітектури та побуту України НАН України, КВ-169/53/КС-1576.

Фото Олени Клименко



Мал.27.

Автор невідомий. Миска. Глина, ангоби, полива, гончарний круг, мальовка, 9,5х27х10-д см.

Миньківці, Хмельниччина. 1920-ті – 1930-ті.

Музей народної архітектури та побуту України НАН України, КВ-427/36/КС-3600.

Фото Олени Клименко



Мал.28.

Автор невідомий. Миска. Глина, ангоби, полива, гончарний круг, мальовка, 13х30х10,5-д см.

Миньківці, Хмельниччина. Початок ХХ століття (?).

Музей народної архітектури та побуту України НАН України, КВ-169/23/КС-1209.

Фото Олени Клименко

і вимішували руками. Саме так готували глиняну масу в переважній більшості подільських осередків [14; 8, с.159-172]*.

Наприкінці XIX – у першій третині XX століття в Миньківцях виробляли здебільшого миски й полумиски, а також полив'яний посуд [17, с.95] та іграшки (Олександр Прусевич: *«Большою частью дети и старики зимою делают от руки игрушки из глины. Такие игрушки делают в Смотриче, Миньковцах...»* [17, с.53]). Олександр Прусевич згадав і миньковецьких «баринь»: *«Человеческие фигуры на игрушках принадлежат к очень редким формам в Подольской губ.; в настоящее время их делают только в Миньковцах Ушицкого у. Изображая женскую фигуру с собачкой или ребенком, или с курицей под мышкой, деревенский скульптор, наверное, не мог сам удержаться от смеха: так много в формах и позах чувствуется юмора и иронии»* [17, с.68]. У 1920-х роках, окрім мисок і полумисків, деякі гончарі, зокрема родина Бурликів, робили тарілки [4, с.46]. У музейних зібраннях репрезентовано здебільшого миски й у дещо меншій кількості – полумиски.

Переважну більшість миньковецьких мисок і полумисків з колекцій музеїв і приватних збірок учені датують початком XX століття – 1930-ми роками. Лише окремі згодом можна віднести до повоєнного часу. Їх особливості після огляду великої їх кількості і порівняння зі Смотричем викристалізуються досить чітко.

Щодо характеру форм мисок, то найближчі аналогії демонструє Смотрич: в обох осередках стінки разом з денцем наближені до напівсфери. Але смотрицька миска має вінця з характерним потовщенням в основі: вони трохи потовщені й відігнуті, найчастіше плоскі або ледь помітно заокруглені. У Миньківцях вінця без потовщення, заокруглено відігнуті й трохи опущені вниз. Форма полумиска типова для подільського регіону: заокруглені в нижній частині стінки вгорі широко розгорнуті під кутом.

Декор миньковецьких мисок і полумисків має багато спільного зі Смотричем [детальніше див.: 9, с.32-36; 7, с.40-43]. Однак у Миньківцях зустрічаються тільки центричні композиції й використовується переважно геометричний орнамент, тоді як у вертикальних і асиметричних композиціях смотрицьких майстрів бачимо зображення пташки в оточенні рослинних мотивів, риби, гілки, пальмети, «сосонки», квітки, велике листя тощо. У Миньківцях, на відміну від Смотрича, ніколи не робили так званих «смугастих мисок», не застосовували «мармурування» тощо. Водночас у Смотричі створювали величезну кількість мисок з геометричними мотивами, ритмічно розміщеними навколо центру. Саме тут і виникають проблеми під час атрибутування: Смотрич відомий багатьом, а от Миньківці... Спробуємо хоча б частково розставити крапки над «і».

* Струг (стружок) – гончарний інструмент, найчастіше зроблений зі старої коси, зігнутої дугою і доповненої двома дерев'яними ручками; використовувався для пересікання глиняної маси з метою видалення сторонніх домішок; дріт (струна, струнка) – шматок металевого дроту з ганчірками на кінцях; використовувався для подальшого пересікання глиняної маси з метою видалення більш дрібних сторонніх домішок та для зрізання сформованих виробів з гончарного круга



Мал.29.

Автори невідомі. Профілі мисок. Глина, ангоби, полива, гончарний круг, мальовка, ~ 27-d см.
Миньківці, Хмельниччина. 1920-ті – 1930-ті. Музей народної архітектури та побуту України НАН України.
Фото Олени Клименко

Перше й дуже важливе враження у сприйнятті гончарних виробів справляє колорит. У обох осередках використовували біле тло. Темне, як і біле, тло зустрічається повсюдно в Україні, зрідка – у Смотричі, і дуже часто в Миньківцях, де воно має два своєрідні відтінки: брунатно-вохристий (він якийсь особливий за тоном: іноді – відверто коричневий, іноді – зовсім світлий) і вишневий, нерідко досить яскравий. Подібний вишневий колір тла типовий для Головкивки у Середній Наддніпрянщині (сучасний Чигиринський район Черкаської області) й, наскільки відомо автору дослідження, не зустрічається більше ніде, тож у поєднанні з іншими ознаками може вважатися одним із найбільш вагомих аргументів у процесі атрибутування миньковецької кераміки. Свої вироби миньковецькі майстри розмальовували, як і повсюдно в Україні, кольоровими ангобами, контрастними до тла. Щодо колориту мисок з Миньківців Тетяна Романець слушно відзначала: *«На різних мисках по-різному сполучаються три основні кольори»* [20, с.454].

Серед популярних мотивів миньковецьких мисок – широкі смуги фляндрівки (іноді дрібна фляндрівка суцільно вкриває всю поверхню миски або полумиска), великі крапки, великі крапки з *«накапуванням»*, аркоподібні мотиви, високі *«спускавки»*, смуги, лінії, плями фляндрівки, *«кривульки»*, *«накапування»*, *«карбики»* (ряд рисочок) на вінцях, різноманітні розети різних конфігурацій, розмірів, характеру виконання (наприклад, виконані технікою фляндрування). Частіше вони контурні. Розета може бути намічена арками, опуклими або увігнутими в середину. Серед

елементів орнаменту – значна частина загальноукраїнських: смуги фляндрівки, лінії, рівні смуги, «кривулька», «накапування», ряд невеликих арочок, подібних до арочок, які бачимо в оздобленні мисок і полумисків XVIII століття та баньок з Бара (сучасної Вінницької області) XIX століття. Вони дещо нагадують гуцульський мотив «копитця». Великі арки зустрічаються в багатьох осередках України.

Окремо варто виділити мотиви, подібні до Смотрича. Це великі крапки, «кривулька» на вінцях, широкі смуги фляндрівки, «кривулька», утворена арочками, або звичайна, яка доповнюється великими крапками; великі крапки, оточені «накапуванням», дугоподібні елементи.

На відміну від Смотрича, у Миньківцях ніколи не зустрічається велике листя, виконане широкими мазками зеленої фарби, смугасте тло, зображення пташки, рослинні мотиви. Водночас у Смотричі не побачимо ні популярну на денцях мисок з Миньківців фляндровану розету, ні «карбики» на вінцях, ні високі «спускавки», розташовані по всій висоті стінок.

Якщо спробувати віднайти аналогії в інших осередках подільського гончарства, то контурну розету, утворену арками, бачимо в осередках Горишківка й Кіблич сучасної Вінницької області, фляндровану розету на дзеркалі – у тих же Горишківці, Берлінцях-Лісових і Рахнах-Лісових, «карбики» на вінцях – у Бубнівці у Вінниччині, великі крапки – у Хмельниччині й Тернопільщині. До речі, саме великі крапки, особливо популярні в Миньківцях і Смотричі, ускладнюють атрибутування виробів.

Та все ж, усі загальноподільські, загальноукраїнські та свої власні традиційні елементи орнаментики миньковецької гончарі трактують своєрідно, розміщуючи їх і комбінуючи між собою так, як це характерно саме для Миньківців, що дозволяє виокремити кілька варіантів розташування й поєднання мотивів між собою. Розглянемо їх:

- 1) Центричні композиції, в яких переважає широка смуга фляндрівки, нерідко в поєднанні з кривулькою, смугами, а також з великими крапками. Вони можуть бути доповнені арками, кривульками, концентричними лініями, «накапуванням». Нерідко контурна розета виконується фляндріванням. Аркоподібні мотиви на дзеркалі утворюють розету, доповнену великими крапками.
- 2) Високі «спускавки», які поєднуються з рядами великих крапок, «накапуванням», «кривулькою» і навіть розетою, утвореною арками, доповненими великими крапками.
- 3) Розета, утворена шістьма великими пелюстками-арками та багатопелюсткова, також утворена арочками-«копитцями» (хоча її можна трактувати і як ряд аркоподібних мотивів). Розету доповнюють знову ж таки великі крапки, «накапування», «кривулька», великі крапки, оточені «накапуванням», великі крапки з крапкою в центрі тощо. Варіантів безліч.
- 4) Широкі аркоподібні мотиви, що утворюють розету на стінках миски або на берегах полумиска. Доповнення ті ж самі: великі крапки, «накапування», «кривульки».
- 5) Розета, яка ніби «перейшла» у багатокутник з вигнутими сторонами. Вона намічена тонкою лінією, «накапуванням» і великими крапками.

б) Декор стінок складається з рядів великих крапок, оточених «накапуванням» (ніби квіточки; в Опішному, в Полтавщині, їх називають «зірочками»).

Вінця мисок декоруються «карбиками» – найхарактерніша, як уже згадувалося, риса Миньківців – або «кривулькою». Дзеркало – фляндрованою розетою (також характерна риса; аналогії знаходимо в Берлінцях-Лісових та Горишківці), розетою, утвореною арочками, нерідко – доповненими великими крапками. Часто дзеркало оточене концентричними колами, іноді на них нанесено великі крапки. Зрідка центр дзеркала підкреслено концентричними колами, які в окремих випадках виступають серединою фляндрованої розети.

Детальний аналіз миньковецьких мальованих мисок і полумисків дозволяє виявити цілу низку творчих манер окремих майстрів, однак їх імена встановити, на жаль, неможливо, хоча в літературних джерелах вдалося віднайти окремі з них. Олександр Прусевич у додатку до своєї праці згадав М.Глуховського, який на час обстеження вченим Поділля (1913) гончарював упродовж 30 років разом з родиною, що складалася з 7 осіб, і виробляв значну кількість посуду. «Размер предприятия – крупный», – так охарактеризував гончарне господарство М.Глуховського дослідник [17, с.116, додаток, табл.1-2]. Надзвичайно цінні дані про майстрів віднаходимо в статті Володимира Захар'єва «Бурлики – миньківецькі гончарі часів НЕПу». Окрім багаточисельної родини гончарів Бурликів (Михайло Григорович із синами Федором, Захаром, Леонтієм, Юхимом, Василь Григорович, Олексій Григорович), автор згадав інших майстрів – Михайла Клиничка, Василя Глуховського, родину Петриків [4, с.44-46].

Таким чином, виявлення особливостей Миньківців як своєрідного осередку подільського гончарства надає підставу стверджувати, що лише врахування низки ознак і порівняння їх з іншими осередками допоможе нам упевнено атрибутувати вироби гончарів цього осередку – надзвичайно цікавої сторінки в історії вітчизняного гончарства.

-
1. Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є. Декоративно-прикладне мистецтво. – Львів: Світ, 1993. – 272 с.
 2. Бутник-Сіверський Б.С. Українське радянське народне мистецтво. – К.: Наукова думка, 1966. – 220 с.
 3. Гудак В.А. Кераміка // Поділля: Історико-етнографічне дослідження. – К.: Видавництво незалежного культурного центру «Доля», 1994. – С.413-425.
 4. Захар'єв Володимир. Бурлики – миньківецькі гончарі часів НЕПу // Український керамологічний журнал. – 2001. – №2. – С.44-46.
 5. Івашків Галина. Декор української народної кераміки XVI – першої половини ХХ століть. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2007. – 544 с.
 6. Клименко О. Самобутній осередок подільського гончарства // Народне мистецтво. – 2009. – №1-2. – С.38-43.
 7. Клименко О. Спогади про Смотрич // Народне мистецтво. – 2003. – №3-4. – С.40-43.

8. Клименко Олена. Гончарні осередки Черкаської, Чернігівської, Львівської, Хмельницької та Тернопільської областей // Українське Гончарство: Національний культурологічний щорічник. За рік 1995. – Опішне: Українське Народознавство, 1996. – Кн.3. – С.159-172.
9. Лащук Ю.П. Специфіка гончарства Смотрича й Адамівки // Народна творчість та етнографія. – 1969. – №1. – С.32-36.
10. Лекція О.С.Данченко, присвячена подільській кераміці в Спілці художників України (середина 1980-х років) // Приватний архів Олени Клименко.
11. Мельничук Лідія. Гончарство Поділля в другій половині XIX–XX ст.: Історико-етнографічне дослідження. – К.: УНІСЕРВ, 2004. – 350 с.
12. Мішутіна Н. Повернені з небуття // АНТ. – 1999. – №1. – С.31.
13. Мішутіна Н. Про повернення в колекцію частини кераміки, вивезеної до Німеччини під час Другої світової війни // 100 років колекції Державного музею українського народного декоративного мистецтва. – Київ: АртЕк, 2002. – С.80-83.
14. Польові матеріали автора 1980-х – 2009 років.
15. Пошивайло Олесь, Правденко Ольга. Фотоархів Юрія Лащука: Смотрич // Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2001 / За редакцією доктора історичних наук Олеса Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2001. – Кн.1. – С.338-359.
16. Приходи́ и церкви Подольской епархии /Под редакцией Е.Сецинского. – Біла Церква: Видавець Олександр Пшонківський, 2009. – 996 с.
17. Прусевич А. Гончарний промысел в Подольской губернии // Кустарные промыслы Подольской губернии. – К.: Типо-литография «С.В.Кульженко», 1916. – С.9-116.
18. Розмова з гончарем Олександром Червонюком з с.Громів від 17.06.2007 // Польові матеріали автора; День гончаря в Музеї народної архітектури та побуту України НАН України.
19. Розмова з О.Данченко від 17.10.2008 // Польові матеріали автора.
20. Романець Т.А. Розписний посуд як художнє явище // Поділля: Історико-етнографічне дослідження. – К.: Видавництво незалежного культурного центру «Доля», 1994. – С.450-461.
21. Титаренко В. Миски Поділля: Альбом. – К.: Народні джерела, 2007. – 152 с.
22. Фріде М. Форма й орнамент посуду з Поділля // Науковий збірник Ленінградського товариства дослідників української історії, письменства та мови. – К.: з друкарні Української Академії Наук, 1928. – Вип.ІІ. – С.81-92.



© Olena Klymenko, 2011

THE POTTERY CRAFT OF PODOLIA: TOWARDS THE PROBLEM OF ATTRIBUTION

The article deals with the attribution of bowls from the village of Mynkivtsi in the Podolia Region. Having analyzed the bowls from some Podolia centres (Smotrych, Horyshkivka, Berlyntsi Lisovi, etc.), the author made the attempt to outline the peculiarities of the works of Mynkivtsi potters through the comparison of the bowls' forms, the compositions of the decoration, ornamental motives and their combinations. The main attention is given to the comparison of the bowls of Mynkivtsi and Smotrych

[Received 20 may 2007]

Key words: the Ukrainian ceramology, pottery, ceramics, potter, bowl, form, decoration, ornamental motives, composition, Mynkivtsi, Smotrych, Podolia, Ukraine



© Олесь Пошивайло, 2011

Малоросійські пріоритети українського музеєзнавства

Пошивайло Олесь. Малоросійські пріоритети українського музеєзнавства // Українська керамологія: Національний науковий щорічник. За рік 2007. Атрибуція кераміки в Україні / За редакцією доктора історичних наук Олесь Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2011. – Кн. III. – Т. 2. – С. 187–194.

Народився 6 листопада 1958 року в Опішному, в Полтавщині. Закінчив історичний факультет Київського державного педагогічного інституту імені Олексія Горького за спеціальністю «Історія, суспільствознавство та методика виховної роботи» (1981); навчався в аспірантурі Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені Максима Рильського АН УРСР за спеціальністю «Етнографія» (1983–1988). Директор Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України, провідний науковий співробітник Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному. Лауреат Всеукраїнської літературно-мистецької премії імені Івана Нечуя-Левицького, заслужений діяч науки і техніки України, доктор історичних наук.

Автор близько 300 публікацій з проблематики українського гончарства, у тому числі керамологічних 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» (2000), «Гончарська столиця України: по-українськи «Опішне», а не «Опішня» (2000), «Гончарська столиця України: Видавництво «Українське Народознавство» (2000), «Українська академічна керамологія ХХІ сторіччя. Теорія, історія, сучасний ужинок, майбутній поступ. Книга 1 (2001–2005)» (2007).

- ✉ Вул.Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164; тел./факс (05353) 42175, 42416, e-mail: ceramology_inst@poltava.ukrtel.net; opishne_museum@poltava.ukrtel.net
- ✉ Вул.Перемоги, 22, кв.1, Опішне, Полтавщина, 38164; тел. (05353) 43471; e-mail: oles_poshyvaylo@ukr.net

Про одне зі свідчень консерватизму й стагнації музейної справи в Україні – альбом «Скарби Дніпропетровського історичного музею імені Д.І.Яворницького». З першого погляду, альбом справляє приємне враження ошатністю й сучасним дизайном. Проте розставлені упорядниками акценти його змістового наповнення викликають певні застереження. Насамперед, впадає в очі «неукраїнськість» ілюстративного ряду цього видання. Пам'ятки української старовини в ньому подано дуже скромно, переважно загальними (експозиційними) планами. Помітне захоплення авторів російською культурною спадщиною за одночасного ставлення до українських раритетів як до другорядних, малозначущих, а тому й представлених у виданні «старожитною масою». В альбомі до жодного експонату не подано розмірів та інвентарних номерів. Є чимало фото експонатів, у анотаціях до яких узагалі не зазначено матеріалів, з яких їх виготовлено. Непоодинокі випадки неточного вживання керамологічної термінології. Трапляється дублювання матеріалів чи техніки виготовлення в анотації до одного й того ж предмета. Багато репродукованих експонатів мають украй поверхове атрибутування в частині визначення країни походження, не кажучи вже про конкретний ремісничий осередок чи підприємство [Одержано 2 жовтня 2007]

Ключові слова: українська керамологія, гончарство, кераміка, музеєзнавство, музейний експонат, атрибуція, Дніпропетровський історичний музей імені Дмитра Яворницького, Дніпропетровськ, Україна

Впродовж усього ХХ століття побачили світ лише декілька великих альбомів-каталогів українських музейних колекцій, з-поміж яких – жодного фундаментального. Тому поява будь-якого нового видання, закономірно, викликає жваве зацікавлення як із точки зору введення в науковий обіг нових історико-мистецьких раритетів, так і давноочікуваного поступу вітчизняного музеєзнавства. На жаль, українська дійсність початку ХХІ століття залишається такою ж закостеніло-радянською, як і в пріснопам'ятну тоталітарно-окупаційну добу.

2005-го року побачив світ великий альбом **«Скарби Дніпропетровського історичного музею імені Д.І.Яворницького»** [6]. Його упорядниками й авто-



Суперобкладинка альбому
«Скарби Дніпропетровського історичного музею
імені Д.І.Яворницького». Дніпропетровськ. 2005.
Репринт [6, суперобкладинка]

рами текстів є директор музею, заслужений працівник культури України Надія Капустіна та заступник з наукової роботи директора, кандидат історичних наук Валентина Бекедова. Видання презентаційної книги було приурочено й до I Всеукраїнського музейного фестивалю, що відбувся в Дніпропетровську в листопаді 2005 року. З огляду на таку обставину, він мав представити не лише кращі експонати з фондів зібрань музею, а й явити музейному братству свідчення сучасних досягнень українського музеєзнавства, насамперед, у царині науково обґрунтованого атрибутування пам'яток, які б відповідали тематичному спрямуванню фестивалю – «Музей третього тисячоліття» [2; див. також: 4]. Проте сподівання не справдилися, **й суспільство отримало ще одне підтвердження виняткового консерватизму й стагнації музейної справи в Україні.**

З першого погляду, альбом справляє приємне враження ошатністю й сучасним дизайном. Проте розставлені упорядниками акценти його змістового наповнення викликають певні застереження. Насамперед, впадає в очі «неукраїнськість» ілюстративного ряду цього видання, з чого можна зробити хибний висновок і про «неукраїнськість» самого музею. Хоча загальновідомо – це не так: Дніпропетровський історичний музей імені Дмитра Яворницького володіє однією з найбільших в Україні колекцією козацьких старожитностей, народознавчих експонатів. Як зазначили й самі упорядники альбому, «серед української інтелігенції побутувало уявлення, що музей у Катеринославі був саме «козацьким» [4, с.64], навколо нього «зосереджувалось

все «українське», «національне», «традиційне», «історико-культурне» [2, с.8]. Складається враження, що вони вирішили спростувати це традиційне уявлення: від перегляду альбому найперше кидається в очі, немовби музей є зосередженням в основному чужоземних старожитностей. У ньому повсюдно фаворитами є російські мистецькі пам'ятки й майже відсутні – українські (наприклад, з українського Волокитино – один твір [6, с.237], а з російських Вербілок – 5 [6, с.238-239]). На весь альбом – тільки кілька десятків фото представляють українські старожитності. Навіть для оформлення обкладинки книги не знайшлося жодного українського експонату*, немовби цей музей знаходиться не в Україні і носить не ім'я українського подвижника Дмитра Яворницького (до речі, видання, як згадано на його початку, присвячено 150-й річниці від дня народження видатного українського історика й колекціонера) [6, с.3].

В альбомі дуже доречно процитовано повчальне застереження М.Ф.Федорова, що «музей є не зібранням речей, а собором душ; діяльність його полягає не у накопиченні мертвих речей, а у поверненні життя залишкам того, що віджило, у реконструкції померлих по їх творіннях живими діями» [6, с.5]. І з цієї точки зору, альбом ніскільки не прагне повернути життя насамперед українським старожитностям, щоб у такий спосіб виконувати власну українствотвердуючу місію й означувати українців рівновеликими в колі світової культурної спадщини. Більше того, пам'ятки української старовини в ньому подано дуже скромно, переважно загальними (експозиційними) планами [див.: 6, с.84-89], нерідко навіть без зазначення авторів зображених на репродукціях сучасних виробів майстрів Петриківки [див.: 6, с.88]. **Помітне захоплення авторів російською культурною спадщиною за одночасного ставлення до українських раритетів як до другорядних, малозначущих, а тому й представлених у виданні «старожитною масою».**

Мене в альбомі цікавили переважно репродуковані глиняні вироби та їх атрибування з позицій сучасного рівня розвитку української керамології. Одразу ж зазначу: це зацікавлення було викликано й тим, що саме **Дніпропетровський державний історичний музей імені академіка Дмитра Яворницького 1964 року видав перший і донині єдиний опублікований в Україні каталог музейної кераміки, що містив «основні колекції фарфоро-фаянсових і глиняних виробів»** [3, с.5]. Отож, дніпропетровські музеєзнавці свого часу були піонерами в справі каталогізації своїх керамологічних колекцій, а тому, гадалося, за час, що минув відтоді, їхні наукові здобутки стали ще більш вагомими. Насправді ж, виявилася протилежна тенденція: за минулих три десятиліття вони, як це випливає з альбому, ані трошки не зрушили з місця в напрямку наукового опрацювання гончарської спадщини та введення її в науковий обіг. Навпаки, доводиться з сумом констатувати, що вони продовжують втрачати навіть досягнутий рівень 1964-го року!!! Так, якщо в каталозі зазначали інвентарні номери й розміри виробів (одна з обов'язкових атрибутивних ознак музейних експонатів), то в альбомі нічого цього немає. І хоча презентаційний

.....
*Бойову кам'яну сокиру катакомбної культури II тисячоліття до н.е. й половецькі кам'яні скульптури X–XIII століть н.е., як би того не хотілося, все ж таки до результатів життєдіяльності українського етносу не віднесеш!

альбом – це дещо інший «жанр» уведення в науковий обіг та популяризації музейних колекцій, проте й він потребує, якщо не зазначення інвентарних номерів, то, принаймні, розмірів експонатів, тим більше, що специфіку альбому самі упорядники визначили як «*документально-художнє видання*» [6, с.2]. Художність книги вбачаю в тому, що в ній подано репродукції переважно художніх творів, відзнятих художниками-фотографами, а от документальність видання мали б забезпечити максимально повно вписані атрибутивні ознаки в анотаціях до музейних експонатів. Та не так сталося, як гадалося! В альбомі до жодного експонату не подано розмірів та інвентарних номерів. У результаті, важко зіставити, скажімо, розміри «*сокир*» та «*булав*» катакомбної культури [див.: 6, с.55].

Ще один суттєвий недолік «художнього» видання – неточна передача кольорів зображених на фотографіях предметів. Наприклад:

- зазначено: «**3. Амулет. Колона. Фаянс темно-зелений** (тут і далі всі підкреслення в цитатах зроблено автором рецензії. – О.П.). *Єгипет, I тис. до н.е.*» [6, с.26], а на відповідному фото немає й сліду від будь-якого відтінку зеленого кольору;

- під іншим фото написано: «*Фаянс синій*» [6, с.27], а насправді бачимо зелений колір!

- Є чимало фото експонатів, у анотаціях до яких узагалі не зазначено матеріалів, з яких їх виготовлено [див., напр.: 6, с.29, 60, 168-185]. Проте частіше матеріали зазначено неточно. Так у одному випадку подано «*фаянс*» [6, с.25, 31], а в іншому – «*фаянс блакитний*», «*фаянс зелено-блакитний*», «*фаянс сіро-блакитний*», «*фаянс темно-зелений*», «*фаянс синій*», «*фаянс сірий*» [6, с.26, 27, 28], хоча в окремих випадках предмети покрито кольоровою поливою, а тому слід було зазначити: фаянсова маса, черепок такого-то кольору, полива такого кольору (якщо вона є)*. Під одним фото подано анотацію: «**Амулет у вигляді ніг. Копія. Керамічна маса...**» [див. також: 6, с.27], хоча насправді, амулет виготовлено не з керамічної маси (тобто з випаленої глини), а з глиняної маси. Взагалі ж, у такому солідному виданні всі атрибутивні ознаки повинні мати уніфікований характер, а термінологія – бути спільною для споріднених за матеріалами виготовлення експонатів. Проте в альбомі цього основоположного принципу не дотримано, а тому в одному випадку зазначено «*керамічна маса*» [6, с.27, 35], у другому – «*фаянс*» [6, с.25, 31], у третьому – «*порцеляна*» [6, с.231], у четвертому – «*фарфор*» [6, с.251, 288], у п'ятому – «*бісквіт*» [6, с.238-239], у шостому – «*теракота*» [6, с.39-41], у сьомому – «*глина*» [6, с.59, 61, 77, 242, 243], хоча вихідним матеріалом для виготовлення всіх тих предметів є глина, а терміни «*порцеляна*», «*фарфор*» і «*бісквіт*» є синонімічними. Подібно до цього в одному випадку зазначено

.....

*Ще 1969 року видатний український керамолог Юрій Лащук зауважував: «...Поширене в археологічній літературі визначення предметів сірих – сіроглиняними, а червоних – червоноглиняними з погляду керамічної технології – хибне. Колір керамічних предметів визначає не колір самої глини, а режим випалу, під час якого гончар може надати предметові сіре або ж червоне забарвлення. Тому слід говорити про предмети сірі, рожеві, червоні, а не сіроглиняні чи червоноглиняні» [5, с.52]

«Горщики ліпні». Глина» [6, с.59], а в іншому – «Глиняний горщик» [6, с.56]; у одному випадку – «Порцеляна» [6, с.231], а поруч – «Порцеляна, розпис» [6, с.231]; у одному випадку – «Люлька» [6, с.243, 288, 289], а в іншому – «Трубка для паління» [6, с.287]*.

Непоодинокі випадки неточного вживання керамологічної термінології: так, написано – «Горщики ліпні» [6, с.59], а треба було – «Горщики ліплені»; написано – «Ваза з трьома ручками» [6, с.61], а треба було – «Ваза з трьома вушками».

Трапляється й дублювання матеріалів чи техніки виготовлення в анотації до одного й того ж предмета, наприклад: «Фарфор. Розпис, надглазурний розпис» [6, с.251] або «Хрест натільний. Мідь, емаль, литво, емаль по литву» [6, с.100].

Багато репродукованих експонатів мають украї поверхову атрибуцію в частині визначення країни походження, не кажучи вже про конкретний ремісничий осередок чи підприємство. Уся географічна «прив'язка» частини предметів означається тільки як «Західна Європа» [6, с.120-121, 183, 185, 232, 249, 251] або й узагалі «Європа» [6, с.219, 231, 237, 241, 266, 270, 271, 273, 277, 280, 282, 284-288, 290-292, 307-311, 312-315] чи «Схід» [6, с.123, 287]. Окремі ж експонати її взагалі не мають [див.: 6, с.24, 27, 131, 167-173, 184]. Наприклад, є фото амфори, віднайдені на початку ХХ століття в колишньому Катеринославському повіті, в анотації до якої не зазначено й приблизного місця її виготовлення [6, с.39]. Є й інші глиняні вироби, в анотаціях до яких також не зазначено регіон виготовлення, наприклад, люльки [6, с.77]. Те ж саме можна сказати й про багато інших експонатів [див., напр.: 6, с.42, 43, 44, 54, 55, 57, 59, 60, 78-81]. Усі ці факти є свідченням того, що **атрибутивний аспект діяльності донині вважається другим у повсякденній практиці багатьох музеїв України.**

У розділі «Етнографічна колекція» не знайшлося місця ні для одного виробу традиційного гончарства [див.: 6, с.84-89], хоча музей володіє чималою збіркою народної кераміки. Можливо, тому, що один із розділів книги називається «Кераміка, порцеляна, скло» [6, с.217]. На його першій сторінці роз'яснено: «Порцеляна – найблагородніший і найдосконаліший вид кераміки...» [6, с.217]. Отже, порцеляна – це один із різновидів кераміки, а тому й розділ мав би називатися лише «Кераміка, скло». Проте автори «нічтоже сумняшеся» повідомляють, що в колекції музею є «понад 3500 одиниць зразків різноманітного глиняного, фаянсового, порцелянового, скляного побутового та виробничого посуду (аптечний, парфумерний), художніх виробів (статуетки, різні аксесуари), елементів інтер'єру (письмові приладдя, освітлювальні прилади), пам'ятні сувеніри, що зберігаються

.....

*Подібне зауваження стосується й інших типологічних груп музейних експонатів, наприклад: «золочена бронза» [6, с.123], «золочення» [6, с.101], «позолота» [6, с.293], причому, в одному випадку – «золочення» [6, с.314], а поруч – «золочіння» [6, с.315]; у одному випадку – «Росія» [6, с.238, 239, 266-267, 268], а в іншому – «Російська імперія» [6, с.254, 255, 263-265]; у одному – «петриківський розпис» [6, с.84, 85], а в іншому – «петриківська мальовка» [6, с.89]; у одному – «фрагменти намиста» [6, с.43], а в іншому – «намисто» [6, с.42], хоча на фото теж зображено лише фрагмент намиста, а не його разок

в музеї...» [6, с.218]. Тільки в одному цьому реченні маємо концентроване відображення початкових керамологічних уявлень авторів. Зокрема:

- стверджувати про «глиняний, фаянсовий, порцеляновий... посуд», можна лише не розуміючи, що основою для формування і фаянсових, і порцелянових виробів є також глина;
- до «виробничого посуду» автори відносять аптечний і парфумерний посуд, який не виконував «виробничої» функції: вироби з музейної колекції призначалися не для виготовлення ліків чи парфумів, а для їх зберігання в побутових умовах;
- «художні вироби» з глини, які б використовували винятково як аксесуари, тобто як другорядну належність чогось іншого, невідомі;
- «елементи інтер'єру» у вигляді письмового приладдя чи освітлювальних приладів насправді ж були звичайними виробами побутового призначення; такими ж «елементами інтер'єру», як і звичайні горщики, глечики тощо;
- сувеніри за своєю сутнісною ознакою не можуть бути «непам'ятними»: сувенір – це завжди річ на пам'ять про щось чи про когось, а тому, в даному випадку, мова мала йти тільки про «сувеніри», а не про «пам'ятні сувеніри».

У цьому ж розділі («Кераміка, порцеляна, скло») з усіх можливих різновидів кераміки, окрім, звичайно ж, порцеляни, представлено дві вази й дві глиняні люльки роботи опішненських гончарів початку ХХ століття. Це, безперечно, безмежно тішить самолюбство патріотів Гончарської столиці України – містечка Опішного, вироби якого цілком заслужено постали в колі славетних європейських гончарних виробництв. Проте й тут не обійшлося без «ложки дьогтю»: усі зазначені вище експонати, виготовлені, як уже зазначено, на початку ХХ століття, упорядниками атрибутовано «кін. ХІХ – поч. ХХ ст.» [6, с.242, 243], а люльки того ж часу – «ХІХ ст.» [6, с.243].

Хронологічні курйози трапляються й на інших сторінках альбому, наприклад:

- подано фото 3-х ложок – «подарунок Д.І.Яворницькому з дарчим написом», а в анотації до них зазначено час виготовлення «кін. ХІХ – ХХ ст.» [6, с.88], хоча й школярю зрозуміло, що всього ХХ століття в атрибутивній частині не може бути, оскільки Дмитро Яворницький помер ще 1940-го року(!);
- дерев'яні вироби з петриківською мальовкою датовано всіма 1990-ми роками, хоча це не такий уже й далекий час, щоби неможливо було більш точно встановити час їх виготовлення, що вкрай важливо для точної атрибуції музейних експонатів та аналізу еволюції художніх прийомів народних майстрів.

У розділі «Козацькі старожитності» подано фото кистеня, який атрибутовано так: «**Кистень. Залізо, дерево, кування. ХVІІІ ст.**» [6, с.72], а в розділі «Колекція зброї та обладунку» – інший варіант фото того ж самого кистеня, але атрибутування його вже інше: «**Кистень чеський. Дерево, метал. ХVІІ ст.**» [6, с.167]. Отже, як видно, атрибуція музейних експонатів є «плаваючою», тобто залежною від розділу, до якого їх поміщено.

У розділі «Фотофонокіновідео матеріали» на одному з фото зазначено: «с.Красногригорівка-Чернишева. Катеринославц. к. ХІХ с.», а в анотації до фото стверджується: «с.Красногригорівка. Катеринославська губернія, кін. ХІХ – поч. ХХ ст.» [6, с.153]; на іншому фото теж є напис: «Група селян с.Куцоволівки...»,

а в анотації до неї: «*Українські типи... Село Куцєволівка*» [6, с.156], де написання топоніма подано не за відповідним часу варіантом, а за сучасним. Біля кількох фото зазначено, немовби це – негатив на склі, але ж у альбомі видно, що репродуковано не «*негатив на склі*» [6, с.162-163], а надруковану з нього фотографію!

В анотаціях також часто трапляються русизми й інші орфографічні й стилістичні помилки, що свідчить про некваліфіковане редакторське опрацювання текстів, наприклад:

- «*глазурь*» [6, с.242, 243]; треба: глазур або полива;
- «*Ніж «двойний» з костяними паличками*» [6, с.177];
треба: «Ніж «подвійний» з кістяними паличками»;
- «*Лорнет чоловічій*» [6, с.273]; треба: чоловічій;
- «*Молода кличє на весілля*» [6, с.153]; треба: кличє;
- «*Стеатит*» [6, с.31]; треба: стеатит;
- «*Українські типи, серед них косар ь в'язальниця*» [6, с.156];
треба: ...і в'язальниця;
- «*Статуетка «Пряділля»*» [6, с.239]; треба: «Прядіння» або «Пряха»;
- «*Україна, Волокитено*» [6, с.237]; треба: Волокитино;
- «*Баранівського... порцелянового заводу*» [6, с.218]; треба: Баранівський;
- «*вироби Києво-Межєгірської фаянсової фабрики*» [6, с.218];
треба: Києво-Межєгірської;
- «*Народно-ужиткове мистецтво*» [6, с.84]; треба: народне мистецтво
або народне декоративно-ужиткове мистецтво;
- «*Виставки... творів народних майстрів різних жанрів*» [6, с.84];
треба: різних видів народного мистецтва [див.: 1, с.27];
- в анотації до зображення однієї рами для дзеркала зазначено:
«*Росія, приватні заводи*» [6, с.240], немовби одну раму виготовляли
на кількох підприємствах.

* * *

У вступі до альбомного розділу «*Музейна мозаїка*» упорядники зазначили, немовби вони віднесли до нього «*вироби з металу та дерева, каменя та глини, кістки та пластмаси, соломи та лози, тканин та шкіри...; українського, російського, східного, африканського чи західноєвропейського походження*» [6, с.262], проте в ньому я не знайшов не тільки задекларованих виробів з пластмаси, соломи і лози, а й взагалі жодного предмета «українського походження». От вам і «музейна мозаїка», скомпонована зусиллями керівників одного з провідних музеїв України, у якій не знайшлося місця культурній спадщині титульного етносу! А втім, можливо, ця та інші численні вади альбому зумовлені його цільовим призначенням для читачів тогочасного рівня підготовки й сприйняття поданих матеріалів: «*для музеєзнавців і широкого кола аматорів*» [6, с.2]?

1. Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є. Декоративно-прикладне мистецтво. – Львів: Світ, 1993. – 272 с.
2. Капустіна Надія, Бекетова Валентина. Ініціатива, яка матиме перспективу // Українська культура. – 2006. – №1-2. – С.8-9.
3. Каталог: Кераміка. – Дніпропетровськ: Промінь, 1964. – Вип.1. – 212 с.
4. Копитько Олексій, Піоро Владислав. Музейний фестиваль: хто наступний? // Український музей. – К., 2006. – №2. – Квітень. – С.5.
5. Лащук 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.
6. Скарби Дніпропетровського історичного музею імені Д.І.Яворницького: Альбом. – Дніпропетровськ: АРТ-ПРЕС, 2005. – 320 с.



© Oles Poshyvailo, 2011

THE LITTLE RUSSIAN PRIORITIES OF UKRAINIAN MUSEOLOGY

The article deals with a piece of the evidence of the conservatism and stagnation of the museum studies in Ukraine. This is the album *Skarby Dnipropetrovskogo istorychnogo muzeyu imeni D.I. Yavornytskogo* (The treasures of the Yavornytsky Historical Museum in Dnipropetrovsk). The first view on the album gives a pleasant impression of smartness and modern design. But the accents put by its compilers require some reserves. First of all, the “non-Ukrainian” character of the illustrations of this published work. The Ukrainian antiquities are presented very modestly, mainly in the general expository vistas. One can clearly notice the admiration of the authors by the Russian cultural heritage along with the simultaneous treatment of the Ukrainian antiquities as secondary entities of the minor importance given as «antiquity mass» in the edition. In the album no exhibit is provided with dimensions and registration numbers. There is a quantity of exhibit photos, which summaries do not state the material used for the creation of those exhibits. The cases of inaccurate using of ceramology special terms are not rare. One can come across on the redundancy of the material or the technology process in the summary to the same exhibit. The great quantity of the reproduced exhibits have a very superficial attribution in the aspect of the country of origin, leaving out the specific trade center or the enterprise

[Received October 2, 2007]

Key words: Ukrainian ceramology, pottery, ceramics, museology, museum exhibit, attribution, the Yavornytsky Historical Museum in Dnipropetrovsk, Dnipropetrovsk, Ukraine

© Надія Боренько, 2011



КОЛЕКЦІЯ ФАЯНСУ В МУЗЕЇ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ У ЛЬВОВІ: ДО ПРОБЛЕМИ АТРИБУТУВАННЯ Й КАТАЛОГІЗАЦІЇ

Боренько Надія. Колекція фаянсу в Музеї народної архітектури та побуту у Львові: до проблеми атрибутування й каталогізації // Українська керамологія: Національний науковий щорічник. За рік 2007. Атрибуція кераміки в Україні / За редакцією доктора історичних наук Олеса Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2011. – Кн. III. – Т. 2. – С. 195-206.

Народилася 23 травня 1949 року у Львові. Закінчила Відділення української філології філологічного факультету Львівського державного університету імені Івана Франка (1971). Старший науковий співробітник Науково-фондового відділу Музею народної архітектури та побуту у Львові.

Головний напрямок наукових досліджень: гончарство західних областей України; музейництво; різні аспекти духовної й матеріальної культури українців.

Автор керамологічних досліджень у наукових і науково-популярних періодичних виданнях і збірниках.

✉ Вул. Чернеча Гора, 1, Львів, 79014; тел. (032) 2997328

✉ Рутковича, 5, кв. 1, Львів, 79011; тел. (032) 2765746, (097) 8698731; e-mail: borenjko@ukr.net

Декоративно-ужитковий фаянсовий посуд у XIX – другій половині XX століття широко використовували в інтер'єрах народного житла різних історико-адміністративних областей Західної України. Велике значення з наукової точки зору має вивчення промислової фаянсової продукції тих іноземних держав, під пануванням яких упродовж століть перебували галицько-волинська, закарпатська, буковинська землі. Хоча частина фаянсових фабрик знаходилася на етнічній українській території, у польських публікаціях їх продукція й донині зараховується до культурної спадщини цієї держави. Атрибутування виробів здійснюється, насамперед, за наявністю товарних знаків – тавр. Часто тавра відсутні або про них немає жодних дослідницьких матеріалів. У таких випадках доцільним є аналіз стилю мальовки, сюжетів малюнків, технологічних особливостей виробів. Колекція фаянсових експонатів Музею народної архітектури та побуту у Львові (понад 600 одиниць збереження) входить у фондову групу кераміки. Каталог цих виробів, у якому зазначено місце і час їх виготовлення, встановлені під час атрибутування, суттєво покращить використання їх у музейній практиці і наукових дослідженнях

[Одержано 20 вересня 2007]

Ключові слова: українська керамологія, гончарство, кераміка, фаянс, фарфор, промислове виробництво, тарілка, мальовка, сюжет, атрибутування, тавро, каталог, Україна, Польща

У сферу дослідження глиняних виробів неодмінно входить вивчення технології, розповсюдження та побутування промислової продукції. Декоративно-ужитковий фаянсовий посуд з кінця XVIII до середини XX століття відіграв значну роль в інтер'єрі житла, зокрема на території Галичини. Відносно дешевий, значно доступніший від фарфору, він став своєрідним містком між народними гончарними виробами і світовими мистецькими порцеляновими зразками. Практика експедиційних досліджень за 35-річну історію

існування Музею народної архітектури та побуту у Львові переконливо доводить наявність промислових фаянсових виробів у інтер'єрі народного житла. Століттями західноукраїнські землі перебували під пануванням іноземних держав, що також було важливим чинником у наповненні місцевого ринку товарами європейських країн, у тому числі й посудом. Як слушно зауважила дослідниця колекції фаянсу Музею народної архітектури в Сяноку (Польща) Ромуальда Гжондзеля, вивчення різноманітної промислової продукції від середини XIX до середини XX століття в музеях такого типу має велике значення, тому що саме в цей період *«образ традиційної культури зруйнувався часом, війнами, міграцією населення, а також приватними збирачами та колекціонерами»* [10, с.4]. Такі аспекти дослідження фаянсового декоративно-ужиткового посуду, як технологія його виготовлення й оздоблення, його сюжети й стилі, час і місце продукування, обсяг вжитку й використання, дозволяють розглядати такий посуд не лише з точки зору промислового збуту. Цей вид прикрашання інтер'єру сільського житла органічно вписується в систему традиційної народної культури. На відміну від порцелянових виробів, про фаянсову продукцію та її мистецький рівень, історію розвитку є значно менше літератури, зокрема вітчизняної.

Про окремі фабрики, вироби яких надходили на західноукраїнський ринок, взагалі немає ніяких відомостей. Колекція промислових фарфорових виробів Музею народної архітектури та побуту у Львові, левову частку в якій займають декоративні глибокі мальовані тарілки, налічує понад 600 експонатів з більш як 20-ти промислових осередків, що знаходились як на етнічних українських землях, так і за їх межами, проте здебільшого в складі панівних чужоземних держав у різні історичні періоди. Кожен осередок – фабрика чи завод – мав свою власну технологію й манеру мальовки та свою систему тавр, які ставили, як правило, на денцеві виробу. Проте непоодинокі випадки запозичення штампів і сюжетів мальовки. Нерідко трапляються вироби, де тавро відсутнє. Атрибутування таких експонатів можливе на основі повного каталогу, аналогічно з тими, які повністю визначені за колористикою, стилем і сюжетом мальовки та мають тавро, що вказує на місце продукування і за яким нерідко можна визначити досить точно час виготовлення.

Найдосконалішим різновидом кераміки є фарфор, формувальна маса якого складається з суміші мінералу каоліну з плавким польовим шпатом. Дослідники не дають точної відповіді на запитання, коли ж було винайдено фарфор, гублячись у датуванні між I і IV, а то й V століттям. Його виробництво почалося в Китаї, а в Європі китайський фарфор з'явився наприкінці XIII століття. Відома дослідниця фарфору Фаїна Петрякова зазначала, що встановлення точної дати його появи – справа непростя: *«На початку були посуд і форми, що сьогодні визначаються як протофарфор. Кілька століть шов складний і малопомітний процес повільного переходу від білуватих керамічних виробів до досконалих і за пластикою, і за сніжною білизною фарфорових предметів. Вважається, що хронологічні межі фарфору в Китаї можна окреслити від династії Ган (206 рік до н.е. – 220 рік н.е.) до часу династії Тан (618–906/907 рік н.е.)»* [7, с.83]. В українській мові побутували назви-синоніми *«порцеляна»* та *«фарфор»* – перша як фонетична версія



Мал.1.

Декоративна тарілка з портретом Тараса Шевченка.

Фаянсова маса, полива, фотодрук, 5х23,2х12,5 см*.

Буди, Харківщина. Середина ХХ століття.

Музей народної архітектури та побуту у Львові, АП-17792/Г-1766.

Фото Степана Боренька. Публікується вперше



Мал.2.

Декоративна тарілка з мотивом оленів.

Фаянсова маса, полива, рельєф, поліхромна мальовка, аерограф, трафарет, 5х23,5х12 см.

Влоцлавек, Польща. 1920-ті – 1930-ті.

Музей народної архітектури та побуту у Львові, АП-17554/Г-1629.

Фото Степана Боренька. Публікується вперше

*Тут і далі в малюнках першою цифрою позначено висоту виробу, другою діаметр вінець, третьою – діаметр денця



Мал.3.

Тарілка глибока декоративна з квітковим мотивом.

Фаянсова маса, поліхромна мальовка, трафарет, 5х22,5х11 см. Румунія (?). Перша половина ХХ століття.
Музей народної архітектури та побуту у Львові, АП-20689/Г-1986.
Фото Руслана Сірого. Публікується вперше

італійського слова «porcellano» від латинської форми «*porcus*» (перламутрова мушля) і друга як персько-турецький варіант китайського слова «*син неба*» – в області під такою назвою й виник китайський фарфор [7, с.84]. Фаїна Петрякова подала думку російського академіка Михайла Безбородова про те, що у XVIII столітті поняття про фарфор були невизначеними й розпливчастими, оскільки не було чіткого розмежування між фаянсом, різними ґатунками фарфору й білим глухим (закристалізованим) склом [7, с.85]. Подібне розуміння фарфору збереглося до другої половини XIX століття.

У ХХ столітті було підтверджено, що будова черепка залежить від складу вихідних матеріалів, їх співвідношення, умов і режимів технологічної обробки. Фарфоровими, а не фаянсовими, називали всі подібні вироби і класики українського письменства – Михайло Коцюбинський, Іван Нечуй-Левицький, письменники II половини ХХ століття – Олесь Гончар, Ірина Вільде. Подорожуючи Карпатами, письменник-етнограф Іван Нечуй-Левицький так описував інтер'єр українського народного житла на заході Лемківщини: «Хата була дуже простора, нова й світла. Щілини між круглими колодками були зашпаровані і замазані білою глиною. Ці білі смужки по стінах трохи звеселяли сумні червонуваті стіни. В хаті було доволі чисто. На здоровому мисникові було видно кілька фарфорових тарілок та стаканів» [5, с.162]. Утім у поділі на фарфорову й фаянсову продукцію важко розібратися навіть за класифікацією німецьких спеціалістів Мартина Мілдса та Рудольфа Лаушке, де до виду фарфору внесено як фритовий і англійський кістяний фарфор, процес виготовлення яких проходить за високих температур, так і польовошпатний для нижчих, середніх і високих температур випалювання.



Мал.4.

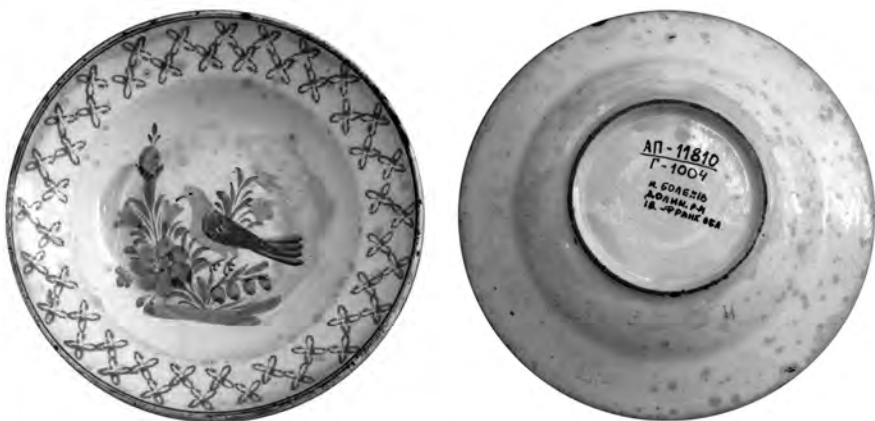
Декоративна тарілка з квітковим мотивом.

Фаянсова маса, полива, поліхромна мальовка, 5х23,2х12,5 см.

Новий Двір, Польща. Перша половина XX століття.

Музей народної архітектури та побуту у Львові, АП-17666/Г-1741.

Фото Степана Боренька. Публікується вперше



Мал.5.

Декоративна тарілка з мотивом птаха.

Фаянсова маса, полива, поліхромна мальовка, 5х24х11 см.

Потелич. Друга половина XIX століття.

Музей народної архітектури та побуту у Львові, АП-11810/Г-1004.

Фото Степана Боренька. Публікується вперше



Мал.6.

Декоративна тарілка з мотивом букета.

Фаянсова маса, полива, поліхромна мальовка, 5х23х10 см.

Любича Королівська, Україна. Друга половина XIX століття.

Музей народної архітектури та побуту у Львові, АП-11811/Г-1005.

Фото Степана Боренька. Публікується вперше

Вироби з низькою температурою випалювання названо напівфарфоровими. Посуд за цією класифікацією входить також у два підвиди фаянсу – вапняний і польовошпатний [4, с.17-18]. За енциклопедичними виданнями, фаянс – це різновид тонкої кераміки, що відрізняється від фарфору здебільшого рецептурами формувальної маси – більше глини і менше польового шпату [9, с.612]. Назва фаянсу виникла від назви італійського міста Фаенца – одного з центрів гончарного виробництва.

Про фарфор і фаянс як види кераміки докладно й доступно викладено у виданій 2002 року для учнів художніх шкіл книзі Наталі Крутенко «Розповіді про кераміку». Проте й тут не обійшлося без накладання понять: «Фарфор випалюють при вищій температурі. Завдяки цьому всі часточки фарфорової маси спікаються, сплавляються, і виріб у тонкому своєму шарі просвічується. Фарфорові речі зверху вкривають прозорою поливою, а фаянсові – непрозорою молочно-білою емаллю. Фарфоровий посуд тонший, до того ж – міцний. Фаянсовий – дещо грубуватий, і не такий міцний. Можна сказати, що фаянс – це фарфор нижчої якості» [3, с.182-183].

Історія виникнення фаянсу почалася наприкінці XV століття, коли в Європі поширювався китайський фарфор. Його дорожнеча й відсутність місцевих мінеральних ресурсів призвели до першої спроби створення дешевого й простішого замітника – у Голландії започаткували покриття білою фарфороподібною олов'яною поливою гончарних виробів, виготовлених з місцевої природної сировини. Саме на фаянсі, а не на фарфорі було застосовано



Мал.7.

Декоративна тарілка з мотивом тюльпанів.

Фаянсова маса, полива, поліхромна мальовка, трафарет, 5x23x12 см.

Угорщина (?). 1920-ті – 1940-ві.

Музей народної архітектури та побуту у Львові, АП-7909/Г-726.

Фото Степана Боренька. Публікується вперше

техніку надполив'яної мальовки. У цьому випадку поливою називається тонка склоподібна плівка для покриття і захисту поверхні. За температурою розливу поливи поділяються на тугоплавкі (понад 1230°С) і легкоплавкі (нижче 1230°С). Тугоплавкі застосовують для фарфору, кам'яної маси, твердого фаянсу одноразового випалювання. Вихідними матеріалами служать каолін, кварцовий пісок, польовий шпат, карбонати кальцію й магнію, а також глини, фарфоровий бій як додаток. У нашому випадку придатніші легкоплавкі поливи, що проходять подвійне, а іноді й потрійне випалювання. При цьому використовуються допоміжні засоби для фіксації – олії різного походження (анісова, лавандова тощо). Фарби, характерні для більшості наших музейних експонатів, нанесено вручну пензликом або пульверизатором по трафарету. Вони є 50–80-відсотковими водними розчинами солей кобальту, нікелю, хрому, міді, заліза, марганцю тощо.

Колористична гама й насиченість кольорів барвників також є характерними для кожної фабрики чи заводу з виготовлення фаянсової чи фарфорової продукції. Різноманітні композиції барвників давали можливість створювати неповторну мальовку виробів в умовах масового виробництва. Окрім ручної мальовки, використовували й друк (більш характерний для відомих фарфорових заводів) переважно синьо-блакитними кольорами. Це найдавніший колір з окислів кобальту. Технологію мальовки фаянсових тарілок від середини XIX до середини XX століття докладно описала згадувана вище Ромуальда Гжондзеля. Найбільш розповсюдженою технікою вона слушно вважала ручну мальовку: «*Фарби накладаються широкими і сміливими мазками добре зволоженого пензля, причому уникається*



Мал.8.

Полумисок з мотивом квітки.

Глина, відливання у формі, побіл, ангоби, мальовка, 7х21х12 см.

Румунія (?). Перша половина ХХ століття.

Музей народної архітектури та побуту у Львові, АП-7877/Г-707.

Фото Руслана Сірого. Публікується вперше

багатошарового покриття... Залежно від задуманих мотивів вживають пензлі різних розмірів, а навіть відповідно притиснутих губок, щоб начебто єдиним розмахом можна було виконати пелюстку квітки або листочок» [10, с.19]. Великої вправності вимагало ручне малювання берега, оскільки правою рукою потрібно було наносити фарбу, а лівою рівномірно прокручувати тарілку. Як правило, мальовку дзеркала частіше виконували вручну, а для декорування берега здебільшого використовували допоміжні техніки – штампкування, шаблонування, і зовсім рідко – набризкування, люстрування, золочення, стародрук, калькування. Для фабрик у Влоцлавеку біля Варшави характерним було рельєфне формування вище залому кругового рапортного віночка зі снопиків, господарського реманенту, зокрема вил, і польових квіток. Цю орнаментальну смугу покривали з аерографа розчином зеленої, синьої, цегляної чи фіолетової фарб. Рельєфний сніп як вид хліборобської символіки, покритий фарбами кількох кольорів, зустрічається також і на циліндричних горнятках.

Початки фаянсового виробництва на території України дослідники виводять з виявлення 1796 року біля Києва білих вогнетривких глин. Іменним указом Павла I від 5 липня 1798 року київському магістратові було дозволено заснувати фаянсове виробництво. Як робочу силу використали селян із Нових Петрівців і Валок, які раніше займалися гончарством і мали навички виготовлення глиняного посуду. Так починалася знаменита Києво-Межигірська фаянсова фабрика [1, с.92].

У другій половині ХІХ століття виробництво фаянсової продукції зосереджувалося на заводах волинської групи – у Корці, Городниці, Барашах, Житомирі, Білотині, Баранівці, Кам'яному Броді, Горошках тощо. Вона мала суто побутовий

характер, декорування її здебільшого базувалося на квіткових мотивах, виконуваних вільним рухом пензля, рідше друком. 1887 року відомий російський промисловець Матвій Кузнєцов заснував у Будах, поблизу Харкова, фаянсову фабрику, яка згодом стала найбільшим підприємством не тільки України, але й СРСР. 1913-го року там було вироблено 11 млн., 1940-го – 44 млн., 1967-го – 70 млн. одиниць посуду [8, с.2273].

Це був завод, який, за прикладом Києво-Межигірської фабрики, спеціалізувався суто на фаянсовій продукції і в подальшому не переходив на фарфор. Можливо, тому Фаїна Петрякова, досліджуючи історію українського фарфору, віднесла його до групи не тільки дрібних, але ще й до таких, «існування яких нерідко виявляється апокрифічним» [6, с.179].

Своїми шляхами просувалося виробництво фаянсу на землях Західної України. Перебуваючи століттями під пануванням іноземних держав – Австро-Угорщини, Польщі, Галичина мала свої фабрики в Глинсько, Потеличі, Пацикові, Сасові, Седлиськах, Любичі Королівській. За її межами, в Закарпаття доходили угорські, чеські, словацькі вироби, у Буковину – румунські. Західноукраїнські землі були в повному розумінні засипані продукцією із суто польських фабрик, насамперед, з передмість Варшави – Влоцлавека, Нового Двору, Праги, Прушкува, Кола, Цмільова, Ходзежа. Крім того, значна кількість виробів походила із чеських територій, де фаянсове виробництво розвивалося вже з кінця XVI століття. Сама Австрія, яка на межі XIX–XX століть мала значно якіснішу продукцію, старалася продавати свої вироби передовсім на загарбаних нею територіях. Віденська мануфактура 1777 року на території Галичини відкрила два фірмові магазини – у Бердичеві і Львові. Процес переходу з ручного виготовлення продукції на промислове значно швидше відбувся в західноєвропейських країнах. Мануфактури переростали в більш механізовані масові підприємства з дешевою технологією. До Польщі ці зміни доходили з певним запізненням, тому в Галичині, окрім польських виробів (а всі фабрики були власністю якщо не польських, то німецьких та інших підприємців, але тільки не українських), продавалися й імпортні – французький, італійський фаянсовий і фарфоровий посуд. Період із другої половини XIX до початку XX століття був часом швидкого розвитку промисловості.

На більшості виробів кожне підприємство – чи невелика місцева фабрика, чи потужний завод – ставило своє тавро. Підприємства часто переходили з рук у руки, тавра видозмінювалися, доволі часто на них було відбито прізвище чергового власника або засновника. Тому аспект вивчення промислових тавр (марок, знаків, сигнатур) є важливим чинником, коли йдеться про атрибуцію виробів. За своїм видом тавра поділяються на літерні, цифрові й символічні або їх поєднання; витискали їх печаткою, наносили штампом (рідше вручну) фарбою по сирому черепку або після покриття поливою, продряпували. Тавра фаянсово-фарфорових заводів України вперше зібрав і дослідив львівський науковець Лев Долинський у 50-х роках XX століття [2, с.75-84]. Науковці Польщі дотепер зараховують вироби західноукраїнських фабрик до польського фаянсу й фарфору. В дослідженні відомого колекціонера цього виду кераміки Станіслава Ришарда «*Порцеляна від бароко до емпіру*» зібрано тавра як європейських, так і українських підприємств

[11, с.181-230]. Частина з них використала згадувана Ромуальда Гжондзеля в каталозі виставки польського фаянсу в Сяноцькому скансені [10, с.23-71], подавши також відомості й про українські галицько-волинські фабрики.

Колекція фаянсових і поодиноких фарфорових виробів у Музеї народної архітектури та побуту у Львові входить у фондову групу кераміки. У зв'язку з цим виникла необхідність створення каталогу цих промислових зразків, у якому заодно з відомостями про техніку й сюжет мальовки можна було б зафіксувати місце (країну) та час виготовлення. Відповідно, став можливим аналіз збуту продукції та використання її в інтер'єрі народного житла гірських і низинних етногруп та історико-адміністративних областей західноукраїнського регіону. В процесі укладання каталогу з'ясувалося, що значну частину експонатів становлять вироби п'яти відомих фаянсових фабрик у згадуваному Влоцлавеку під Варшавою. Перша з них була створена 1873-го року й проіснувала до 1939-го, змінюючи власників. За цей час вона п'ять разів створювала іншу символіку, конфігурацію й колір тавра, наприкінці зупинившись на зображенні орла з розправленими крилами і підписові «*Progres*». Основним власником другої був Леопольд Чаманський, про що свідчать підписи на всіх п'яти таврах з 1888 по 1939 рік. Три інші фабрики були менш відомі, проіснували коротший термін, мали по одному-два тавра. Завдяки згадуванню польським дослідникам, за всіма цими знаками можна визначити час виготовлення виробів з точністю до 30-40 років. Вироби – здебільшого декоративні тарілки – усіх цих фабрик характерні широким використанням ручної мальовки пензлем заодно з іншими техніками, коли пропонувався складний сюжетний малюнок – зображення людей в етнографічному середовищі (косар, жниця), збагачені рослинні композиції, багатоплановий фриз берега. Фабрика Леопольда Чаманського випускала тарілки із чітким обрисом дна і заломом берега, зображенням свійських птахів, багатофігурними рослинно-сюжетними композиціями, в яких ручну мальовку доповнювали набризкуванням і штампуванням. Тут виконували замовлення на кругові написи по лінії берега різними мовами, у тому числі українською, французькою. Сюжетні малюнки на дзеркало тарілки продукувала велика фабрика в Новому Дворі під Варшавою. Її фірмовим знаком був олень у крузі і напис «*N-DWOR*». Вироби цієї фабрики також займають вагоме місце в колекції, так само, як і продукція з Прушкува, Кола, Праги та інших польських підприємств. На жаль, тільки поодинокі експонати походять з українських фабрик. Тавро Потелицької – відтиснутий у фаянсовій масі знак «*Potylicz*» – знаходимо на двох виробих із зображенням птаха та букета у вазі. Порівнявши з опублікованим у каталозі Ромуальди Гжондзелі потелицьким експонатом – тарілкою з квіткою на дзеркалі [11, с.26], можна стверджувати, що ці предмети побуту могли використовувати і як ужитковий посуд; вони більш товстостінні й нагадують полумиски. Не надто виражена берегова смужка складається з нечітких рапортних відбитків блакитним барвником. Невідомі точні дати функціонування потелицької фабрики (ймовірно, це було впродовж XIX століття). Вироби іншої української фабрики – з Любичі Королівської – не мають тавра, але за технікою й стилем мальовки їх можна ідентифікувати з ілюстраціями з сяноцької колекції [11, с.27]. Цим виробам властивий блідий тон пастельних відтінків, детально промальовані віночки,

стебла, світла середина квіток, дещо змазана берегова смужка у вигляді решітки чи довільного віночка.

Є в колекції Львівського скансену група фаянсу, очевидно, вироблена в Угорщині, що до початку ХХ століття входила до складу Австро-Угорської імперії. Про це свідчить тавро із зображенням герба міста та підписом «*Fauengerie-Wilhelmsburg*». На декількох тарілках використано триколірну символіку угорського прапора. Ще одна серія виробів із використанням товстих мазків помаранчевої фарби в рослинних, майже суцільних композиціях та широкої смуги берега – їх таврували «*Granit*»; місцезнаходження цієї фабрики невідоме. Підпис знаходиться в трикутнику, тавро нанесено штампом зеленою фарбою. Такий же фірмовий знак, але значно більший, відтиснутий у масі, маємо на глиняному сформованому полумиску, розмальованому синіми й зеленими мазками по біло-синьому тлу. Враховуючи те, що ці вироби придбано здебільшого в Буковині, у селах, близьких до кордону з Румунією, можна орієнтуватися щодо їх походження.

Таким чином, географія виробництва декоративно-ужиткових фаянсових виробів ХІХ – другої половини ХХ століття, що зберігаються в колекції Музею народної архітектури та побуту у Львові, охоплює не тільки етнічні українські землі, більшість із яких століттями були під пануванням іноземних держав, але й території цих держав та за їх межами. Кожен промисловий осередок, починаючи від малих фабрик і закінчуючи потужними заводами, мав власний стиль, технологію й систему оздоблення, сюжетне розмаїття. Вивчення промислової фаянсової продукції в таких аспектах, як технологія виготовлення й декорування, час і місце виготовлення, обсяг ужитку й використання, має велике значення з наукового погляду. Фаянсовий посуд є своєрідним містком від народних гончарних виробів до світових мистецьких зразків фаянсу й фарфору. Він відігравав значну роль в інтер'єрі народного житла. Атрибутування таких виробів значно полегшує наявність, здебільшого на дні виробу, товарних знаків – тавр. Створення каталогу фаянсового декоративно-ужиткового посуду з колекції Львівського скансену дозволить повніше використовувати ці зразки в науковій, музейницькій, виставковій роботі.

1. Гладкий М.З. Фаянс // *Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва*. – Львів: Видавництво Львівського університету, 1969. – С.92-95.
2. Долинський Л.В. *Український художній фарфор*. – К.: Видавництво АН УРСР, 1963. – 86 с.: 54 іл.
3. Крутенко Наталія. *Розповіді про кераміку*. – К.: Либідь, 2002. – 236 с.
4. Милде М., Лаушке Р. *Роспись фарфора*. – М.: Легкая индустрия, 1971. – 204 с.: 119 іл.
5. Нечуй-Левицький Іван. *В Карпатах: з мандрівки в горах // Подорожі в Українські Карпати*. – Львів: Каменяр, 1993. – С.134-175.
6. Петрякова Ф.С. *Украинский художественный фарфор (конец XVIII – начало XX ст.)*. – К.: Наукова думка, 1985. – 212 с.

7. Петрякова Фаїна. Семантико-етимологічний огляд слів «фарфор» і «порцеляна» // Проблеми українського термінологічного словникарства в мистецтвознавстві й етнології: Науковий збірник пам'яті Миколи Трохименка. – К.: АНТ, 2002. – Т.1. – С.83-88.
8. Р.М. Порцеляно-фарфорова промисловість // Енциклопедія українознавства. – Львів: Наукове товариство імені Тараса Шевченка, 1996. – Т.6. – С.2270-2273.
9. Український радянський енциклопедичний словник. – К: Головна редакція Української Радянської Енциклопедії, 1968. – Т.3. – 854 с.
10. Grządziela Romualda. Fajanse polskie od połowy XIX w. do połowy XX w.: Katalog wystawy. – Sanok: Muzeum budownictwa ludowego w Sanoku, 1983. – 83 s.
11. Ryszard Stanisław – Ryszard. Porcelana od baroku do empiru. – Warszawa: Arkady, 1964. – 312 s.: 119 il.



© Nadia Borenko, 2011

**THE COLLECTION OF FAIENCE IN THE MUSEUM OF FOLK ARCHITECTURE
AND EVERYDAY LIFE IN LVIV: TOWARDS THE PROBLEM OF ATTRIBUTION AND CATALOGING**

The decorative and utilitarian faience crockery was widely used in the interiors of the folk living quarters of different historical and administrative regions of the Western Ukraine in the 19th – late 20th centuries. The study of the industrial faience production of those foreign countries, which governed Halychyna, Volyn, Transcarpathian, Bukovyna regions for centuries, has a great scientific meaning. Although the part of faience enterprises were located on the Ukrainian ethnic territory, their production is still regarded in Polish publications as part of the Polish cultural heritage. The attribution of items is made first of all with the help of ware signs, brands. Brands are often absent or lack research materials. In such cases the analysis of drawing style, pictures' plots, engineering peculiarities of wares is expedient. The collection of the faience exhibits of the museum of folk architecture and everyday life in Lviv (over 600 articles for preserving) is included into the fund group of ceramics. The catalogue of this wares with their appropriate manufacturing place and time, ascertained during the attribution, will substantially benefit to their use in the museum practice and scientific research

[Received September 20, 2007]

Key words: *Ukrainian ceramology, pottery, ceramics, faience, porcelain, industrial production, plate, painting, plot, attribution, brand, catalogue, Ukraine, Poland*

© Людмила Главацька, 2011



ВИРОБИ ОПІШНЕНСЬКИХ ГОНЧАРІВ У ФОНДОВІЙ ЗБІРЦІ МУЗЕЮ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ УКРАЇНИ НАН УКРАЇНИ

Людмила Главацька. Вироби опішненських гончарів у фондівій збірці Музею народної архітектури та побуту України НАН України // Українська керамологія: Національний науковий щорічник. За рік 2007. Атрибуція кераміки в Україні / За редакцією доктора історичних наук Олеся Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2011. – Кн.ІІІ. – Т.2. – С.207-210.

Народилася 26 серпня 1977 року в Києві. Закінчила Національний університет культури та мистецтв (2002). Мистецтвознавець Відділу «Поділля» Музею народної архітектури та побуту України НАН України.

Головний напрямок наукових досліджень: народна культура Східної Буковини та її відображення в інтер'єрі садиби із с.Липовиця Рожнятівського району Івано-Франківської області.

✉ Пирозів, Київ, 03026; тел. (044) 5265644, факс (044) 5262325
✉ Вул.Теремківська, 8, кв.30, Київ, 03187; тел. (044) 5268836

Про колекцію української народної кераміки Музею народної архітектури та побуту України НАН України, яка хронологічно поділяється на дві групи: гончарні вироби ХІХ – початку ХХ століття та другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Друга представлена роботами сучасних майстрів, зокрема гончарів з Опішного. Названо їх імена та перераховано твори, що стали окрасою музейної колекції

[Одержано 12 вересня 2007]

Ключові слова: українська керамологія, гончарство, кераміка, Музей народної архітектури та побуту України НАН України, Опішне, Україна

Мистецька спадщина є надбанням народу, базою для розвитку його культури, освіти, збереження духовності нації. Одним із найулюбленіших і найпоширеніших видів народного мистецтва в Україні з давніх-давен було гончарство.

Кожен гончарний осередок України мав свої яскраво виражені особливості, які проявляються в створених формах, техніці мальовки й самобутніх мотивах орнаментування, аналізуючи які, можна без сумніву вирізнити вироби того чи іншого гончарного центру. Датовані й підписані вироби дають можливість з'ясувати індивідуальні риси творчості окремих гончарів. Щоб зберегти й передати наступним поколінням усе найкраще, що впродовж віків створював наш талановитий народ, потрібні музеї, де за масивними дверима такого непомітного на перший погляд приміщення, як фонди, знаходяться справжні мистецькі скарби.

Зібрання української народної кераміки в Музеї народної архітектури та побуту України НАН України має більш ніж 30-річну історію й налічує понад 15 000

одиниць зберігання. Тут зберігаються музейні експонати, що є інформативною основою вивчення як давнього гончарства, так і сучасного.

Гончарні вироби, що увійшли до колекції, зібрані науковими співробітниками Музею під час польових етнографічних експедицій, а починаючи з 1978 року вона поповнюється творами сучасних мистців. Саме в цей час у Музеї започатковано проведення свята народної творчості, а з 1983 року щорічно відбуваються весняний і осінній ярмарки, на яких традиційно присутні гончарі з різних осередків України, зокрема з Опішного. Завдячуючи цьому, колекція глиняних виробів Музею щорічно поповнюється роботами опішненських майстрів.

Польові етнографічні звіти науковців містять інформацію про техніку й технологію гончарного виробництва, рецепти барвників, місцеві назви виробів, орнаментів тощо. Понад 30 років таємниці гончарного мистецтва Опішного вивчають заслужені працівники культури України Світлана Щербань, Надія Зяблюк, Олексій Доля та інші.

У фондах і експозиції Музею знаходиться кераміка з усіх етнографічних регіонів України, проте гончарні вироби містечка Опішне, яке й нині залишається найбільшим традиційним гончарним осередком не тільки Полтавщини, а й усієї Центральної України, представлено в музейному зібранні чи не найповніше.

Музейну збірку гончарних виробів можна поділити на 2 основні групи:

- гончарні вироби народних майстрів ХІХ – початку ХХ століття;
- твори майстрів другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

Серед виробів першої групи провідне місце займає ужитковий посуд, який наші предки використовували в щоденному побуті. Це різноманітні за розмірами горщики («золільники», «борщівники», «близнята»), покритки для горщиків та глечиків, ринки, поросятниці, гусятниці, макітри, «ставчики»-пасківники, глечики молочні, куманці, барильця, кухлі, тикви, каганці, куришки, покрівці для вуликів, кахлі тощо. Слід виокремити багату колекцію опішненських мисок. Усі вони мальовані й покриті поливою. Серед більш ніж тридцяти орнаментів, якими їх декоровано – «кривульки», «zigzag», «сосонки», «пояски», «спускавки», «доріжки», «лиштва»; зооморфні мотиви, такі як «півні», «риби» тощо. Хоча асортимент барвників був дещо обмеженим, майстри уміло використовували їх і досягали значного колористичного ефекту.

До другої групи увійшли вироби другої половини ХХ – початку ХХІ століття Опішне представлене творчістю багатьох славних мистців. Серед них – заслужений майстер народної творчості України Олександра Селюченко, автор іграшков-свистунців: «Лев», «Козлик», «Коник» тощо; міфологічних глиняних творів: «Солоха на чорті», «Солоха на крилатому чорті», «Чорт веселий», «Чорт заклопотаний», «Чорт-музика», «Чорт з чортенятком», «Два чортики», «Вакула і чорт», «Сім'я чорта», «Баба Яга з чортом» та інших. Відобразила мисткиня у своїй творчості й теми із сільського життя: «Сільське весілля», «Свати», «Козак парубок-заходило», «Козак парубок-дружба», «Українська дівчина з макітрою», «Молодиця слухає плітки», «Сват з калачем», «Бариня, що йде до базару», «Україночка-гордячка», «Свашка з калачем», «Вершники на

коні» та багато інших. Надбанням музею стала значна колекція виробів-тварин: «Заєць фантастичний», «Баран», «Левчик», «Левик», «Левик з левенятком», «Свинка», «Олень», «Коник», «Пташка», «Пташка з пташеням», «Козлик», «Ведмедик», «Курочка», «Собачка», «Півник» тощо. Скульптурки, що їх ліпила Олександра Селюченко, були для неї живими істотами. У них вона заклала високу духовність, моральну силу, бо була не тільки прекрасним майстром-гончарем, а й мудрою людиною, народним філософом, що увібрав у себе всі клопоти й болі нашого складного часу. Загалом у фондовій збірці Музею знаходяться кілька сотень робіт Олександри Селюченко.

Не менш відомі гончарі Опішного – заслужений майстер народної творчості України Гаврило Ничипорович Пошивайло та його син, заслужений майстер народної творчості України Микола Гаврилович Пошивайло. Їхні неперевершені й неповторні тематичні композиції, посуд, скульптура, іграшка мають широкий асортимент – від маленьких свистунців до великих робіт, таких як «Тарілка декоративна», «Ваза декоративна», «Баран декоративний» тощо. Тематично-сюжетне розмаїття творів, буйна фантазія цих майстрів радує око відвідувачів Музею. Окрасою музейної колекції стала збірка дитячого іграшкового посуду-«монетки» Миколи Пошивайла.

Опішненське гончарство широко представлено творчістю таких гончарів, як заслужені майстри народної творчості України Настя Білик-Пошивайло, Михайло Китриш, Василь Омеляненко, Іван Білик.

Настя Білик-Пошивайло відома фігурною пластикою, створеною за казковими сюжетами. Колекція тваринок-свистунців та баринь також займає вагоме місце у фондовій збірці Музею.

До цієї ж групи виробів належать і твори Михайла Китриша, який і нині бере участь у музейних святах та ярмарках. У фондах зберігаються такі його роботи, як «Свічник», «Коник», «Вершник», «Птиця», «Бичок», «Музиканти», колекція «Баринь», «Коней», таріль «Весна», «Таріль» тощо. Його блакитні, зелених тонів та кольору дозріваючого жита тарелі, великі напольні вази, попелясто-блакитні куманці, миски, макітри, куришки відзначаються розмаїттям форм і відтінків.

У доробку Василя Омеляненка – скульптури «коні», «бики», «леви». Вони – цінні експонати музейних фондів.

Іван Білик – старійшина гончарної справи Опішного. Його творчість у Музеї представлена скульптурами «Індичка», «Баранчик» та пластикою малих форм.

До фондів Музею увійшли й вироби, декоровані талановитою малювальною Параскою Білак.

Твори самобутніх майстрів Опішного – Дмитра Громова, Сергія Островного, Ганни Грипич, Ганни Діденко, Олександри Порохівник – збагатили керамологічні колекції не лише музеїв Полтавщини, а й усієї України.

Загалом фонд гончарних виробів Опішного в збірці Музею народної архітектури та побуту України НАН України налічує близько тисячі одиниць зберігання.

Народна культура, і зокрема народне мистецтво, завжди розвивалася й продовжує розвиватися за властивими їй, далеко не завжди передбачуваними,

законами. Ці закони важко пізнати відразу. Проте зрозуміло одне: кінець двадцятого сторіччя приніс нові реалії. В Україні відроджуються окремі галузі народного мистецтва. За повернення із забуття гончарства беруться молоді майстри. Джерелом розквіту їх таланту, творчості є багаті музейні колекції й безцінний досвід попередників.



© Lyudmyla Glavatska, 2011

THE EARTHENWARE OF OPISHNE POTTERS IN THE FUND COLLECTION IN THE MUSEUM OF FOLK ARCHITECTURE AND EVERYDAY LIFE OF UKRAINE OF THE NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES OF UKRAINE

The article deals with the collection of the Ukrainian folk ceramics of the Museum of Folk Architecture and Everyday Life of the National Academy of Sciences of Ukraine. This collection is chronologically divided into two groups. These are pottery wares of the 19th – early 20th centuries and ones of the late 20th – the beginning of 21st centuries. The second group is represented by works of modern craftsmen, in particular the potters from the village of Opishne. Their names are given and their works, that ornament the museum collection, are enumerated

[Received September 12 , 2007]

Key words: *Ukrainian ceramology, pottery, ceramics, the Museum of Folk Architecture and Everyday life of Ukraine of the National Academy of Sciences of Ukraine, Opishne, Ukraine*

© Олександра Хром'як, 2011



ОСОБЛИВОСТІ АТРИБУТУВАННЯ КОСІВСЬКИХ ГОНЧАРНИХ ВИРОБІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Олександра Хром'як. Особливості атрибутування косівських гончарних виробів другої половини ХХ століття // Українська керамологія: Національний науковий щорічник. За рік 2007. Атрибутування керамологічних колекцій / За редакцією доктора історичних наук Олеса Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2011. – Кн.ІІІ. – Т.2. – С.211-215.

Народилася 5 грудня 1979 року в Косові. Закінчила Відділ художньої кераміки Косівського коледжу прикладного та декоративного мистецтва (2000), Відділ художньої кераміки Львівської академії мистецтв (2002), аспірантуру Львівської національної академії мистецтв. Викладач кафедри декоративно-прикладного мистецтва Відділу художньої кераміки Косівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв.

Головний напрямок наукових досліджень: косівська кераміка другої половини ХХ століття (художньо-стилістичні особливості, типологія, персоналіті).

✉ Вул. Міцкевича, 2, Косів, Івано-Франківщина, 78600; тел. (03478) 22269, 21153,
факс (03478) 21260

✉ Вул. Лісна, 40, Косів, Івано-Франківщина, 78600; тел. (03478) 52201, (067) 1489449

Про проблеми атрибутування косівських гончарних виробів, хронологічні рамки виготовлення яких – середина – друга половина ХХ століття, а місцями створення – гончарні цехи Косівського художньо-виробничого об'єднання, Виробничо-художнього об'єднання «Гуцульщина», а також приватні майстерні. Наведено приклад атрибутування одного з виробів [Одержано 13 вересня 2007]

Ключові слова: українська керамологія, гончарство, кераміка, Косівське художньо-виробниче об'єднання, виробничо-художнє об'єднання «Гуцульщина», атрибутування, косівські вироби, Косів, Україна

Часто в наших помешканнях знаходяться гончарні твори, авторство й час виготовлення яких невідомі. Але настає час, коли зацікавлюєшся ними. Поштовхом до написання статті стали два ідентичні невеликі гончарні вироби з чіткими ознаками косівського традиційного гончарства другої половини ХХ століття. Один із них – фондовий експонат Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному – аналогічний тому, який знаходиться в Косові, у колекції автора публікації. Невеличкий баранець – іграшка дитинства, з узагальненими рисами голови, ріг. З чотирьох ніжок цілою залишилася тільки одна (у фондах Музею всі ніжки цілі). Ритований орнамент на білому тлі тулуба складається з чергування мотиву «колісники». Баранець з приватної колекції не атрибутовано, тому стаття має на меті розкрити практичний хід атрибуції іграшки.

Для написання було використано методи спостереження, порівняння, абстрагування, припущення, а також метод використання живої джерельної

бази. Попередньо зазначу головні розпізнавальні риси косівської кераміки другої половини ХХ століття, яку виготовляли приватні майстри й працівники гончарних цехів Косова.

Проблема атрибуції особливо актуальна для косівських гончарних виробів, хронологічні рамки виготовлення яких досить широкі. Їх підписували переважно відомі автори (Олекса Бахматюк, Павлина Цвілик, Петро Кошак та інші) й ті, хто створював еталон для подальшого тиражування. Є навіть випадки, коли роботи підписували відомим прізвищем абсолютно інші автори заради полегшення збуту. Розглядаючи загальний стан атрибутованих виробів другої половини ХХ століття, стає очевидною певна тенденція. Більшість підписаних робіт виконано приватниками або майстрами, котрі працювали в гончарному цеху Косівського художньо-виробничого об'єднання над створенням авторських (творчих) робіт. Авторі глиняних виробів, виготовлених у гончарному цеху артілі імені Тараса Шевченка (з 1968 року артіль було реорганізовано у Виробничо-художнє об'єднання «Гуцульщина»), взагалі не підписували свої твори. Окрім того, авторство підписаного твору завжди належить малювальнику, хоча у створенні форми в більшості випадків він не брав участі. Щоправда, існують певні винятки, коли саме формувальник підписував твір, нівелюючи при цьому участь малювальника (Василь Аронець). Така проблема виокремлення одного автора в той час, коли над створенням виробу працювали п'ятеро-шестеро осіб, стала звичною від часу розподілу праці й збереглася в Косові й донині.

У другій половині ХХ століття вже існувала різниця між типологією глиняних виробів цехів Косівського художньо-виробничого об'єднання, Виробничо-художнього об'єднання «Гуцульщина» та приватних майстерень. Досліджуючи їх атрибутовані вироби, можна виокремити певні відмінності й особливості. Серед виробів гончарного цеху Косівського художньо-виробничого об'єднання були типовими декоративні й ужитково-декоративні речі, зокрема творчого характеру. У 1980-х роках почали виготовляти великі вази (висота 70-100 см; автори-формувальники Богдан Бурмич, Тарас Кошак, Карл Янковський), кавові сервізи, рельєфні плакетки (Євгенія Зарицька). Асортимент виробів гончарного цеху Виробничо-художнього об'єднання «Гуцульщина» був дещо іншим: упродовж 1960-х – 1970-х років тут виготовляли велику кількість статуеток та зооморфного й антропоморфного посуду. Але все ж там переважали речі вжиткового й сувенірного призначення. На початку 1970-х років у обох гончарних цехах виготовляли плитку для оздоблення фасадів будівель. Приватне виробництво не було поширеним, особливо впродовж 1960-х – 1990-х років, оскільки всі майстри, професія яких формувалася поколіннями, приєднувалися до гончарних цехів і, здебільшого, впродовж тридцяти років устигали зруйнувати власні печі для випалювання, знищити гончарні круги. До 1960-х років приватники виготовляли речі переважно вжиткового характеру. На початку 1990-х років настали важкі часи, і ті майстри, котрі не знищили власні горни, повернулися до своїх майстерень. Деякі гончарі створили нові. Вони часто зверталися до кітчу в технологічному й тематичному сенсах. Спільним для всіх приватних майстерень і державних гончарних закладів



Мал.1.

Василь Стрипко. Баранець. Глина, ангоби, полива, лиття, мальовка, 8х8,5х4 см. Косів. 1965.

Приватна збірка Олександри Хром'як.

Публікується вперше



Мал.2.

Василь Стрипко. Баранець. Глина, ангоби, полива, лиття, мальовка, 7,5х8,7х3,8 см. Косів. 1965.

Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, КН-12510/К-12029.

Фото Юрка Пошивайла. Публікується вперше

другої половини ХХ століття було виробництво дрібних сувенірів: дзбанків, вазочок, дзвоників, «калачиків» і «плесканців».

Ужиткові вироби гончарного цеху Виробничо-художнього об'єднання «Гуцульщина» сформовано переважно на гончарному крузі. Статуетки зооморфного й антропоморфного характеру виліплено вручну. Для цього цеху характерне використання гіпсових форм (Михайло Рощиб'юк, Михайло Кікоть), з 1965 року там набув поширення спосіб відливання зі шлікерної маси в гіпсових формах (Василь Стрипко, Ганна Хром'як). У гончарному цеху Косівського художньо-виробничого об'єднання перевагу надавали формуванню на гончарному крузі й ручному ліпленню. У гіпсових формах тиснули тільки глиняні плитки. Анімалістичні й антропоморфні фігурки виліплювали вручну або поєднували два способи формування – ліплення й роботу на гончарному крузі. Спільним у роботі обох цехів було те, що виготовлення й декорування об'ємної декоративної пластики здійснював один гончар.

Майстри гончарного цеху Косівського художньо-виробничого об'єднання виготовляли більш вишукані форми, часто запозичені з класичних (грекоримських). Конструкція виробів складна, з чіткими переходами з форми у форму.

Форми й конструкція виробів гончарного цеху Виробничо-художнього об'єднання «Гуцульщина» більш традиційні: їх розміри невеликі, перехід між конструктивними компонентами виробу більш плавний.

Стилістичні особливості творів гончарних цехів опиралися на традиційну ритовану мальовку по білому й ріжкову мальовку по коричневому тлі. Вироби цеху Виробничо-художнього об'єднання «Гуцульщина» інколи в пропорціях силу-

ету недосконалі у зв'язку з тиражним виробництвом, у орнаментах переважають пояски; мальовка виразна, помітний швидкий рух писака й спрощений варіант «ільчастого письма» (виведено тільки паралельні косі лінії). У гончарному цеху Косівського художньо-виробничого об'єднання твори переважно довершені, орнамент чітко підпорядкований формам, виведений «професійним почерком». Наприклад, художник-кераміст Євгенія Зарицька у своїх творах, починаючи з 1980-х років, часто поєднувала техніку ліплення з мальовкою: спершу на готовому виробі вона виліплювала здебільшого квітковий орнамент, який зверху декорувала білим ангобом. Подібну техніку, але із власною стилістикою, перейняла Ганна Сербенюк. У 1990-х роках Вікторія Хром'як використовувала техніку ріжкування коричневим ангобом по білому тлі в поєднанні з зеленим ангобом.

Косівські майстри-гончарі, котрі працювали приватно на початку другої половини ХХ століття, використовували стилістичну спадщину своїх родин. З 1990-х вони заодно із цим використовували досвід уже набутий упродовж років праці в гончарних цехах. Над створенням простого полив'яного посуду працював до 1970-го року Казимир Волощук, після смерті якого такий вид творчості занепав. З 1960-го до початку 1980-х років лисковану димлену кераміку виготовляв Михайло Кікоть. У 1990-х до виготовлення такої кераміки звернувся Олександр Вербівський. Але варто зазначити, що кожен майстер мав власні стилістичні риси формування й декорування виробів, висвітлення яких потребує окремого дослідження.

Елементи й мотиви декорування творів гончарного цеху Виробничо-художнього об'єднання «Гуцульщина» носять переважно геометричний і рослинний характер, дуже рідко зустрічаються анімалістичні зображення й сюжетні сценки. Композиційні схеми дуже прості, так само, як і мотиви. Оздоблення виробів гончарного цеху Косівського художньо-виробничого об'єднання характеризується великим діапазоном використання геометричних, рослинних, анімалістичних і сюжетних мотивів мальовки. Один елемент міг відтворюватися в різних варіаціях. Особливо часто використовували елемент «кучерів» і «завитків». Майстри-приватники, які створювали простий полив'яний посуд, взагалі не використовували оздоблення, а димлену кераміку декорували традиційними косівськими мотивами, виконаними технікою лискування.

До 1985 року в Косові скрізь використовували жовту підполив'яну фарбу стронціанового і стронціаново-золотистого відтінку за рахунок введення в склад фарби стронціанової гуаші та оксиду заліза. Після 1985 року в гончарному цеху Косівського художньо-виробничого об'єднання розробили жовту фарбу на основі самого оксиду заліза, який давав золотисто-охристий колір. Родина Совіздранюків і нині використовує жовту підполив'яну фарбу тільки на базі стронціанової гуаші.

Щодо баранця, який згадувався на початку розвідки, з'ясувалося, що цей виріб має значну інформативну базу для його атрибутування, оснований на конкретних фактах. Перше, що привертає увагу, – це спосіб виготовлення. Тулуб баранця разом із головою й узагальнено вирішеними ніжками явно відлито в гіпсовій формі. Це означає, що місцем виготовлення є гончарний цех Косівського художньо-виробничого об'єднання, а час виготовлення – 1965–1970 роки. На

те, що баранця виготовлено в цьому гончарному цеху, вказує і «біглий» стиль мальовки та незакінчене *«ільчасте письмо»* в мотивах *«колісники»*. Вивчаючи архівні дані про працівників цеху 1965–1970 років, які вдалося зібрати раніше, виявлено прізвища майстрів скульптури – Василя Аронця, Василя Стрипка і Ганни Хром'як. Аналізуючи стилістику кожного майстра і його творчу спадщину, доходжу висновку, що автором баранця найімовірніше був ще молодий Василь Стрипко. Адже Василь Аронець завжди виготовляв монолітні ліплені фігурки і ніколи не звертався до відливання чи штампування в гіпсовій формі. Ганна Хром'як, яка свого часу запровадила відливання в гіпсових формах, у цьому цеху виготовляла баранців, литим тулубом яких слугував *«калач»* або *«плесканець»*. До того ж вона завжди формувала голову баранця на гончарному крузі, а ріжки витягувала зі шматка глини. На щастя, Василь Стрипко ще живий, тому, щоб бути цілковито впевненою, запитала в нього, чи дійсно він є автором даного твору, а також точний рік виготовлення. Мої здогади підтвердилися: автор баранця назвав дату його виготовлення – 1965 рік.

Отже, атрибутування будь-яких творів – річ цікава й корисна. Цікава тому, що від самого початку переймаєшся ще невідомим твором, не знаєш про його автора, дату виготовлення. Бачиш тільки результат чиеїсь праці. Згодом, дослідження, річ стає ріднішою, милішою. Окрім того, з'являються певні знання в конкретній сфері, у даному випадку – щодо атрибутування косівської кераміки другої половини ХХ століття. І, нарешті, праця, якою займалася впродовж чотирьох років, принесла реальні плоди – баранці, один із яких знаходиться у фондах Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, а інший – у приватній колекції, атрибутовано: визначено їх автора, встановлено місце й рік виготовлення.



© Oleksandra Khromyak, 2011

THE PECULIARITIES OF THE ATTRIBUTION OF THE KOSIV EARTHENWARE OF THE LATE 20TH CENTURY

The article deals with the problem of attribution of Kosiv earthenware, chronological frameworks of their producing are the midthe 20th century – the late 20th century, the places of their creating are pottery workshops of the Kosiv art and production association, the Production and Artistic Hutsulshchyna Association as well as private workshops. The example of the attribution of one of the articles is given

[Received September 13, 2007]

Key words: *Ukrainian ceramology, pottery, ceramics, pottery, ceramics, the Kosiv art and production association, the Production and Artistic Hutsulshchyna Association, attribution, Kosiv wares, Kosiv, Ukraine*

© Людмила Овчаренко, 2011



АТРИБУТУВАННЯ ГЛИНЯНИХ ВИРОБІВ МАКАРОВО-ЯРІВСЬКОЇ КЕРАМІЧНОЇ КУСТАРНО-ПРОМИСЛОВОЇ ШКОЛИ (за музейними колекціями Луганщини)

Овчаренко Людмила. Атрибутування глиняних виробів Макарово-ярівської керамічної кустарно-промислової школи (за музейними колекціями Луганщини) // Українська керамологія: Національний науковий щорічник. За рік 2007. Атрибуція кераміки в Україні / За редакцією доктора історичних наук Олесь Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2011. – Кн.ІІІ. – Т.2. – С.216-226.

Народилася 31 серпня 1970 року в Опішному в Полтавщині. Закінчила з відзнакою історичний факультет Полтавського державного педагогічного інституту імені Володимира Короленка за спеціальністю «Історія і радянське право» (1992), аспірантуру Інституту народознавства НАН України за спеціальністю «Етнологія» (2005). Директор Державної спеціалізованої художньої школи-інтернату I-III ступенів «Колегіум мистецтв у Опішному», молодший науковий співробітник Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України.

Головний напрямок наукових досліджень: професійна освіта в гончарстві України (кінець XIX – перша третина XX століття); гончарська педагогіка.

Авторка 22 публікацій з проблематики керамології.

- ✉ Вул.Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164; тел./факс (05353) 42175,
42416; e-mail: ceramology_inst@poltava.ukrtel.net; opishne_museum@poltava.ukrtel.net
✉ Вул.Жовтнева, 12, кв.7, Опішне, Полтавщина, 38164; тел. (05353) 42357

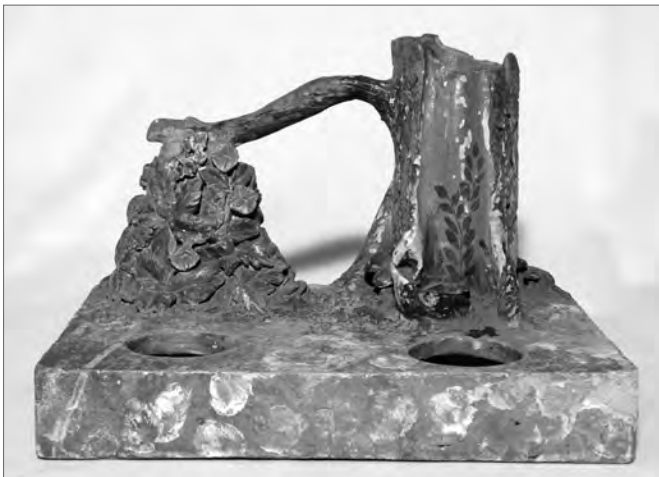
Уперше подано науково обґрунтоване атрибутування глиняних виробів учнів Макарово-ярівської керамічної кустарно-промислової школи; з'ясовано недоліки в інвентарних картках музеїв Луганщини, допущені в атрибутуванні глиняних виробів гончарної школи; вказано на значення достовірного атрибутування глиняних виробів для встановлення конкретно-історичних обставин, обґрунтування наукових висновків [Одержано 15 жовтня 2003]

Ключові слова: українська керамологія, гончарство, кераміка, Макарово-ярівська керамічна кустарно-промислова школа, атрибутування гончарних виробів, інвентарні картки, ідентифікація, Луганський обласний краєзнавчий музей, Історико-меморіальний музей Олександра Пархоменка, Макарів Яр, Пархоменко, Луганщина, Україна

Історія мистецької освіти в Україні становить важливу в науковому й актуальну в громадському відношенні проблему. Окрім того, досвід її становлення наприкінці XIX – у першій третині XX століття має практичне значення з огляду на різноманітність форм і методів її впровадження в життя та ефективність результатів.

Наприкінці XIX століття в багатьох традиційних центрах народних художніх промислів назріла потреба в організації спеціалізованих навчальних майстерень, художньо-промислових шкіл. Особливо гостро постала ця проблема для промислів, у яких з'явилися ознаки подальшого занепаду. Гончарство належало саме до таких. Ініціаторами створення показових гончарних майстерень навчально-виробничого

характеру стали земства. Починаючи з 1890-х років, вони утверджували в центрах кустарних промислів саме таку новітню форму передачі професійної майстерності. Через діяльність гончарних навчальних закладів земства популяризували удосконалену гончарну технологію виготовлення глиняних виробів, які задовольняли б смаки не лише селян, а й міських споживачів, котрі звертали увагу на різнобарв'я полив та оригінальність форм [6, с.56]. Земські діячі окреслили основне, за їх переконанням, завдання навчально-показових гончарних майстерень – *«насаджування нових видів (глиняних виробів – Л.О.) повинно йти рука в руку із введенням нових зовнішніх форм і нових полив'яних покриттів для виробів із звичайних застосовуваних кустарями глиняних мас»* [6, с.56]. Провідними у вирішенні даного завдання були такі губернії Лівобережжя, як Полтавська, Чернігівська, Катеринославська та Харківська [4, с.81-82], де було відкрито такі гончарні заклади: 1894 року – Опішнянську зразкову гончарну навчальну майстерню (Полтавщина) [3, с.34], 1895 – Земську гончарну навчальну майстерню в Олешні (Чернігівщина) [8, с.138], 1896 – Миргородську художньо-промислову школу імені Миколи Гоголя, гончарні навчальні майстерні в Постав-Муках (1898), Глинську (1901) в Полтавщині [1, с.23-24], у Новій Водолазі (1901), у Харківщині [2, с.228] та інші. Однією з останніх в означений період було відкрито Макарово-ярівську керамічну кустарно-промислову школу в Луганщині, яка функціонувала з 1927 до 1935 року [7, с.57].



Мал.1.

Автор невідомий. Підставка для чорниць.

Глина, ангоби, ліплення, мальовка, 17,5x27 см; ритований напис: «М.Ш.».

Макарів Яр, Луганщина; Макарово-ярівська керамічна кустарно-промислова школа.

Перша половина 1930-х. Луганський краєзнавчий музей, КП-22944/КСП; 344.

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



Мал.2 (а, б).

Зінаїда Алеко. Чорнильне приладдя. Глина, формування, ліплення, полива, 17,5х14 см; ритований напис на боковій поверхні ззаду: «Робота №2 учня III-го курсу М.-Яр. Керам-школи 29/XI-31 р. Алеко З для дому». **Макарів Яр, Луганщина; Макарівсько-ярівська керамічна кустарно-промислова школа. 29.11.1931.** Історико-меморіальний музей Олександра Пархоменка, КП, 534/В, -197. Фото Тараса Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



Мал.3.

С.Шульженко. Чорнильне приладдя. Глина, ангоби, полива, формування, ліплення, 24х17 см; ритований напис на стінці: «Шульженко С. учень III курсу 29/V-31». **Макарів Яр, Луганщина; Макарівсько-ярівська керамічна кустарно-промислова школа. 29.05.1931.** Історико-меморіальний музей Олександра Пархоменка, КП, 2396/В, -1026. Фото Таїси Блюм



Мал.4 (а, б).

Ганна Федоренко. Глечик.

Глина, ангоби, полива, гончарний круг, ліплення, мальовка, 24x4 см; ритований напис на денцеві: «с.Мак-Яр. на Луганщині Керамшкола. Г.Федоренко. 01/ХІ 31 р.».
Макарів Яр, Луганщина; Макарово-ярівська керамічна кустарно-промислова школа. 01.11.1931.
 Історико-меморіальний музей Олександра Пархоменка, КП₆-2115/В₃-792. Фото Тараса Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



Мал.5 (а, б).

Марія Литвинова. Ваза.

Глина, ангоби, полива, гончарний круг, мальовка, 11,5x8,5 см; ритований напис на денцеві: «Памят 1932 Мак. Яр. на Луганщині керам. шк. Литвінова М.Ф.».
Макарів Яр, Луганщина;

Макарово-ярівська керамічна кустарно-промислова школа. 1932. Історико-меморіальний музей Олександра Пархоменка, КП₆-2169/В₃-808. Фото Тараса Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



а



б

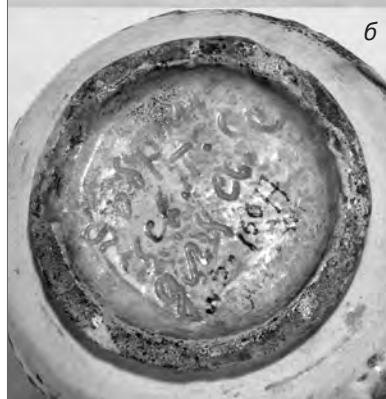
Мал.6 (а, б).

Яків Безуглий. Ваза. Глина, ангоб, гончарний круг, мальовка, 13x5,8 см; ритований напис на денцеві: «Б.Я.». **Макарів Яр, Луганщина; Макарівсько-ярівська керамічна кустарно-промислова школа. 1931–1932.**

Історико-меморіальний музей Олександра Пархоменка, КП, 2118/В, 794. Фото Тараса Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



а



б

Мал.7 (а, б).

П.Добранчев. Кухоль («кружка»).

Глина, ангоби, полива, гончарний круг, ліплення, мальовка, 10x12 см; ритований напис на денцеві: «Добранчев П. для себе». **Макарів Яр, Луганщина; Макарівсько-ярівська керамічна кустарно-промислова школа. 1930–1932.** Луганський краєзнавчий музей,

КП-16077/КСП, 331. Фото Тараса Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

Мал.8 (а, б).

Оксана Левченкова. Чорнильниця. Глина, ангоби, ліплення, штампування, 16,8х14,5 см; ритований напис на боковій поверхні ззаду: «Здана 23/XI=31 р. Левченкової Оксани».

Макарів Яр, Луганщина; Макарово-ярівська керамічна кустарно-промислова школа.

23.11.1931. Луганський краєзнавчий музей, КП-22945/КСП,-134. Фото Тараса Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



а

б

Мал. 9.

Автор невідомий. Пташка-свистунець.

Глина, ангоб, формування, ліплення, 12,5х7 см.

Макарів Яр, Луганщина; Макарово-ярівська керамічна кустарно-промислова школа.

1930–1933. Луганський краєзнавчий музей, КП-22943/КСП,-268. Фото Тараса Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



Опрацювання музейних колекцій глиняних виробів, виготовлених у гончарних навчальних закладах кінця ХІХ – першої третини ХХ століття на території Лівобережної України, переконує в тому, що існують проблеми в атрибутуванні цих виробів: встановлення авторства, датування тощо. Дане дослідження присвячено актуалізації цих питань на прикладі виробів Макарово-ярівської керамічної кустарно-промислової школи. В Україні лише два музеї мають вироби учнів цієї школи: Луганський обласний краєзнавчий музей та Історико-меморіальний музей Олександра Пархоменка. У Луганському обласному краєзнавчому музеї старший науковий співробітник Наталя Каплун склала одну з кращих у Лівобережжі картотек глиняних виробів, де замальовано кожну роботу, зазначено її параметри, місце й час виготовлення, автора (якщо ім'я було встановлено), дарувальника та акт передачі. Інвентарні картки згруповано за назвами гончарних форм. Працювати з такою картотекою легко й зручно. У фондах усі глиняні вироби впорядковані й доступні для вивчення.

Усього у фондах обох музеїв – 11 виробів, які представляють мистецьку спадщину Макарово-ярівської керамічної кустарно-промислової школи. На глиняній поверхні кожної роботи є напис, який це підтверджує. Проте в деяких інвентарних картках зміст написів записано невірно або взагалі не зазначено.

Для прикладу розглянемо теракотову чорнильницю (КП-22945/КСП₁-134) з ритованим написом на стінці: «Здана 23.XI=31 р. Левченковой Оксани» (мал.8), однак у картці зазначено: «На обороте надпись (її зміст не записано – Л.О.) Макаров Яр. Прин. Левченко Оксане. 1931». Завдяки напису відомо, що, по-перше, прізвище учениці не Левченко, а Левченкова, по-друге, точну дату виготовлення цієї чорнильниці (23.11.31), яку варто було зазначити.

Наступний приклад. На зворотньому боці декоративної підставки для чорнильного прибору (КП-24883/КСП₁-135) міститься напис: «Здано 14.II.1930 г. №4. Литвиновой Марии» (мал.10). У картці про нього не згадано. Автор роботи місяць виготовлення виробу позначила римською цифрою II, що означає лютий. Проте співробітники музею Наталя Каплун та Наталя Смілянська у своїй публікації помилово зазначили, що роботу виготовлено в 11 місяці, тобто в листопаді [5, с.57]. Здавалося б, це не так суттєво, але точна дата дозволить з'ясувати, на якому саме курсі виготовлено дану роботу. Відповідно формується уявлення щодо навчальної програми гончарного закладу, її складності й рівня підготовки учнів.

Ще одна підставка для чорнильного прибору (КП-22944/КСП₁-344) має напис «М.Ш.» (мал.1). У картці записано «М.Я. школа. Макаров Яр. Изделие одного из учеников керам. Школы. 1930-е». На мою думку, «М.Ш.» може означати не лише назву «Макарово-ярівська школа» (в архівних матеріалах зазвичай писали «Макарово-Ярівська школа», тому мали б написати «М.Я.Ш.»), а й ініціали одного з учнів чи майстрів гончарної школи.

У названих музеях також зберігаються чорнильні приладдя Івана Івановича Шкурка – одного з майстрів цієї школи. Датування названої роботи 1930-ми роками теж неправильне, оскільки охоплює ціле десятиліття. Відомо, що найбільш активно гончарна школа функціонувала впродовж 1928–1932 років, а в період до 1935-го року її діяльність згорталася, доки не припинилася остаточно [7, с.64-65].

Мал.10 (а, б).

Марія Литвинова.

Підставка для чорнильниці.

Глина, полива, ліплення,
19,8х32 см; ритований напис на
боковій поверхні ззаду:
«Здано 14.ІІ.1930 г. №4.
Литвиновой Марии».

Макарів Яр, Луганщина;
Макарово-ярівська керамічна
кустарно-промислова школа.

14.02.1930.

Луганський краєзнавчий музей,
КП-24883/КСП-135.

Фото Тараса Пошивайла.

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



а

б

Наступна проблема – атрибутування гончарних виробів без написів. Так теракотовий свистунець у вигляді птаха (мал.9) (КП-22943/КСП₁-268) атрибутовано як «изделие неизвестного ученика керамической школы. Макаров Яр, 1930-е гг.». Погоджуючись зі співробітниками музею, водночас можна припустити, що це – робота викладача ліплення гончарної школи Валентини Федорівни Васильєвої або когось із майстрів-гончарів. Враховуючи той факт, що виготовлення таких свистунців тривало десь із 1930-го до кінця першої третини 1930-х років, коли їх відправляли до Москви на експорт [9], датування має бути таким – 1930–1933 роки.

Цікаву групу виробів учнів Макарово-ярівської керамічної кустарно-промислової школи, з погляду інформативності, складають три вироби:

- 1) кухоль, що зберігається в Луганському обласному краєзнавчому музеї (КП-16077/КСП₁-331), з написом на денці: «Добранчев П. для себе» (мал.7). В інвентарній картці не зазначено, що це робота учня Макарово-ярівської керамічної кустарно-промислової школи, і роботу чомусь датовано тільки 1930-м роком;



Мал.11.
Серафима Головка.
Тиквастий глечик («кувшин»).
Глина, ангоби, полива, гончарний круг,
ліплення, мальовка, 23x8,5-d см;
ритований напис на денцеві:
«Горонував [?] учень III курсу С.Головка 7/III-32».
Макарів Яр, Луганщина;
Макарово-ярівська керамічна
кустарно-промислова школа. 07.03.1932.
Історико-меморіальний музей
Олександра Пархоменка, КП₇-2454/В₄-1059.
Фото Таїси Блюм

- 2) чорнильниця з фондів Історико-меморіального музею Олександра Пархоменка (КН₂-534/Р₂-197), яка містить напис: *«Робота №2 учня III-го курсу М.-Яр. Керам-школи. 29/XI-31 р. Алеко З Для дому»* (мал.2) (автор роботи Зінаїда Алеко [9]);
- 3) ваза з фондів цього ж музею (КН₆-2169/Р₃-808) на денці містить напис: *«Памят 1932 Мак. Яр на Луганщині керам. шк. Литвінова М.Ф.»* (мал.5) (очевидячки, це робота Марії Литвинової).

Усі написи вказують на те, що учні виготовляли вироби на згадку про гончарну школу. Можливо, вони мали ці вироби за зразки.

Ще один висновок, який можна зробити на основі написів на глиняних виробах, – встановлення прізвища автора. Наприклад, у фондах Історико-меморіального музею Олександра Пархоменка зберігається ваза, на денцеві якої є напис *«Б.Я.»* (мал.6) (КН₄-2118/Р₃-794). У числі учнів школи був Яків Безуглий, який, на мою думку, і є автором роботи. Глечик із фондів цього ж музею (КН₆-2115/В₃-792) на денцеві має напис *«с.Мак-Яр. на Луганщині Керамшкола. Г.Федоренко. 01/XI 31 р»* (мал.4). Автором роботи є вихованка гончарної школи Ганна Федоренко.

Завдячуючи віднайденому співробітниками Історико-меморіального музею Олександра Пархоменка чорнильному приладдю (КН₇-2396/В₄-1026), яке на звороті має напис: *«Шульженко С. учень III курсу 29/V-31»* (мал.3), автору вдалося встановити прізвище ще одного, вже 78-го учня Макарово-ярівської керамічної кустарно-промислової школи – С.Шульженка.

Таким чином, можемо стверджувати наступне:

- Атрибування глиняних виробів – складна й важлива справа, яка потребує всебічного, уважного вивчення предмета опису. Зусиллями працівників

Луганського обласного краєзнавчого музею й Історико-меморіального музею Олександра Пархоменка зібрано унікальну колекцію виробів Макарово-ярівської керамічної художньо-промислової школи, проведено копітку роботу, пов'язану з формуванням картотеки з гончарства Луганщини і, зокрема, с.Пархоменко.

- Для правильності атрибутування глиняних виробів суттєвим є з'ясування конкретно-історичних обставин, у яких виготовляли кожну роботу, оскільки вони впливають на правильність датування. Визначаючи час виготовлення глиняних виробів гончарних навчальних закладів, необхідно враховувати період їх діяльності (для Макарово-ярівської керамічної художньо-промислової школи він має чіткі рамки: 1927–1935), відомості щодо учнів та викладачів тощо.
- В інвентарних картках необхідно розміщувати найбільш повну інформацію про глиняний виріб, адже вона може суттєво вплинути на інформативну достовірність і правильність висновків науковців. Важливо внести корективи до записів у інвентарних картках виробів Макарово-ярівської керамічної художньо-промислової школи, що знаходяться у фондах Луганського обласного краєзнавчого музею та Історико-меморіального музею Олександра Пархоменка: дослівно записати тексти написів на виробах; уточнити прізвища й дати; розширити варіативність можливого авторства для тих виробів, які складно ідентифікувати до якоїсь конкретної особи.
- Підготувати каталог виробів гончарних навчальних закладів України, який дасть можливість ідентифікувати їх у керамологічних колекціях вітчизняних музеїв.

-
1. *Главные экономические мероприятия Полтавского земства в 1898 и 1899 гг. в связи с экономической его деятельностью за все время существования земства // Статистический ежегодник Полтавского Губернского Земства. – Полтава: Типо-литография И.А.Дохмана, 1901. – Год пятый. – С.11-70.*
 2. *Голицын Ф.С. Кустарное дело в России. – СПб.: Типография В.Ф.Киришбаума, 1904. – Т.1. – 256 с.*
 3. *Гончарная мастерская Полтавского губернского земства в м.Опошне, Зеньковского уезда // Образцовые мастерские Полтавского губернского земства /Приложение к отчёту Полтавской Губернской Земской Управы за 1895 год. – Полтава: Типография Л.Фришберга, 1896. – С.31-50.*
 4. *Гончарная промышленность в России // Керамическое обозрение: специальный журнал глиняного, известкового, стеклянного, цементного, фарфорового и соприкасающихся с ними производств. – Николаев: Русская типо-литография, 1901. – №6. – С.81-84.*
 5. *Каплун Наталія, Смілянська Наталія. До історії гончарного промислу села Макарів Яр // Український керамологічний журнал. – 2004. – №4 (14). – С.48-59.*

6. Кулепетов Н.М. Гончарный промысел в Демянском уезде Новгородской губернии (Отчёт специалиста отдела сельской экономики и сельскохозяйственной статистики) // Отчёты и исследования по кустарной промышленности в России. – Петроград: Содружество, 1915. – С.45-63.
7. Овчаренко Людмила. Макаровоярівська керамічна кустарно-промислова школа (1927–1935) // Український керамологічний журнал. – 2002. – №3. – С.56-67.
8. Освящение здания первой земской сельской ремесленной школы в Черниговской губернии // Земский сборник Черниговской губернии. 1895. – Чернигов: Типография Губернского Земства, 1895. – №1-2-3. – Январь-февраль-март. – С.139-164.



© Lyudmyla Ovcharenko, 2011

THE ATTRIBUTION OF EARTHENWARE OF THE MAKARIV YAR POTTERY HANDICRAFT INDUSTRIAL SCHOOL (BASED ON THE MUSEUM COLLECTIONS OF THE LUHANSK REGION)

The scientifically proved attribution of the earthenware of pupils of the Makariv Yar Pottery Handicraft Industrial School is provided for the first time; the drawbacks in the registration cards of the Luhansk Region museums, made during the attribution of earthenware of the pottery school, are ascertained. The author also stresses the importance of the reliable attribution of earthenware for the ascertaining of the specific historic circumstances and the argumentation of the scientific conclusions

[Received October 15, 2003]

Key words: *Ukrainian ceramology, pottery, ceramics, the Makariv Yar Pottery Handicraft Industrial School, the attribution of earthenware, registration cards, identification, the Luhansk Regional Museum of Local Lore, the Oleksandr Parkhomenko Historic Memorial Museum, Makariv Yar, Parkhomenko, the Luhansk region, Ukraine*

© Олена Щербань, 2011



АТРИБУЦІЯ ВИРОБІВ ГОНЧАРНИХ ШКІЛ ОПІШНОГО З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА

Щербань Олена. Атрибуція виробів гончарних шкіл Опішного з колекції Музею українського народного декоративного мистецтва // Українська керамологія: Національний науковий збірник. За рік 2007. Атрибуція кераміки в Україні / За редакцією доктора історичних наук Олеся Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2011. – Кн. III. – Т. 2. – С. 227-233.

Народилася 27 червня 1980 року в Малій Данилівці, у Харківщині. Закінчила історичний факультет Полтавського державного педагогічного університету імені Володимира Короленка за спеціальністю «Педагогіка і методика середньої освіти, історія і основи економіки» (2002), аспірантуру Інституту народознавства НАН України за спеціальністю «Етнологія» (2007). Молодий науковий співробітник Відділу керамології новітнього часу Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України, старший науковий співробітник Відділу етнографії гончарства Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному (з 2002).

Головні напрямки наукових досліджень: етнопедагогіка, гончарне шкільництво, передовсім діяльність гончарних навчальних закладів Опішного та їх вплив на стан місцевого гончарства; глиняний посуд у культурі харчування українців.

Авторка понад 40 публікацій з проблематики керамології та гончарної освіти в періодичних виданнях і збірниках.

- ✉ Вул. Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164; тел./факс (05353) 42175, 42416; e-mail: ceramology_inst@poltava.ukrtel.net; opishne_museum@poltava.ukrtel.net
- ✉ Вул. Леніна, 5, кв. 4, Опішне, Полтавщина, 38164; тел. (066) 9350246

Подано атрибуцію глиняних виробів учнів Опішнянської керамічної кустарно-промислової школи (1925–1926), Опішнянської керамічної промислової школи (1927–1933*) та Опішнянської школи майстрів художньої кераміки (1936–1941). Наголошено на тому, що ці вироби – унікальні порівняльні матеріали, що мають важливе значення для датування подібних творів у музеях України. порушено актуальне нині питання про напрацювання методики атрибутування музейних колекцій. Описані вироби зберігаються в Музеї українського народного декоративного мистецтва (Київ). Подано їх фото [Одержано 15 жовтня 2007]

Ключові слова: українська керамологія, гончарство, кераміка, глиняні вироби, атрибуція, Опішнянська керамічна промислова школа (1927–1933), Опішнянська школа майстрів художньої кераміки (1936–1941), Музей українського народного декоративного мистецтва, Опішне, Україна

Важливим джерелом для з'ясування впливу діяльності гончарних навчальних закладів на збереження й розвиток етномистецьких традицій Опішного та гончарство інших гончарних осередків України є виготовлені їх викладачами й учнями глиняні вироби. Вони зберігаються у фондівих колекціях кераміки

* У моєму більш ранньому дослідженні [1] кінцевою датою діяльності закладу вказано 1932 рік. Результати сучасних досліджень показали, що школа існувала до 1933 року

Дніпропетровського історичного музею імені Дмитра Яворницького, Полтавського краєзнавчого музею, Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України (Львів), Харківського художнього музею, а також в інших музеях і приватних колекціях України, близького й далекого зарубіжжя.

Зокрема, унікальні вироби учнів гончарних навчальних закладів Опішного зберігаються в Музеї українського народного декоративного мистецтва (Київ)* (далі – Музей) – одному з найбільших художніх музеїв України. Особливе зацікавлення з майже чотирнадцятитисячного масиву глиняних виробів, які зберігаються у фондах Музею, у мене викликали виготовлені в гончарних навчальних закладах Опішного. Незважаючи на значну кількість згадок про ці заклади в наукових публікаціях, досі мало опубліковано фото й детальних описів робіт, виготовлених їх викладачами й учнями. Тому не дивно, що під час їх атрибутування в дослідників виникають певні труднощі. Це помітно і з описів глиняних виробів Музею. У даному дослідженні зроблено спробу точніше атрибутувати вироби гончарних шкіл Опішного.

Мал.1.

Білик (?). Ваза. Глина, ангоби, полива, гончарний круг, мальовка, 24,4x8,2 (д дія) см.
Опішне, Полтавщина. 1926. Музей українського народного декоративного мистецтва, К-2596. Фото Олени Щербань



* Висловлюю вдячність завідувачу Сектору кераміки Музею українського народного декоративного мистецтва Ірині Бекетовій та кандидату мистецтвознавства Олені Клименко за допомогу в дослідженні колекції кераміки



Мал.2.

Трохим Демченко, Іван Багрій. Ваза.

Глина, ангоби, полива, гончарний круг, ліплення, риткування, 39х10,5 см.

Опішне, Полтавщина. 1936 (?). Музей українського народного декоративного мистецтва, К-2598. Фото Олени Щербань

Про гончарні роботи, виготовлені в Опішнянській керамічній кустарно-промисловій школі (1925–1926) [1], дає уявлення ваза, виготовлена Біликом (котрий це з Біликів, ще не з'ясовано) (мал.1). Її особлива цінність полягає в тому, що на денцеві є напис: «Опішня. Керам. Школа. XII.-26. Білик». Виготовлено її з білої глини; полив'яна. Тулуб овальний, вінця відбиті. Вазу вкрито жовтим ангобом, по якому нанесено мальований орнамент. На лицьовому боці в сіро-синіх барвах зображено російського поета Олександра Пушкіна в увесь зріст. Угорі підпис: «О.С.Пушкін». Зображення обрамлено смугою рослинного орнаменту. Стилізовані квіти й грона винограду поєднано в одне ціле за допомогою прямих ліній. Подібний орнамент нанесено й на бічні та задню поверхні вази.

Другу вазу виготовили відомий опішнянський гончар Трохим Демченко та менш відомий Іван Багрій, про що свідчить напис на денцеві: «Опішня Керамшкола Демченко І.Багрій», на мою думку, саме під час навчання в Опішнянській школі майстрів художньої кераміки (1936–1941) (мал.2). Вважаю роком її виготовлення останній квартал 1936. Вазу присвячено відомому російському поету Олександр Пушкіну, оскільки 1937 року відзначали 100-річчя від дня його смерті. Ваза складної форми: денце й шия її вузькі, тулуб опуклий, на середині шиї – концентричний гострореберний виступ, під яким приліплено верхні краї вух. Вуха сформовано у вигляді птахів з головами зверху–донизу. Зовні поверхню вази покрито коричневим ангобом, зсередини – жовтим. Верхню частину концентричного виступу покрито



Мал.3.
Іван Багрій, Трохим Демченко. Ваза.
Глина, гончарний круг, ліплення, полива,
40,2x12,8 см. Опішне, Полтавщина. 1936 (?).
Музей українського народного декоративного
мистецтва, К-2597. Фото Олени Щербань

голови Олександра Пушкіна, обрамлене рослинним орнаментом (5 квіток з листям). З другого боку зображено барельєфне погруддя поета; над ним та біля нього – барельєфні зображення квітки й розгорнутих книжок. Зважаючи на подібність форми, декору, творчого почерку цього виробу до атрибутованого вище, на мою думку, її можна датувати 1936 роком і вважати витвором Трохима Демченка й Івана Багрія.

Трохим Демченко відомий також як автор декоративних зооморфних посудин. У фондах Музею зберігаються декоративні посудини «Вовк» і «Баран», датовані серединою 1930-х років, згідно опису в авторській картотеці, автором цих робіт значиться саме «Демченко Т.Н.». Можливо, виготовлені впродовж 1935 – першої половини 1936 року (мал.4, 5). Відтак вони є одними з перших його творів. Виготовлені вони із жовтої глини, мають подібний декор – мальований орнамент на темно-коричневій ангобованій поверхні. Серед елементів орнаменту – прями та хвилясті лінії, «сосонки», крапки, трикутники, нанесені ангобами жовтого, білого, зеленого, червоного, світло-коричневого кольорів.

Вдалося виявити ще один цікавий глечик з вухом і пипкою, теж без зазначення конкретного року його виготовлення (мал.6). У картотеці виявлено такі відомості: «Чуприна. Трубіна с.Опішня Полт. обл. завод «Х.к». Глечик, 1930-ті роки». Зовні глечик укрито темно-коричневим ангобом, по якому білим, блакитним, світло-коричневим та жовтим ангобами нанесено рослинний орнамент. На тулубі й шиї

зеленим ангобом, зверху й знизу обрамлено червоними смугами. Нижче червоним ангобом нанесено концентричну хвилясту лінію. На одному боці вази наліплено барельєфне зображення – портрет поета. Під ним підпис «Пушкін», над ним – барельєфні зображення грон винограду й розгорнутої книжки. Портрет Пушкіна й грона винограду вкриті жовтим ангобом. З другого боку зображено малюнок з відповідним підписом – «Пушкін в Гурзуфі». У сіро-синіх тонах зображено поета, який лежить на камені біля моря й дивиться вдалину. Малюнок обрамлено смугою рослинного орнаменту (п'ять квіток з листям), мальованого жовтим, синім, зеленим і червоним ангобами.

У Музеї зберігається ще одна подібна за формою ваза, без зазначення дати її виготовлення (мал.3). На відміну від описаної, ця ваза містить рельєфний декор, покрита зеленою поливою. На одному її боці – барельєфне зображення



Мал.4.

Трохим Демченко. Декоративна посудина «Вовк».
Глина, полива, ангоби, гончарний круг, ліплення, мальовка, 19х29 см.

Опішне, Полтавщина. 1935 – перша половина 1936.

Музей українського народного декоративного мистецтва, К-2558.

Фото Олени Щербань



Мал.5.

Трохим Демченко. Декоративна посудина «Баран».

Глина, ангоби, полива, гончарний круг, ліплення, мальовка, 22,5х25,5 см.

Опішне, Полтавщина. 1935 – перша половина 1936. Музей українського народного
декоративного мистецтва, К-2560. Фото Олени Щербань

зображено куці з квітів і колосків. Простежується невпевненість, «учнівськість» у нанесенні орнаменту й віртуозність гончарної майстерності авторів цього виробу.

Глекич сформував на гончарному крузі Володимир Чуприна, а розмалювала Марія Трубіна під час навчання в Опішнянській школі майстрів художньої кераміки (1936–1941). Вони освоювали гончарство в цій школі впродовж 1937–1939 років. Марія Трубіна до вступу на навчання гончарством не займалася, а після закінчення керамшколи в Опішному не працювала. Зазначу, що мені пощастило знайти щоденник Олександри Москаленко, колишньої учениці Опішнянської школи майстрів



Мал.6.
Володимир Чуприна, Марія Трубіна. Глечик.
Глина, полива, ангоби, гончарний круг, ліплення,
мальовка, 20x10,7 см. Опішне, Полтавщина. 1939 (?).
Музей українського народного декоративного
мистецтва, К-5917. Фото Олени Щербань

художньої кераміки (1936–1941), в якому знаходяться малюнки Марії Трубіної того періоду. Квіткові орнаменти на них і глечикові перегукуються між собою [2, с.129].

Отже, у колекції кераміки Музею вдалося виявити три підписані й один не підписаний виріб, виготовлені учнями Опішнянської керамічної кустарно-промислової школи (1925–1926) й Опішнянської школи майстрів художньої кераміки (1936–1941). Це унікальні порівняльні матеріали, на основі яких можна датувати й інші подібні вироби з музейних колекцій України.

Зазначу, що фондова колекція кераміки Музею українського народного декоративного мистецтва приємно вразила впорядкованістю, зручністю розташування експонатів. Науковий підхід, регулярний догляд, дбайливе ставлення до кожного виробу характеризують роботу фондових працівників. Зручна для користування картотека кераміки

Музею значно полегшує роботу дослідника. Але в описах виробів трапляються окремі неточності. Наприклад, помилки в прізвищах гончарів (замість «Наливайко» – «Наливайло»), датуванні виробів, описах техніки виготовлення (замість «наліплення» зазначено «гравірування») тощо.

Не маючи на меті шукати помилки в картках опису виробів, а лише бажачучи правильно атрибутувати глиняну вазу за номером К-2598 (її керамологічний опис подано вище), зазначу невідповідність даних про неї в картотеці. На згаданий виріб заведено чотири картки; у трьох із них описано технологію, параметри, місце, звідки надійшов виріб. Проте виріб у кожній з карток атрибутовано по-різному:

- 1) у картотеці «*Осередки гончарства*» поряд із виробами К-2596 та К-2597 виріб за номером К-2598 означено як «*Опішнянська керамічна Школа*» і датовано 1926 роком;
- 2) у картотеці «*Кераміка 1300–2500*» подано інформацію російською мовою про те, що автор вази із зображенням Олександра Пушкіна – Трохим Демченко, а дата її виготовлення – 1920-ті роки, Опішне, Полтавщина;
- 3) в авторській картотеці «*Г-К*» на прізвище «*Демченко*» записано, що автор виробу Трохим Демченко, а виконав його Іван Багрій, 1920-ті роки, Опішне, Полтавщина;
- 4) в авторській картотеці «*А-В*» на прізвище «*Багрій*» є інформація такого змісту: автор – Трохим Демченко, виконавець Іван Багрій, Опішне, Полтавщина, школа майстрів, 1930-ті роки.

Подібні проблеми з описом та атрибутуванням виробів нині існують у більшості сучасних музеїв України. Зважаючи на це, дослідникам варто обережно ставитися до опису гончарних виробів у картотеках, самостійно робити відповідні висновки.

Проблема опису кераміки породжена глобальнішою проблемою, яка потребує наукового обговорення, – труднощами атрибутування кераміки. Передовсім, донині недостатньо розроблено методика атрибутування. Основним залишається метод аналогій, який не завжди можна використати, а застосовуючи, необхідно мати ґрунтовні знання про розвиток гончарства в той чи інший період історії осередку, опубліковані каталоги достовірно атрибутованих виробів. Для правильної атрибуції кераміки дуже важливим є досвід музейного працівника-фахівця, якого не завжди вистачає, отже, видається необхідною організація спецкурсів з підготовки спеціалістів, що займаються саме атрибутуванням кераміки, оскільки досвід роботи, у кращому випадку, передається від більш досвідченого працівника, в гіршому – молодий спеціаліст самостійно набуває необхідного для роботи досвіду. Наприклад, такі курси можна було б організувати в Національному музеї-заповіднику українського гончарства в Опішному, який нині є провідним закладом у галузі збереження, дослідження й популяризації кераміки. Необхідно розробити універсальну схему керамологічного опису виробів, сформувати електронну картотеку творів. При цьому слід звертати увагу на достовірність уведеної інформації.

1. Щербань Олена. Опішненська керамічна кустарно-промислова школа (1925–1932) // *Етнічна історія народів Європи: Збірник наукових праць*. – К.: УНІСЕПВ, 2007. – Вип.22. – С.131-137.
2. Щербань Олена. Опішненська школа майстрів художньої кераміки (1936–1941) // *Український керамологічний журнал*. – 2004. – №2-3. – С.124-133.



© Olena Shcherban, 2011

THE ATTRIBUTION OF EARTHENWARE OF OPISHNE POTTERY SCHOOLS FROM THE COLLECTION OF THE MUSEUM OF UKRAINIAN FOLK DECORATIVE ART

The attribution of the earthenware of the pupils of the Opishne Ceramic Handicraft School (1925–1926), the Opishne Ceramic Industrial School (1927–1933), and the Opishne School of the Art Ceramics Masters (1936–1941). The author stresses the fact that these wares present unique comparative materials, that have great importance for the dating of the similar wares in the Ukrainian museums. The urgent modern problem of the processing of the method for attribution of museum collections has been raised. The described wares are preserved in the Museum of Ukrainian Folk Decorative Art (Kyiv). Their photos are given

[Received October 15, 2007]

Key words: *Ukrainian ceramology, pottery, ceramics, earthenware, attribution, the Opishne Ceramic Industrial School (1927–1933), the Opishne School of the Art Ceramics Masters (1936–1941), the Museum of Ukrainian Folk Decorative Art, Opishne, Ukraine*

© Анатолій Щербань, 2011



АТРИБУЦІЯ КУМАНЦЯ (мистецтвознавчий ляпсус)

Щербань Анатолій. Атрибуція куманця (мистецтвознавчий ляпсус) // Українська керамологія: Національний науковий щорічник. За рік 2007. Атрибуція кераміки в Україні / За редакцією доктора історичних наук Олеся Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2011. – Кн.ІІІ. – Т.2. – С.234-238.

Народився 15 квітня 1978 року в Диканьці, у Полтавщині. Закінчив Полтавський політехнічний коледж (1997), історичний факультет Полтавського державного педагогічного університету імені Володимира Короленка за спеціальністю «Педагогіка і методика середньої освіти, історія і правознавство» (2001), аспірантуру Інституту археології НАН України за спеціальністю «Археологія» (2005). Завідувач Відділу палеогончарства Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України (з 2005), старший науковий співробітник Відділу археологічної кераміки Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному (з 2002).

Головний напрямок наукових досліджень: глиняні вироби, пов'язані з прядінням і ткацтвом у населення VII – початку III ст. до н.е. Лівобережного Лісостепу України; декорування глиняних виробів; пам'ятки археології в окрузі Диканьки й Опішного.

Автор 30 публікацій з проблематики керамології й археології у періодичних виданнях і збірниках, монографії «Прядіння і ткацтво у населення Лівобережного Лісостепу України VII – початку III століття до н.е. (за глиняними виробами)» (2007).

✉ Вул.Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164; тел./факс (05353) 42175, 42416;
e-mail: ceramology_inst@poltava.ukrtel.net; opishne_museum@poltava.ukrtel.net

✉ Вул.Леніна, 5, кв.4, Опішне, Полтавщина, 38164; тел. (066) 9350246

У науковій літературі досить часто трапляються прикрі помилки. Проаналізовано одну з них – атрибутування мистецтвознавцями Олександром Гищенком та Ніною Манучаровою куманця середини 1930-х років з Опішного як виробу кінця XVIII століття з Черкащини та XIX століття зі Львівщини. Звернено увагу на причини неправильного атрибутування та вади методу аналогій

[Одержано 15 жовтня 2007]

Ключові слова: українська керамологія, гончарство, кераміка, куманець, метод аналогій, атрибуція, куманець, кахля, Опішне, Україна

Атрибуція глиняних виробів – складна справа, яка вимагає від дослідника значних зусиль і спеціальних знань. До сьогодні основним методом атрибутування виробів з музейних колекцій є знаходження аналогій у науковій літературі. На жаль, у багатьох публікаціях, присвячених українському народному мистецтву, подано неточні, а іноді й помилкові дані.

Мою увагу привернув плесканець із носиком у вигляді голови козла й вухом у вигляді звіра, оздоблений рослинним орнаментом. У першій з відомих мені публікацій (Київ, 1966) малюнок, зроблений з негатива Григорія Логвина, Ніна

Манучарова атрибутувала як: «*Народна кераміка. В.Шестопаець, м.Сокаль, Львівська обл. ХІХ ст.*». У тексті, де міститься посилання на цей малюнок, зазначено, що «*широкою манерою письма і мальовничістю відзначаються керамічні роботи відомого львівського майстра Василя Шестопаляця*» [5, с.163, іл.337]. Те, що ця атрибуція хибна, помітно після першого ж погляду на справжні твори цього майстра [8, мал.110; 10, fig.46]. До того ж, у самому описі зроблено кілька помилок. По-перше, прізвище гончаря насправді Шостопаець. По-друге, датувати виріб майстра всім ХІХ століттям не можна, адже, зважаючи на період його життя (1836–1879), активно він творив упродовж 1860-х – 1870-х років. Зауважу, що більшість гончарних виробів, поданих на ілюстраціях цього нарису, атрибутовано неправильно [5, іл.335-339].

Через 26 років Олександр Тищенко в монографії – підручнику з історії українського декоративно-ужиткового мистецтва ХІІІ–ХVІІІ століть (Київ, 1992), окрім тексту, на обкладинці та першій сторінці подав фото й кардинально інший підпис до нього: «*Куманець-баклага з Черкащини. Кінець ХVІІІ ст. Пластичне декорування. Підполивний розпис ангобами. ДДІМ*» [7, с.1, 159, 160, 188, рис.117].

Невідомо, чи знав дослідник про попередню атрибуцію цього виробу, адже посилань на літературу в книзі немає. Не можу також стверджувати, що послугувало основою для такого атрибутування, адже ні форма, ні способи декорування

Мал.1.
Зображення куманця в нарисі
Ніни Манучарової [5, с.163, іл.337]



Мал.2.
Зображення куманця в текстовій частині
монографії Олександра Тищенка
[7, с.160, рис.117]





Мал.3.
Зображення частини кахлі в текстовій частині
монографії Олександра Тищенка [7, с.51, мал.56]



Мал.4.
Зображення кахлі в текстовій частині монографії
Олеся Пошивайла [6, с.244]

цього виробу не мають аналогій як серед гончарних виробів XVIII століття, так і серед продукції гончарів Черкащини. Окрім того, сама назва виробу, подана Олександром Тищенком, не відповідає дійсності (це не баклага!).

Зверну увагу ще на одне разючо неправильне атрибутування, зроблене дослідником, – фрагмента лицьової пластини коробчастої кахлі із зображенням Георгія Змієборця на коні [7, с.51, 187, мал.56]. Олександр Тищенко зазначив, що він зберігається в КДІМ. Оскільки автор не подав тлумачення даної абрєвіатури, можна лише здогадуватися, що це Київський державний історичний музей. Дослідник датував його другою половиною XV століття й стверджував, що виготовлено кахлю в Придніпров'ї. З першого погляду на кахлю зрозуміло, що таке раннє датування – абсурдне. До того ж цей виріб має багато точно атрибутованих аналогій. Одна з них – кахля, що зберігається у фондах Полтавського краєзнавчого музею, на думку Олеся Пошивайла, виготовлена в Опішному 1820 року [4, с.43; 6, с.244]. Друга аналогічна кахля, датована Іриною Бекетовою XIX століттям, зберігається в Музеї українського народного декоративного мистецтва. Відомо час її надходження до колекції – кахлю було придбано 1915 року в мешканця м.Ржищів Київського повіту [2]. Вважаю атрибуцію Олеся Пошивайла й Ірини Бекетової близькими до істини. Принаймні про те, що кахлі виготовлено пізніше, ніж 1730-ті роки, свідчать зображення герба Російської імперії, розташовані по кутах квадрата, в який вписано коло з Георгієм Змієборцем. Сподіваюся, що більш детальне вивчення даного типу кахель дозволить зробити атрибуцію більш

точною й дозволить пояснити, як майже ідентичні кахлі потрапили в міста, відстань між якими складає кілька сотень кілометрів.

Неправильно атрибутувавши кахлю, Олександр Тищенко, проаналізував зображення на ній і зробив хибні висновки про те, що *«у другій половині XV століття покращуються пропорції пластичних зображень, передача руху, зростає майстерність пластичного виконання»*. Твердження ж, що автор кахлі *«видозмінює традиційну композицію галицьких плиток»* [7, с.51], є взагалі абсурдним.

Зважаючи на подані дослідником відомості про те, що вищезгаданий куманець зберігається в колекції Дніпропетровського державного історичного музею імені Дмитра Яворницького [7, с.188], я опрацював донині унікальний, опублікований ще до появи раніше названих публікацій (1964 року) каталог кераміки цього музею. Один із описів підходить до аналізованого виробу: *«Куманець, круглий, плоский, на круглій підставці, горлечко невисоке, носик і ручка зроблені у вигляді козлиної голови та зігнутого тулубу ласки. Поверхня темно-зеленого та пісочного кольору. Прикрашений рослинним орнаментом. Глина. Вис. 29 см, діам. денця 9 см. – Поч. XX ст. Росія. Інв.№Кд-502»* [3, с.118]. Хоча малюнок у книзі не подано, можна з упевненістю стверджувати, що це один і той самий виріб. Це підтверджує й співвідношення висоти до найбільшого діаметра, однакове в зображеного в публікації й описаного у каталозі виробу. Але атрибутовано його зовсім по-іншому. Я думаю, аналогією для такої атрибуції послуговували вироби зі Скопина, вуха і носики яких досить часто зооморфної форми. Щоправда, укладачі каталогу не врахували, що їх не декорували рослинною ангобовою мальовкою.

За всіма ознаками, аналізований куманець виготовлено в Опішному. Про те, що його створено не раніше XX століття, свідчить, окрім інших ознак, техніка нанесення орнаменту – за допомогою спринцівки. Найраніші відомі мені подібні вироби датуються 1929 роком [9, арк.4:15, 14:121, 17:148]. Найпізніший (датований 1947 роком) зображено в альбомі ескізів опішнянського гончаря Трохима Демченка [1, арк.15 зв.]. Зважаючи на особливості форми й декорування, вважаю, що аналізований виріб виготовлено в середині 1930-х років. Відомо, що в Дніпропетровському державному історичному музеї імені Дмитра Яворницького знаходиться велика колекція опішнянської кераміки кінця XIX – першої третини XX століття.

Точніше виріб можна атрибутувати, лише проаналізувавши формувальну масу, поливу й ангоби за допомогою методів фізико-хімічних наук. Але поки що для дослідження українських гончарних виробів XIX–XX століть такі методи вчені не застосовували.

Причиною викладених вище помилок є вади методу аналогій. Адже під час його застосування точність атрибутування залежить від досвіду дослідника й наявності подібних опублікованих виробів. Оскільки інших таких виробів не опубліковано, рідкісні вони і в музейних колекціях, не дивно, що визначити час і мотиви створення виявилось складно.

Оприлюднюючи факт існування мистецтвознавчого ляпсусу, хочу наголосити на необхідності більш ретельного ставлення до атрибутування глиняних виробів з музейних колекцій, тому що подібні неточності спотворюють уявлення читачів про розвиток українського гончарства, а недосвідчені дослідники, використовуючи їх, можуть робити хибні висновки.

1. Альбом ескізів Трохима Демченка // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Ф.4. – Оп.3. – Од.зб.25. – 20 арк.
2. Бекетова Ірина. Деякі аспекти атрибуції художньої кераміки на прикладах колекції Музею українського народного декоративного мистецтва // Українська керамологія: Національний науковий щорічник. За рік 2007. Атрибуція кераміки в Україні / За редакцією доктора історичних наук Олесь Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2011. – Кн.ІІІ. – Т.2. – С.154, 155.
3. Каталог: Кераміка. – Дніпропетровськ: Промінь, 1964. – 144, ХХVІ, VІІ с.
4. Лащук Ю.П. Українські кахлі ІХ–ХІХ ст. – Ужгород: Госпрозрахунковий редакційно-видавничий відділ Закарпатського обласного управління по пресі, 1993. – 81 с.
5. Манучарова Н.Д. Кераміка і гутне скло // Нариси з історії українського мистецтва. – К.: Мистецтво, 1966. – С.161-165.
6. Пошивайло Олесь. Етнографія українського гончарства: Лівобережна Україна. – К.: Молодь, 1993. – 408 с.
7. Тищенко О.Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (ХІІІ–ХVІІІ ст.). – К.: Либідь, 1992. – 192 с.
8. Українське народне мистецтво: Кераміка і скло. – К.: Мистецтво, 1974. – 225 с.
9. Фото гончарних виробів Опішнянської керамічної кустарно-промислової школи (1925–1933) // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Ф.4. – Оп.3. – Од.зб.34. – 20 арк.



© Anatoly Shcherban, 2011

THE ATTRIBUTION OF A DOUGHNUT-SHAPED JUG (ONE ART CRITICAL LAPSE)

Annoying mistakes can often be found in the scientific literature. One of such mistakes has been analysed. That is the attribution of a doughnut-shaped jug of the mid 1930s from Opishne as a ware of the late 18th century form the Cherkasy region and of the 19th century from the Lviv region by Olexandr Tyschenko and Nina Manucharova, the art critics. The attention is paid to the causes of the incorrect attribution and faults of the analog method [Received October 15, 2007]

Key words: Ukrainian ceramology, pottery, ceramics, doughnut-shaped jug, analog method, attribution, tile, Opishne, Ukraine

© Костянтин Рахно, 2011

ІЗ СЕРБЬСЬКОГО ДОСВІДУ ОПРАЦЮВАННЯ МУЗЕЙНИХ КОЛЕКЦІЙ



Рахно Костянтин. Із сербського досвіду опрацювання музейних колекцій // Українська керамологія: Національний науковий щорічник. За рік 2007. Атрибуція кераміки в Україні / За редакцією доктора історичних наук Олеса Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2011. – Кн.ІІІ. – Т.2. – С.239-245.

Народився 16 серпня 1979 року в Полтаві. Закінчив із відзнакою філологічний факультет Полтавського державного педагогічного університету імені Володимира Короленка за спеціальністю «Педагогіка і методика середньої освіти, німецька, англійська мова і література» (2001). Молодший науковий співробітник Відділу керамології новітнього часу Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України, старший науковий співробітник Відділу сучасної кераміки Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному (з 2003).

Головний напрямок наукових досліджень: гончарство як частина духовної культури слов'ян, образ гончаря в слов'янській міфології.

Автор 80 публікацій з проблематики керамології, історії й етнології в періодичних виданнях і збірниках.

✉ Вул. Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164; тел./факс (05353) 42175, 42416;
e-mail: ceramology_inst@poltava.ukrtel.net; opishne_museum@poltava.ukrtel.net

✉ Вул. Фурманова, 8-а, кв.76, Полтава, 36000; тел. (05322) 37841; e-mail: krakhno@ukr.net

Про деякі моменти з історії сербської керамології. Атрибуція глиняних виробів, зібраних у музеях, як і їх каталогізація, є одним із найскладніших і найважливіших завдань учених. Тому велике зацікавлення викликає досвід Етнографічного музею в Белграді. Прикладом зразкового видання, яке має ґрунтовні наукові статті про гончарне ремесло в Сербії й детальні анотації, є альбом «Гончарство у Србiji» Персиди Томич [Одержано 12 жовтня 2007]

Ключові слова: сербська керамологія, гончарство, кераміка, музейні колекції

Рівень атрибутування гончарних виробів значною мірою залежить від розвитку керамологічної науки. Чим більше досліджено історичний розвиток гончарства в тій чи іншій країні, його регіональні особливості, роль і місце в матеріальній і духовній культурі населення, тим більше є знань для ідентифікування кераміки. Значна вивченість гончарства дозволяє впевненіше розробляти атрибутивну проблематику.

Гончарство Сербії, в якому збереглося чимало архаїчних рис, систематично й цілеспрямовано почали досліджувати з початку ХХ століття. Це було пов'язано із процесами сербського державотворення, появою етнографічних і краєзнавчих музеїв, становленням сербського народознавства як науки й дедалі зростаючою цікавістю вчених до етновизначальних прикмет рідної культури.

Сербські археологи, зіставляючи матеріали своїх розкопок із етнографічними даними, першими звернули увагу на примітивні техніки гончарювання, які збереглися в деяких місцевостях Сербії. Першу етнографічну статтю про гончарне ремесло, автором якої був Живко Йоксимович (1909), було присвячено виготовленню посуду на ручному крузі в околицях міста Ужице [1].

У період між двома світовими війнами дослідження набули більшої інтенсивності. Етапним для сербської керамології був вихід збірника матеріалів для дослідження народної кераміки (1936) [2]. Ініціаторами видання були наукові співробітники Етнографічного музею в Белграді. В основу їхніх статей лягли матеріали, зібрані під час польових експедицій. Це була перша й, слід визнати, на тому етапі розвитку сербської науки дуже вдала спроба цілісного студіювання етнографічних особливостей сербського гончарства, суспільного становища й побутових умов життя гончарів, локальних особливостей технологічного процесу, обрядів і вірувань, пов'язаних із гончарним ремеслом.

Наукове осмислення накопиченої джерельної бази спонукало відомого керамолога й етнологу Миленка С.Филиповича до написання розлогого монографічного дослідження про жіноче гончарство в балканських народів (1951) [5]. Ця монографія стала одним із найвагоміших досягнень не лише сербської, але й світової керамологічної думки, оскільки доповнювала, систематизувала, узагальнювала й аналізувала всі попередні знання про жіноче гончарювання. Об'єктом дослідження стали технологія традиційного гончарного виробництва, асортимент глиняних виробів, які виготовляли жінки без допомоги круга, та їхні функції в побуті, професійні знання, вірування та звичаєвість гончарок. Студіювання гончарства як явища духовної культури було цілком закономірним у руслі традицій сербської народознавчої школи. Для аналізу було залучено етнографічні матеріали із Сербії, Чорногорії, Боснії, Македонії і Болгарії. Праця мала резонанс у світовій науці.

Книга Филиповича заклала спрямування подальших наукових пошуків. Упродовж 1950-х – 1970-х років побачила світ ціла низка поважних досліджень гончарства окремих локальних осередків та цілих історико-етнографічних районів Сербії. Новий етап у сербській керамології ознаменувала поява альбому-каталогу керамолога й етнологу Персиди Томич *«Грнчарство у Србији»* (1980) [3]. Видав його Етнографічний музей у Белграді першим випуском у своїй серії *«Збирке»*, яка, за задумом, мала поєднувати наукові студії й каталоги музейних зібрань. Оскільки видання нині вважається класикою керамологічної літератури, на ньому варто зупинитися детальніше. На відміну від українських мистецьких видань подібного типу, окрім, власне, ілюстративного матеріалу, воно містить солідну наукову розвідку про гончарне ремесло в Сербії. Дане видання з'явилося друком не просто із загальних естетичних міркувань, але як підсумок фундаментальних наукових студій.

Основою книги стала добре документована колекція гончарних виробів Етнографічного музею, який нині є основним осередком збереження, експонування й популяризації сербської гончарної спадщини. Оскільки старий документальний матеріал, зафіксований у довоєнних експедиціях, був доволі

мізерним, то 1961 року в музеї було запроваджено нову систему документації, із занесенням необхідних відомостей у відповідні рубрики на каталожній картці. Одночасно із запровадженням документації нового зразка на місцях було уточнено й доповнено дані про експонати, придбані музеєм у період від часу його заснування до Другої світової війни, зокрема щодо технології виготовлення, функцій того чи іншого виробу, місцевих назв тощо. У 1960-х роках з метою обліку було вироблено чітку класифікацію гончарних виробів за технічно-технологічними ознаками, зокрема застосуванням чи незастосуванням під час їх виготовлення гончарного круга і типом останнього, а вже в цих рамках – за морфологічними особливостями, функцією й орнаментикою [4]. Атрибутуванню сербські музейники надавали першорядного значення.

Ще одна проблема, яка свого часу постала перед працівниками сербських музеїв, – упорядкування наукової термінології. Один і той самий різновид виробів у різних музеях Сербії, а часто і в одному й тому ж самому, міг зберігатися під різними назвами, вживаними в локальних діалектах. Чим більшою була територія, яку охоплював музей, і багатший народний лексичний фонд, тим відчутнішою була ця проблема. Особливо актуальною була вона в Етнографічному музеї, збірка якого формувалася з виробів із різних місцевостей Сербії. Необхідно було виробити фахову термінологію й уніфікувати наукову документацію, яка через нестачу наукових термінів була переобтяжена довгими описами. Таку термінологію було вироблено етнографами й керамологами на основі лексичного фонду народної мови і зафіксованої в документах музею гончарської професійної термінології.

Для ретельнішого розгляду проблематики гончарства дуже важливими були експедиції до гончарних осередків, спілкування з гончарями, вивчення



Обкладинка
альбому-каталогу
керамолога й етнолога
Персиди Томич
«Гончарство у Србији».
Белград. 1980.
Репринт [3]

технології їх виробництва в польових умовах. Керамологічні експедиції проводили паралельно з етнографічними дослідженнями, які організовував музей, та відрядженнями з метою поповнення музейних збірок. Розгортання широкомасштабних польових обстежень гончарних осередків у той час, коли деякі з них ще функціонували, було вагомим успіхом сербських учених. Щасливою обставиною для дослідження народного гончарства було й те, що Етнографічний музей зосередив сили на дослідженні Східної Сербії як найменш вивченої, а саме цей край був відомий як «*главна грнчарска област*». Окрім сходу країни, дослідження проводили і в інших регіонах Сербії, що дало змогу глибше пізнати народне гончарне ремесло.

Структурно робота складається з наукової частини, каталогу збірки та ілюстрацій. У ній було застосовано типологічну класифікацію гончарства за технічно-технологічними критеріями, розроблену авторкою [4]. За технологічними особливостями вироби гончарів Сербії поділяються на виготовлені без круга, виготовлені на ручному крузі та виготовлені на ножному крузі. На сербському гончарстві дуже сильно позначився регіональний поділ, риси, характерні для того чи іншого регіону, особливо виразні в посуду, виготовленого на ножному гончарному крузі. За регіональними стилістичними особливостями виокремлюється традиційне гончарство Східної Сербії, з локальними варіантами Піроту – Белої Паланки та Південної Морави, а також гончарство Косово і Нового Пазару та гончарство Воеводини. Саме так побудовано і виклад матеріалу в книзі.

Спочатку наведено загальний огляд традиційних технік гончарювання в Сербії, особливостей розвитку сербського сільського й міського гончарства в різних історико-етнографічних районах. На підставі досліджень своїх попередників авторка подала карту поширення технологій гончарного виробництва. Відповідно до історичної хронології, першими розглядаються гончарні вироби, виготовлені без застосування гончарного круга. Ця техніка гончарювання була характерна для східної частини Балканського півострова, включаючи й Сербію з Косово. У такий спосіб сербські селянки виготовляли великі глиняні форми для випікання хліба на відкритому вогнищі, покришки для них і глиняні підставки. Процес жіночого гончарного виробництва містив чимало магічно-релігійних елементів, на яких Персида Томич спеціально акцентувала увагу. У деяких місцевостях Сербії ліплений глиняний посуд виготовляли чоловіки. Авторка простежила характерні особливості таких посудин. За археологічними матеріалами вона прослідкувала генезу глиняних форм для випікання хліба, які пов'язуються із ранньосередньовічними слов'янськими культурами з центром в Україні. Натомість використання покришок для них – іллірійсько-кельтського походження.

Виготовлення глиняного посуду на ручному крузі було узвичаєним на Заході Сербії. Це були переважно неполив'яні посудини для приготування їжі на відкритому вогні, а подекуди й молочний посуд. Свого часу саме вони привернули увагу сербських археологів. Гончарі виготовляли їх для потреб своїх сіл. Авторка подала детальні відомості про кожен із цих гончарних осередків, асортимент тамтешніх виробів, деякі історичні й статистичні дані про гончарство. Скрупу-

льозно охарактеризовано також сировину для виробництва, ручний круг сербських гончарів і технологію гончарювання. Це було суто чоловіче ремесло, яке здавна передавалося в родинах у спадок. Гончарство Західної Сербії має довгу історію. На це вказують, серед іншого, писемні пам'ятки, топоніміка, дані етнографічних обстежень. Найближчі паралелі йому простежуються в словенців, боснійців, герцеговинів, хорватів, чорногорців і росіян. Археологи засвідчують використання кераміки, виготовленої на гончарному крузі, у Сербії за доби середньовіччя. Відносно її походження існує багато гіпотез, іноді взаємовиключаючих. У книзі подано їх огляд. Деякі етнологи, з огляду на давньослов'янське походження уживаної гончарями термінології, форми глиняних виробів і їх декор, доводили слов'янську належність такої кераміки. Інші вважали, що ручний круг і гончарні вироби такого типу слов'яни перейняли з римських провінцій. У якості їх правітчизни вказували й на Кавказ, звідки могли йти впливи, на Малу Азію та Сирію, звідки вони могли, за посередництва Візантії, поширитися на слов'янські землі. Припускають також, що в даному випадку мова йде про варваризовану кельтську кераміку. Слов'яни, запозичивши цей спосіб гончарювання в карпатських кельтів, поширили його у своєму просуванні на південь, північ і схід. Основним праджерелом кераміки, яка стала домінантною на слов'янській території, за цією версією, є кельтські глиняні вироби.

У решті земель Сербії віддавна переважав більш довершений спосіб гончарювання – з використанням ножного гончарного круга. Це здебільшого міське гончарство: у місті воно було основним заняттям гончаря, а в селі лише допоміжним до хліборобства. Міські гончарні осередки постали поблизу покладів якісної глини. На ножному гончарному крузі майстри виготовляли різні види посуду: для рідин, готування їжі на вогні, зберігання харчів, трапезний посуд. Виробництво глиняного посуду на ножному гончарному крузі було поширене по всій території Сербії. Гончарство в Східній Сербії було найбільш розвиненим, тамтешні майстри забезпечували посудом увесь свій регіон. Вони також мандрували до Північно-Східної й Західної Сербії, де місцеве населення такої кераміки не виготовляло. Гончарі робили посуд у містах для потреб тих країв. Виїздили й до Воєводини, де були свої гончарі, але в меншій кількості.

Другим за значенням гончарним районом було Косово, де гончарне ремесло ще недавно було поширене по всьому краю. За стилістичними ознаками до нього тяжіє гончарство Нового Пазару.

Воєводина є третім за значущістю історико-етнографічним районом, де глиняний посуд виготовляли на ножному гончарному крузі. У книзі подано докладну характеристику гончарних осередків кожної місцевості, історичні й статистичні відомості про них, описано асортимент і оздобу їх виробів. Проаналізовано також зв'язки промислу із середньовічним сербським гончарством та гончарством сусідніх народів – болгар, угорців, німців, турків. У книзі описано функціонування ремісничих спілок гончарів. Міські гончарі в Східній Сербії, на відміну від сільських, були членами «еснафських» корпорацій. Гончарі Воєводини були об'єднані в цехи. І ті, й інші мали свої професійні культи, святих-покровителів, що доводить, на думку авторки, давність гончарного ремесла в сербів.

Персида Томич детально описала історію формування збірки гончарних виробів Етнографічного музею в Белграді, яка на кінець 1979 року налічувала 2950 предметів.

Для кращого орієнтування читача в керамологічній проблематиці описано орнаментацию, її різновиди й способи нанесення. Залежно від них, сербські керамологи вирізняють декорування заглибленнями, рельєфні й перфоровані оздоби, сграфіто, мальовку. Дослідниця розглянула орнаментацию глиняних виробів, виготовлених без використання гончарного круга, на ручному й ножному кругах. Подала також короткий словник складових частин посуду та їх класифікаційних ознак. Для фахівців наведено й велику таблицю-визначальник глиняних виробів, так само класифікованих за технічно-технологічними й морфологічними критеріями.

Окремий розділ присвячено гончарській термінолексичі та її етимології. Авторка відзначила наявність у сербських гончарів численних термінів із праслов'янським і давньослов'янським родоводом, до яких належать назви основних і найбільш давніх видів посуду, балканських запозичень з латини, балканських турцизмів, а також окремих слів мадярського, грецького й німецького походження. Турецький вплив на сербську гончарську термінологію дослідниця детальніше розглянула окремо, звернувши увагу на етимологію й значення турцизмів. Вона також навела перелік слів, що мають стосунок до гончарства, наявних у класичних словниках сербської мови, діалектних і двомовних словниках.

Наукову частину книги проілюстровано анованими фотографіями й малюнками, які фіксують гончарну культуру Сербії, має посилання в тексті та доволі солідний список літератури.

Каталог уведених у науковий обіг гончарних виробів з колекції Етнографічного музею поділено на розділи й підрозділи за типом предметів. Кожному підрозділу передуює невелика вступна стаття, де наведено літературну й діалектну назви виробу, відомості про походження й вік таких виробів у збірці музею. Також описано традиційну технологію їх виготовлення й використання в побуті. Цим подолано сухий інвентаризаторський підхід, притаманний, на жаль, українським альбомам, музейним і виставковим каталогам.

Вироби пронумеровано. Їх паспортизовано за методикою Белградського етнографічного музею. Після наукової назви виробу в дужках наведено етнографічну. Для предметів, придбаних у селі, зазначено назву села, а через кому – назву найближчого міста як вказівку на його географічне розташування. Оскільки місце придбання не завжди є місцем виготовлення, то вказано й останнє, якщо це засвідчено в музейній документації. Детально описано матеріал, форму й декорування кожного виробу. Напис на поверхні виробу, якщо такий є, наведено повністю. Іноді наявна і деяка додаткова інформація щодо вжитку. Вказано в документах і каталозі й ім'я гончаря, який виготовив предмет, якщо воно відоме. Щодо кожного виробу зазначено датування, розміри, музейний інвентарний номер.

Фотографії в ілюстративному додатку позначено порядковими числами предметів у каталозі. Вказано також назву виробу й його територіальну належність.

Вироби в переважній більшості сфотографовано на світлому тлі. Показано не всі перелічені предмети, а лише вибірку найбільш типових прикладів.

В українських виданнях альбомного типу, присвячених музейним і приватним колекціям гончарних виробів, спостерігається цілком протилежна тенденція, яку можна визначити як кількісну ажіотацію. Їх укладачі зосереджуються на ілюстративній частині, прагнучи компенсувати кількістю ілюстрацій і якістю поліграфії відсутність наукового підґрунтя. У науковий обіг уводяться вироби, атрибутування яких є наперед спотвореним, оскільки датування й територіальна належність визначені хибно. Дається взнаки й відсутність уніфікованого категорійного апарату, нерозробленість фахової термінології. Тому для фахівців існує необхідність, не обмежуючись практикою вітчизняних музеїв, звертатися до світового досвіду опрацювання музейних керамологічних колекцій і запозичувати з нього все, що варте уваги.

1. Јоксимовић Живко. Ужичке црепуље // Српски етнографски зборник. – Београд, 1909. – Т.ХІІІ. – С.483-497.
2. Прилози проучавану наше народне керамике. Contributions a l'étude de notre céramique populaire (Посебна издања. Етнографски музеј у Београду; свеска б. Éditions spéciales. Musée ethnographique de Beograd). – Београд: Етнографски музеј, 1936. – 63 с.
3. Томић Персида. Грнчарство у Србији. – Београд: Српска Академија наука и уметности, 1980. – 334 с.
4. Томић Персида. Типолошко-терминолошка класификација збирке народног грнчарства // Гласник Етнографског музеја. – Београд, 1976. – Књ.39-40. – С.45-83.
5. Филиповић Миленко С. Женска керамика код балканских народа. – Београд: Српска Академија наука, Етнографски институт, 1951. – 185 с.: 11 сл.



© Kostyantyn Rakhno, 2011

FROM THE SERBIAN EXPERIENCE OF THE PROCESSING OF MUSEUM COLLECTIONS

The article deals with certain historical moments of the Serbian ceramology. The attribution of earthenware, collected in the museum, as well as their cataloging, presents one of the most difficult and important tasks of scholars. That is why the experience of the Ethnographical Museum in Belgrade is a point of great interest. The example of a model edition which contains fundamental scientific articles on the pottery in Serbia and details resumes, is the album *Hrnčarstvo u Srbiji* (Pottery in Serbia) by Persida Tomić

[Received October 12, 2007]

Key words: Serbian ceramology, pottery, ceramics, museum collections

© Анатолій Гейко, 2011



ПРОБЛЕМИ ОПИСУ СКЛАДОВИХ ЧАСТИН ГЛИНЯНОГО ПОСУДУ АРХЕОЛОГІЧНИХ КУЛЬТУР

Гейко Анатолій. Проблеми опису складових частин глиняного посуду археологічних культур // Українська керамологія: Національний науковий щорічник. За рік 2007. Атрибуція кераміки в Україні / За редакцією доктора історичних наук Олеса Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2011. – Кн. III. – Т. 2. – С. 246-249.

Народився 23 грудня 1966 року в Судіївці Полтавського району Полтавської області. Закінчив історичний факультет Полтавського державного педагогічного інституту імені Володимира Короленка за спеціальністю «Історія і радянське право» (1991); аспірантуру Інституту археології НАН України за спеціальністю «Археологія» (1999). Молодий науковий співробітник Відділу палеогончарства Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України, старший науковий співробітник Відділу археологічної кераміки Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному.

Головний напрямок наукових досліджень: гончарство доби пізньої бронзи й раннього заліза Дніпровського Лісостепового Лівобережжя; нині досліджує маніпуляційні дитячі ігри (крем'яхи) та давні способи ремонту глиняних виробів.

Автор близько 90 наукових праць із проблематики керамології й археології, опублікованих у виданнях України, Російської Федерації, Молдови, Казахстану.

✉ Вул. Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164; тел./факс (05353) 42175, 42416;

e-mail: ceramology_inst@poltava.ukrtel.net; opishne_museum@poltava.ukrtel.net

✉ Вул. Жовтнева, 20, Шевченки, Полтавщина, 38755

Порушено проблему відсутності єдиної класифікації глиняних виробів різних археологічних культур, що унеможливило систематизацію цих найбільш масових знахідок. Зазначено, що більшість дослідників під час вивчення археологічних матеріалів створюють і використовують власні класифікації. Однак їх нагромадження лише ускладнює процес дослідження предметів. Наголошено на необхідності розробки на основі вже існуючих класифікацій єдиної, якою зможуть послуговуватися науковці різних галузей

[Одержано 2 травня 2006]

Ключові слова: українська керамологія, археологічна керамологія, гончарство, кераміка, класифікація глиняного посуду, археологія

Єдиної загальної класифікації глиняного посуду археологічних культур України, якою б користувалися всі дослідники, досі не вироблено. Це ускладнює дослідження археологічних матеріалів з різних одночасових пам'яток і різних локальних груп, обробку здобутих численних серій ліпленого глиняного посуду, порівняння глиняних виробів з окремих поселень чи могильників, проведення реконструкцій еволюції типів посуду тощо.

Суб'єктивізм і розбіжність існує і в термінології, якою послуговуються дослідники, що пов'язано не тільки з недостатнім вивченням цього питання, а й з тим,

що теоретичними розробками єдиних номенклатурних понять для кераміки скіфського часу досі ніхто не займався.

Не можна не погодитися з відомим археологом-теоретиком Левом Клейном, який вважає, що у наш час учені мають труднощі в розробці класифікаційних і типологічних схем, розподілі матеріалів за цими схемами, невпорядкованості термінології. Арсенал понять, якими користуються вчені, недостатній або засмічений чи погано організований. *«Не розроблені критерії об'єктивності, які б дозволили обґрунтовано усунути розбіжності в групуванні матеріалу»* [7, с.1].

На це звертає увагу дослідників і керамолог, доктор історичних наук Олесь Пошивайло: *«У сфері гончарства одним із першочергових завдань є формування єдиної загальноукраїнської термінологічної системи опису (означення) спеціальних понять гончарного виробництва та глиняних виробів»*. Русизми, кальки із російської мови, термінологічна мозаїка – *«все це не дозволяє адекватно сприймати викладені вченими результати наукових досліджень, а отже і здійснювати адекватний аналіз, узагальнення і класифікацію польових матеріалів і робити однозначні висновки... Потрібно створити український словник гончарської лексики, універсальний інструментарій для опису і пояснення різноманітних виявів гончарської культури»* [8, с.15-17]. Ще однією з важливих причин, що ускладнює в більшості випадків морфологічний аналіз гончарних матеріалів із городищ і селищ, є його фрагментарність, неможливість у переважній більшості достовірно реконструювати форму чи орнаmentaцію виробів. Крім того, цей матеріал дуже численний, що само по собі утруднює його дослідження й вимагає значних затрат часу. Вивчаючи лише уламки посуду, важко дати загальну характеристику кераміки, у більшості випадків неможливо визначити форму, розміри чи об'єм посуду.

За невеликими розрізненими уламками важко реконструювати форму посуду та його орнаmentaцію. Аналіз кераміки ускладнений не тільки її фрагментарністю, а й неможливістю зіставлення різних комплексів на рівні ознак посуду. Якщо до уваги взято лише окремі ознаки (профіль вінець чи вид орнаменту тощо), то це робить майже неможливим узагальнюючий аналіз матеріалів із поселень і поховань без використання формалізовано-статистичних методів обробки кераміки. Цим займався ряд дослідників [6, с.60-96; 3, с.45-98], але слід зауважити, що згадані методи перебувають на стадії розробки і не набули значного поширення.

В основі класифікації лежить групування археологічних знахідок на основі виділення їх спільних і відмінних зовнішніх і внутрішніх рис та особливостей. Існує кілька видів класифікацій (морфологічна, технологічна, хронологічна). Майже кожен дослідник, залежно від матеріалів і завдань, які він ставить перед собою, розробляє власну класифікацію. Їх створюють для розгляду як окремих комплексів, так і пам'яток цілих локальних груп.

Будь-яка систематизація археологічних знахідок носить суб'єктивний характер. Збільшення, непомірна деталізація ознак (класифікація задля класифікації)

може призвести до значного ускладнення класифікаційних схем, особливо під час з'ясування вузьких питань, перетворитися в самоціль і за самими ознаками втратиться суть дослідження. Володимир Власов вважає, що на практиці достатньо обмежитися виділенням найбільш суттєвих характеристик, які можуть стати підставою для їх групування [2, с.5].

Незважаючи на те, що існують різні види посуду, всі вони мають подібні частини: тулуб, денце, і в більшості випадків інші деталі: вінця, шию, плечі, придонну частину. Їх характеристику подано в роботі Володимира Генінга [3, с.48, рис.1]. Зроблена нами класифікація базується на цих описових ознаках, які характеризують профілі, форму окремих частин, особливості переходу одних деталей глиняних виробів у інші.

Згадані проблеми й завдання, які стоять перед археологами, потребують об'єднаних зусиль. Автор у даній роботі не ставив за мету їх розробку, а лише загострив увагу на даних питаннях. Переконалий, що доки не розроблено універсальні системи обробки морфологічних ознак кераміки з використанням єдиної термінології її опису, якими б могли користуватися всі археологи, не варто роздроблювати археологічні матеріали.

На першому етапі дослідження у вирішенні даної проблеми необхідно звести воєдино уже існуючі схеми класифікації, випробувати їх. Потрібна колективна робота археологів, керамологів, етнологів над вирішенням перелічених проблем.

-
1. Бобринський А.А. *Функциональные части в составе емкостей глиняной посуды // Проблемы изучения археологической керамики: Межвузовский сборник статей. – Куйбышев: Издание Куйбышевского государственного педагогического института, 1988. – С.5-21.*
 2. Власов В.П. *Етнокультурні процеси в Криму у III ст. до н.е. – IV ст. н.е. (за матеріалами ліпної кераміки): Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата історичних наук. – К., 1999. – 24 с.*
 3. Генинг В.Ф. *Древняя керамика: методы и программы исследования в археологии. – К.: Наукова думка, 1992. – 188 с.*
 4. Горбов В.Н. *О наименовании частей сосудов позднего бронзового века // Эпоха бронзы Донно-Донского региона: Материалы 5-го украинско-российского археологического семинара. – Киев–Воронеж: Издание Института археологии НАН Украины и Воронежского государственного университета, 2001. – С.29-32.*
 5. Городцев В.А. *Русская доисторическая керамика // Труды XI Археологического съезда в Киеве. 1899. – М.: Типография Г.Лисспера и А.Гешеля, 1901. – Т.1. – С.577-673.*

6. Деопик Д.В. *Классификация и статистический анализ керамического комплекса поселения у с.Кирово // Древности Восточного Крыма (предскифский период и скифы)*. – К.: Наукова думка, 1970. – С.60-96.
7. Клейн Л.С. *Археологическая типология: Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора исторических наук*. – СПб., 1993. – 16 с.
8. Пошивайло Олень. *Гончарство і українська мова // Українське Гончарство: Національний культурологічний щорічник. За рік 1995*. – Опішне: Українське Народознавство, 1996. – Кн.3. – С.13-17.



© Anatoly Heyko, 2011

THE PROBLEMS OF THE DESCRIPTION OF THE CONSTITUENT PARTS OF THE EARTHENWARE OF ARCHAEOLOGICAL CULTURAL

The author has raised the problem of the absence of the united classification of the earthenware of different archaeological cultures, that makes the systematization of those most mass findings impossible. It has been stated, that most of the researchers create and use their own classifications during the study of archaeological materials. But their amassing only makes the process of studying objects more difficult. The stress has been given to the importance of the development of the unitary classification on the basis of already existing ones which can be used by scientists from different branches

[Received May 2, 2006]

Key words: *Ukrainian ceramology, archaeological ceramology, pottery, ceramics, the classification of earthenware, archaeology*

© Богдан Пошивайло, 2011



ДО ПИТАННЯ ОПИСУ ВІДБИТКІВ НА ГЛИНЯНИХ ВИРОБАХ ІЗ ГОРОДИЩА ПОБЛИЗУ С.СВИРИДІВКА ЛОХВИЦЬКОГО РАЙОНУ ПОЛТАВСЬКОЇ ОБЛАСТІ

Пошивайло Богдан. До питання опису відбитків на глиняних виробах із городища поблизу с.Свиридівка Лохвицького району Полтавської області // Українська керамологія: Національний науковий щорічник. За рік 2007. Атрибуція кераміки в Україні /За редакцією доктора історичних наук Олеся Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2011. – Кн.ІІІ. – Т.2. – С.250-253.

Народився 19 жовтня 1984 року в Опішному, в Полтавщині. Закінчив Полтавський державний педагогічний університет імені Володимира Короленка за спеціальністю «Педагогіка і методика середньої освіти, історія і правознавство» (2007). Молодший науковий співробітник Відділу етнографії гончарства Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному. Здобувач Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України.

Головний напрямок наукових досліджень: відтиски на глиняному посуді як джерело історичних реконструкцій.

✉ Вул.Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164; тел./факс (05353) 42175, 42416;

e-mail: opishne_museum@poltava.ukrtel.net

✉ Вул.Івана Франка, 31, Опішне, Полтавщина, 38164; тел. (05353) 43093

Уламки глиняних виробів є одними з найчисельніших археологічних знахідок. Частина з них на своїй поверхні містить різного роду відбитки. Названо основні їх види, а також відсоткове співвідношення фрагментів кераміки з відтисками, виявлених на поселенні поблизу с.Свиридівка Лохвицького району Полтавської області. Наголошено на необхідності зазначати про наявність відбитків на уламках глиняних виробів під час їх опису й атрибутування задля спрощення пошуку подібних знахідок у музейних колекціях для подальшого вивчення [Одержано 15 жовтня 2007]

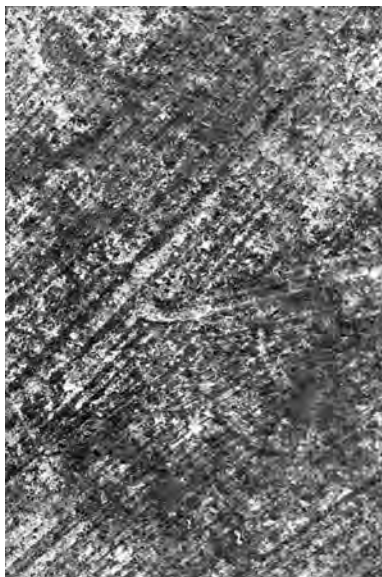
Ключові слова: українська керамологія, археологічна керамологія, гончарство, кераміка, відбитки, черепки, городище, скіфський час, Свиридівка, Україна

Під час археологічних досліджень серед найчисленніших знахідок є фрагменти глиняних виробів. Пластичні властивості глини дозволяють зберегти всі механічні вдавнення, що мали місце під час формування виробу аж до його висихання, у вигляді відбитків. Завдячуючи цьому, маємо джерельну базу, що дозволяє дослідити окремі аспекти традиційної-побутової культури й деякі особливості гончарної технології.

Дослідники неодноразово звертали увагу на відбитки на гончарному посуді. Зокрема, Галина Пашкевич [5, с.137], Сергій Горбаненко [4, с.161] й Анатолій Гейко [3, с.40] досліджували їх за матеріалами з поселень і робили певні висновки щодо загальних тенденцій. Але ці науковці вивчали здебільшого відбитки рослинного характеру.



а



б

Мал.1.
Фрагменти стінки посудини зі слідами загладжування
травою. Глина, ліплення. Свиридівка, Полтавщина.
Скіфський час. VI–III століття до н.е.
Розкопки кандидата історичних наук Володимира
Білозора (1993). Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному, НД-1902.
Фото Богдана Пошивайла (а), Юрка Пошивайла (б).
Публікуються вперше

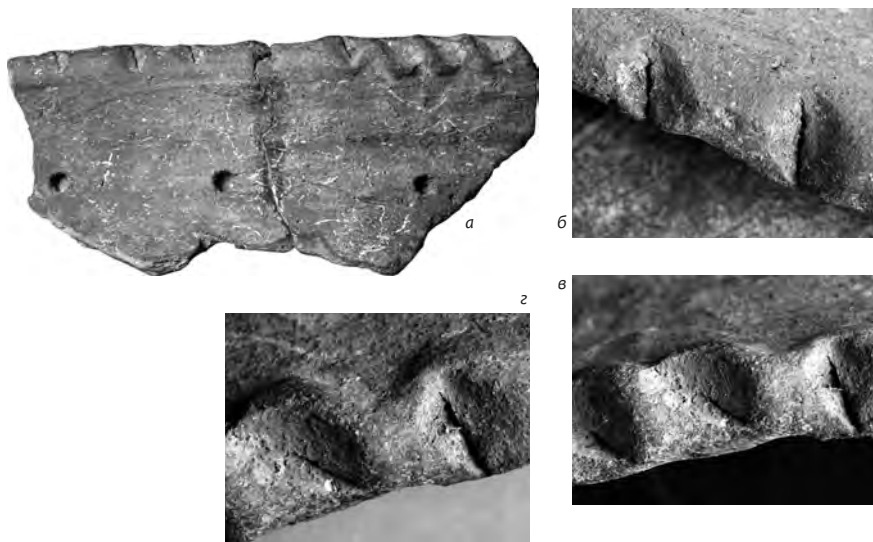
Автору не вдалося знайти в науковій літературі комплексного дослідження всіх відбитків на глиняному посуді за матеріалами однієї археологічної пам'ятки.

Вищезгаданий підхід науковців досить дієвий і продуктивний за умови їх участі в археологічній експедиції. Проте для дослідників, які вивчають відбитки на посуді з музейних збірок, важливо, щоб у описах предметів зазначалася їх наявність на фрагменті. Адже серед загальної кількості фрагментів посуду (сотні або й тисячі одиниць збереження з одного поселення) досліднику важко виокремити необхідні для вивчення. Тому під час прийняття фрагмента на зберігання доцільно подавати інформацію про всі відбитки на його поверхні. Звісно, дослідник повинен її перевірити, проте це дозволить ученим суттєво скоротити витрати часу на виявлення черепків із відбитками.

На прикладі матеріалів з однієї археологічної пам'ятки – городища – проаналізуємо відбитки на поверхні глиняного посуду.

Пам'ятку поблизу с.Свиридівка Лохвицького району Полтавської області розкопував упродовж 1992–1993 років загін археологічної експедиції «Сула» Інституту археології НАН України під керівництвом Володимира Білозора (керівник експедиції Юрій Болтрик). Це багаточислове поселення, що містить виробниці доби пізньої бронзи, скіфського часу, роменської археологічної культури та доби Київської Русі [2, с.106].

Було знайдено 175 фрагментів посуду скіфської доби, зокрема горщиків (45), мисок (26), корчаг (1).



Мал.2.

Фрагменти вінець із відбитками нігтів. Глина, ліплення.

Свиридівка, Полтавщина. Скіфський час. VI–III століття до н.е.

Розкопки кандидата історичних наук Володимира Білозора (1993).

Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, НД-1881-1882.

Фото Тараса Пошивайла (а), Юрка Пошивайла (б, в, г). Публікуються вперше

У роботі проаналізовано тільки знахідки скіфського часу (VI–III століття до н.е.). З'ясувалося, що 53 фрагменти (30% із загальної кількості) мали відбитки на своїй поверхні. Їх досліджували за допомогою методів бінокулярної мікроскопії й порівняльного аналізу.

Завдяки радіовуглецевому аналізу, проведеному співробітником Інституту геохімії, мінералогії та рудознавства М.М.Ковалюх [2, с.107], було встановлено час виготовлення одного із цих фрагментів – 473 (+/– 60) рік до н.е.

Випадкові відбитки камінців, що служили, напевно, домішками, були найчисленнішими (24 відбитки – 45% від загальної кількості). Гадаю, що ці камінці поліпшували механічні властивості глиняного посуду. Сліди загладжування травою помічено на 19 фрагментах (близько 36%). Це дозволяє стверджувати, що згаданий спосіб обробки поверхні глиняного посуду був досить поширеним на цьому поселенні за скіфської доби. Виявлено 4 сліди загладжування дерев'яною паличкою (7,5%). Проаналізувавши фрагменти посуду за методикою, розробленою Олександром Бобринським та Іриною Гей [1, с.187], на фрагментах вінець вдалося виявити 3 відбитки нігтів (5,5%). Це малий відсоток для кераміки скіфських племен. Також було виявлено 1 відтиск шнура (1,8%), 2 відбитки предмета що, ймовірно, міг бути гончарним інструментом (3,7%). Проте кількість цих відтисків недостатня, щоб робити ґрунтовні висновки.

Таким чином, фіксація відбитків на глиняному посуді під час опису експонатів допоможе швидше зорієнтуватися в наявних матеріалах не лише фондовим працівникам, а й науковцям.

1. Бобринский А.А., Гей И.А. Первые итоги изучения отпечатков кончиков пальцев на керамике // Гуманитарная наука в России: Соросовские лауреаты: История, археология, культурная антропология и этнография. – М., 1996. – С.183-188.
2. Гейко А.В. Кераміка скіфського часу Свиридівського городища // Археологія. – 1997. – Ч.2. – С.106-112.
3. Гейко А.В., Пашкевич Г.О. Палеоботанічні дослідження та деякі питання виготовлення кераміки скіфського часу з Дніпровського лісостепового лівобережжя // Археологічний літопис Лівобережної України. – Полтава: ВЦ «Археологія» Центру охорони і досліджень пам'яток археології Управління культури Полтавської облдержадміністрації, 1998. – Ч.1-2. – С.38-41.
4. Пашкевич Г.О., Горбаненко С.А. Відбитки зернівок культурних рослин на кераміці Опішнянського городища // Археологічний літопис Лівобережної України. – Полтава: ВЦ «Археологія» Центру охорони і досліджень пам'яток археології Управління культури Полтавської облдержадміністрації, 2002–2003. – Ч.2-1. – С.161-164.
5. Пашкевич Г.О., Горбаненко С.А. Палеоетноботанічний спектр пізньороменського часу з Літописної Лтави (за відбитками на кераміці) // Археологічний літопис Лівобережної України. – Полтава: ВЦ «Археологія» Центру охорони і досліджень пам'яток археології Управління культури Полтавської облдержадміністрації, 2002. – Ч.1. – С.134-139.



© Bohdan Poshyvailo, 2011

TOWARD THE QUESTION ON THE DESCRIPTION OF IMPRINTS ON EARTHENWARE FROM THE SETTLEMENT NEAR THE VILLAGE OF SVYRYDIVKA OF THE LOKHVVYTSYA DISTRICT OF THE POLTAVA REGION

The shards of earthenware are one of the most numerous archaeological findings. Some of them have different imprints on their surface. The main types of these imprints and the percentage of ceramic fragments to imprints, found in the settlement near the village of Svyrydivka of the Lkhvytsya District of the Poltava Region, have been ascertained in this article. The author stresses the necessity of noting the presence of imprints on the clay shards during their description and attribution for the sake of simplifying the search for the similar findings in the museum collections for their further study

[Received October 15, 2007]

Key words: Ukrainian ceramology, archaeological ceramology, pottery, ceramics, imprints, clay shards, ancient settlement, Scythian age, Svyrydivka, Ukraine

© Валентина Троцька, 2011



ПРО ОПИС КЕРАМОЛОГІЧНИХ ЗНАХІДОК ДОБИ КИЇВСЬКОЇ РУСИ

Троцька Валентина. Про опис керамологічних знахідок доби Київської Русі // Українська керамологія: Національний науковий щорічник. За рік 2007. Атрибуція кераміки в Україні / За редакцією доктора історичних наук Олеса Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2011. – Кн.ІІІ. – Т.2. – С.254-266.

Народилася 13 червня 1959 року в Глинському Зіньківського району Полтавської області. Закінчила історичний факультет Полтавського державного педагогічного університету імені Володимира Короленка за спеціальністю «Педагогіка і методика середньої освіти. Історія» (2002); навчалася в аспірантурі Інституту археології НАН України за спеціальністю «Археологія» (2002–2003). Молодший науковий співробітник Відділу палеогончарства Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України (з 2002), старший науковий співробітник Відділу археологічної кераміки Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному (з 2002).

Головні напрямки наукових досліджень: гончарство Середнього Подніпров'я X–XIII століть в історичних дослідженнях; гончарні інструменти в Україні (еволюція, регіональні особливості); випалювальні споруди в Україні (історія, регіональні особливості).

Авторка 22 публікацій з проблематики керамології й археології в періодичних виданнях і збірниках.

✉ Вул. Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164; тел./факс (05353) 42175, 42416;

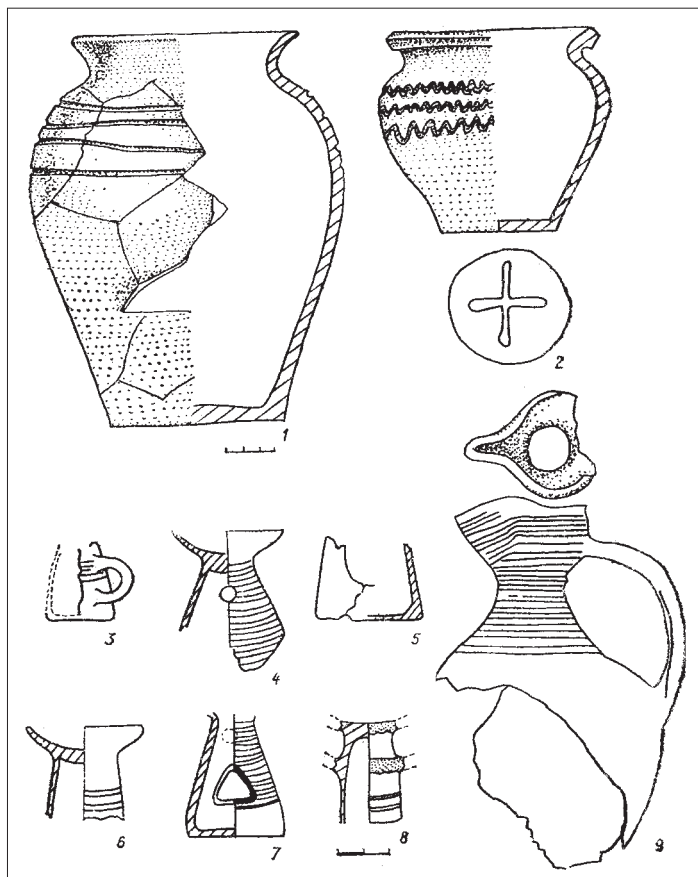
e-mail: ceramology_inst@poltava.ukrtel.net; opishne_museum@poltava.ukrtel.net

✉ Вул. Швейцарська, 26, Опішне, Полтавщина, 38164; тел. (05353) 42648, (066) 6123871

Подано приклади опису й інтерпретації археологічних матеріалів, пов'язаних із гончарством, з публікацій окремих дослідників, у яких відсутня термінологічна система для опису глиняних виробів [Одержано 12 жовтня 2007]

Ключові слова: українська керамологія, археологічна керамологія, гончарство, кераміка, археологія, термінологія, Україна

Проблема відсутності усталеної наукової термінології, яка виникає під час опису й атрибутування археологічних знахідок, пов'язаних із гончарством, є актуальною не лише для археологів, але й для музейних працівників. Майже кожному вченому, який здійснює дослідження давніх пам'яток, доводиться мати справу з керамологічними знахідками, атрибутувати їх, складати про них наукові звіти, відображати в статтях і монографіях. Але досить часто вітчизняні археологи, інтерпретуючи глиняні вироби й описуючи їх технологічні особливості й функціональне призначення, вводять у науковий обіг недостовірну інформацію, яку потім використовують і працівники музеїв. На жаль, більшість археологів ні в змісті статей, де описано глиняні вироби та їх фрагменти, ні в ілюстраціях до них,



Мал.1.*

«Рис.12. Керамічні вироби: 1 – горщик з I культурного горизонту;
2 – горщик із садиби «Б»; 3-8 – фрагменти світильників;
9 – фрагмент глека із будівлі №4» [7, с.60]

не зазначають атрибутивні дані, які б містили відомості про матеріали, техніку виготовлення, місце зберігання знахідки, інвентарні номери, автора малюнка тощо, які є обов'язковими для наукових керамологічних публікацій. Відсутність інформації про місце зберігання опублікованих матеріалів, якою володіє лише автор статті, часто ускладнює пошук матеріалів, якими зацікавилися інші вчені. Підписи до графічних малюнків, які оприлюднюються, у більшості публікацій подано без наукової конкре-

* Описи до малюнків цитовано з першоджерел

тики, з використанням неправильної термінології. У тексті автори роблять висновки про технологічні особливості глиняного посуду, їх функціональне призначення без посилань на спеціальні методи лабораторних досліджень кераміки. У результаті цього відбувається накопичення неправдоподібної інформації про той чи інший глиняний виріб [15, с.5-9; 17, с.7-15].

Наведу лише кілька прикладів опису глиняного посуду з окремих публікацій. Зокрема, у статті «Ремісничий осередок XI–XII ст. на Київському Подолі» Володимира Зоценка та Олени Брайчевської [7] подано малюнок глиняних виробів (мал.1). У тексті з посиланнями на згаданий малюнок автори зробили «детальний» опис знахідок, який виглядає так: «Крім фрагментів... знайдено розвал майже цілого горщика... (рис.12, 1). Його виготовлено на примітивному гончарному колі на стадії РФК-3, за Олександром Бобринським (посилання на публікацію Олександра Бобринського. – В.Т.). Глиняне тісто добре витворене, темно-сірого кольору з домішками дресви та кварцитно-слядяного піску. Шматочки слюди у вигляді золотистої луски чітко виділяються на поверхні горщика. ...Шийка коротка... Горщик орнаментовано по шийці та верхній частині тулуба... висота шийки 18 мм» [7, с.60]. Насправді ж посудину орнаментовано по плечах та опуклі (мал.1; рис.12:1).

Далі зазначено: «...горщик (рис.12, 2) виготовлено з тіста рожево-сірого кольору з домішками дресви та піску. Горщик формовано за допомогою повільного гончарного кола як столичок завороту (РФК-1 за Олександром Бобринським). Дно сформоване на підставці з обтиском, внаслідок чого утворився бортик...», «... тісто тверде, з домішками зерен слюди та вапняку» [7, с.62, 71].

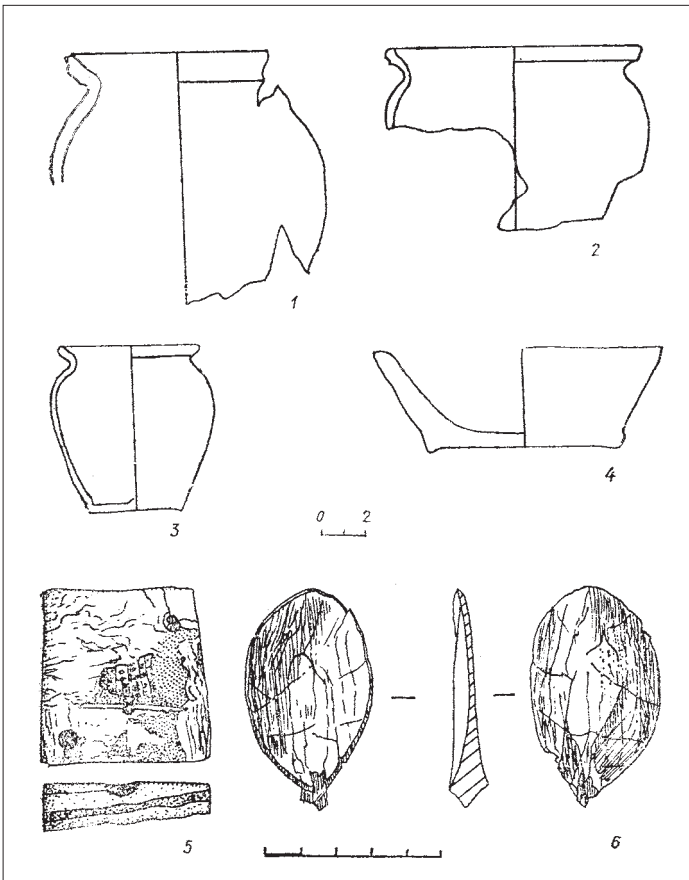
Із публікації незрозуміло, хто визначив тип гончарного круга, який застосовували під час виготовлення вищеописаних глиняних виробів – його «примітивність», «швидкість» чи «повільність», не провівши при цьому трасологічні дослідження, які дозволяють стверджувати про частоту обертання гончарного круга? Також відсутні посилання на наукову установу, яка визначала домішки у формувальній масі. Крім того, зафіксовано безліч неправильних термінів, зокрема, «тверде тісто», «тісто добре витворене», «шийка горщика», «гончарне коло». Досить часто фігурує слово «дресва», запозичене з російської мови, яке українською мовою перекладається як «жорства». Автори ведуть мову про колір «тіста», тобто «формувальної маси», – «рожевий, сірий і т.д.», – однак при цьому описують глиняні вироби вже після їх випалювання, але ж загальновідомо, що колір вихідної сировини змінюється під час термічної обробки. До речі, багато авторів у своїх публікаціях на позначення формувальної маси використовують термін «тісто», який в українській мові означає субпродукт, виготовлений із борошна хлібних культур [3, с.278, 1250; 17, с.9].

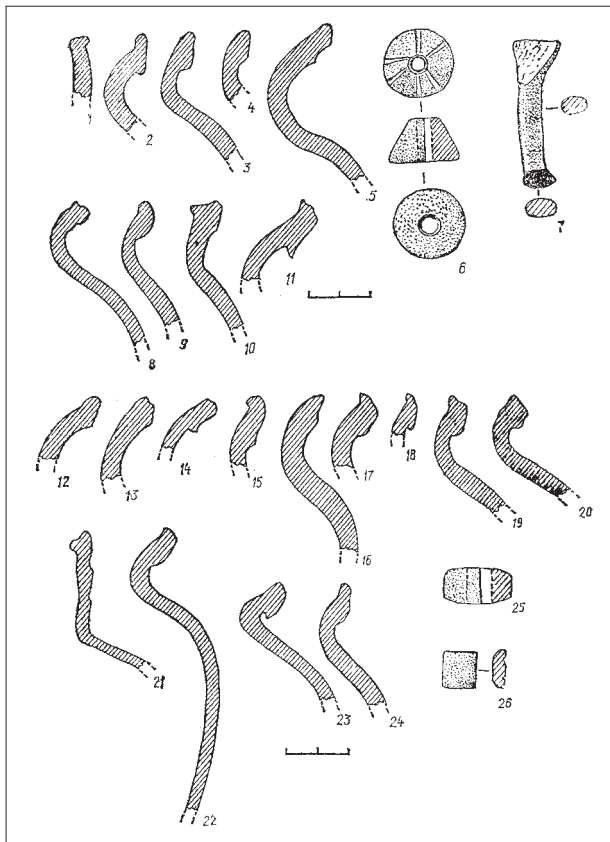
Щодо опису назви частин горщикоподібних посудин: часто, описуючи цей вид посуду, археологи вживають термін «шия». Проте класична форма горщикоподібних посудин не має «шиї». Якщо посудина має такий конструктивний елемент, то її слід називати глекоподібною посудиною [16, с.154; 17, с.13]. На сторінці 63 цієї ж публікації знаходимо подібний опис горщикоподібною посудини: «...цілий горщик II типу. Він виготовлений із світло-сірого, добре витвореного глиняного тіста із незначною домішкою кварцитного піску. Має ознаки застосування гончарного

кола для витягування вінець, шийки та плічок до переходу їх у тулуб (РФК-5₂) (за Олександром Бобринським). Денце сформоване на підставці з обтиском, про що свідчить бортик. Вінця посудини підтрикутної профілю з вертикально відтягнутим верхнім краєм...» (мал.2:3); на сторінці 70 – глекоподібної посудини: «... знайдено вишуканої форми глек (рис.12, 9), виготовлений з сірої, добре витвореної глини, яйцеподібної форми, з плоским дном» (хоча на малюнку показано виріб без дна. – В.Т.) (мал. 1:9), та «блюдка» (мал.2:4), в описі названого «черпаком», а на малюнку підписаного, як «каганець»: «Блюда мали округлий тулуб, що переходив у широку горловину з вертикальними загладженими вінцями.

Мал.2.

«Рис.25. Вироби з кераміки, каменю та дерева: 1-3 – кухонні горщики; 4 – каганець; 5 – фрагмент шиферної ливарної форми; 6 – фрагмент дерев'яної ложки» [7, с.97]



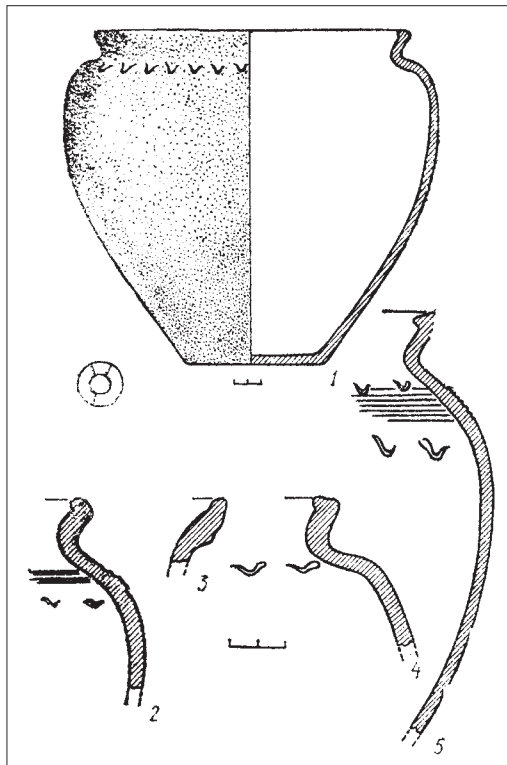


Мал.3.
 «Рис.8. Знахідки з будівлі №3
 (1-11) та житла №2 (12-26)»
 [1, с.15]

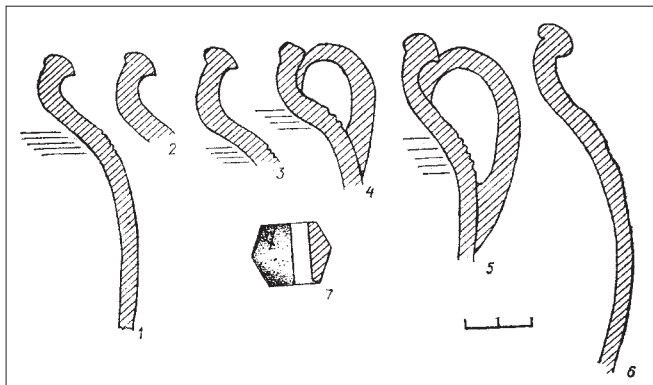
Тісто виготовлене з добре витвореної глини білого або світло-сірого кольору з незначною домішкою білого кварцитного піску. Середній діаметр вінець черпаків 10 мм, діаметр тулуба 120-160, висота шийки 6-7, вінець – 5-7, стінок – 40 мм. Більшість блюдок прикрашено орнаментом у вигляді насіннеподібних заглиблень нанесених по плічку в один ряд» (мал.2:4). З вищеописаного не зрозуміло, яку глиняну посудину мали на увазі автори – «блюдо», «черпак» чи «каганець», адже на малюнку зображено невелику мископодібну посудину [7, с.70, 71, 93, 97]. Варто зазначити, що на ілюстрації подано зображення горщикоподібної та мископодібної посудин (мал.2:3,4) і два фрагменти «горщиків» (мал.2:1-2), а в підписах до них зазначено (мал.2; рис. 25, 1-3, стр. 97): «Вироби з кераміки...: 1-3 кухонні горщики, 4 – каганець...». Отже, стаття містить цілий ряд термінологічних описок. Причина цього – у відсутності ґрунтовних керамологічних знань у авторів, а також у тому, що нині немає словника гончарської термінології для археологічної кераміки, на який могли б посилатися не лише автори публікацій, але й музейні працівники, атрибуту-

ючи глиняні вироби певної археологічної культури. Стаття не містить жодних згадок про дослідження кераміки за допомогою спеціальних лабораторних методів та посылань на аналізи, виконані науковою установою. Звідси випливає, що аматорські висновки зробили самі автори публікації.

У публікації Ярослава Боровського й Олексія Калюка «Дослідження Київського дитинця» [1] на сторінці 16 (посилання на малюнок 8 зі сторінки 15) читаємо: «...знайдено фрагмент глиняного пряслиця, виготовленого на крузі., приземкуватий горщик (вінця відбиті) висотою 6,5 см...» (мал.3:1-26). Незрозуміло, де на малюнку «приземкуватий горщик», адже на ілюстрації зображено лише профілі вінець горщикоподібних посудин (мал.3:1-5, 8-24) і малюнки кружал (мал.3:6, 25, 26). І яким чином було визначено, що «пряслице», тобто «кружало», виготовлено на гончарному крузі? Далі (с.17) стверджується: «Від печі зберігся черінь товщиною 10 см, набитий глиною та уламками горщиків з ручками-вушками» [1, рис.9:1-5], а в підписові до малюнка зазначено: «Кераміка з черіні печі житла XII – першої половини XIII ст. (1-5)», хоча насправді зображено: 1 – горщикоподібна посудина без вуха; 2-5 – профілі вінець (мал.4:1-5) [1, с.16]. На сторінці 19: «кількісно переважають фрагменти посудин... з них характерні для XII – першої половини



Мал.4.
«Рис.9. Кераміка з черіні печі
житла XII – першої половини
XIII ст. (1-5)» [1, с.16]



Мал.5.
«Рис.14. Керамічний посуд другої половини XIII ст. з будівлі №1 (1-6); глиняне пряслице колочинської культури з будівлі XIII ст. (7)» [1, с.20]

XIII ст...», а під малюнком зазначено: «Рис.14. Керамічний посуд другої половини XIII ст. з будівлі №1 (1-6)» (мал.5:1-6), хоча на ньому зображено лише профілі вінець посуду та глиняного кружала [1, с.20]. Не можна залишити поза увагою й опис зі сторінки 24: «Крім керамічних та амфорних фрагментів у заповненні житла чимало будівельних матеріалів...» [1, с.24].

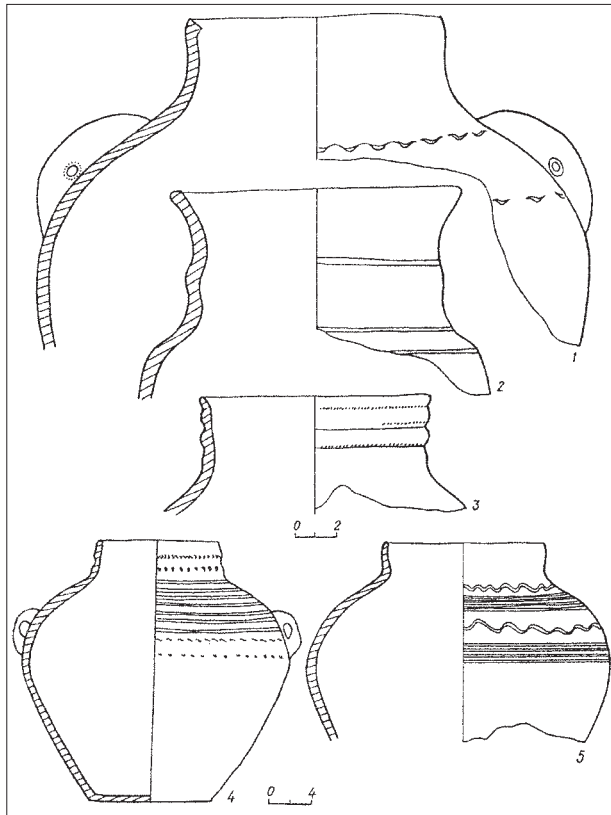
Подібні помилки в описах глиняних виробів знаходимо і в роботах інших авторів. Зокрема, у монографії Валентини Петрашенко «Древнерусское село» на малюнку 29 зображено профілі фрагментів горщикоподібних посудин та посудин з ознаками глечика, а в підписах до ілюстрацій зазначено: «Керамика: 1-3 – кувшини; 4, 5 – сосуди для хранения продуктов» (мал.6) [12, с.53]. На іншому малюнку фрагменти глиняного посуду підписано так: «Рис.33. Редкие формы кухонных горшков» (мал.7) [12, с.64]. Ще один малюнок, на якому зображено: 1 – профілі вінець, 2 – кружало; 3 – фрагмент вуха посудини; 4, 5 – фрагмент вінець горщикоподібних посудин та їх профілі, підписано так: «Рис.2. Находки из жилища 1: 1, 4, 5 – керамика; 2 – пряслице; 3 – ручка амфоры...» (мал.8) [12, с.175].

У статті Бориса Звіздецького та Олексія Серова «Пам'ятки давньоруського часу поблизу с.Миколаївка на Росі» підпис до малюнка 2 виглядає так: «Інвентар: ...5 – горщик XII – середина XIII ст. з господарської будівлі лівобережного селища; 6, 7 – фрагменти кераміки з насипу кургана №3», а в тексті зазначено: «...такий тип посуду, тобто фрагментована горщикоподібна посудина під №5, добре відомий на усіх давньоруських землях і датується XII – першою половиною XIII ст.» (мал.9) [6, с.69, 70].

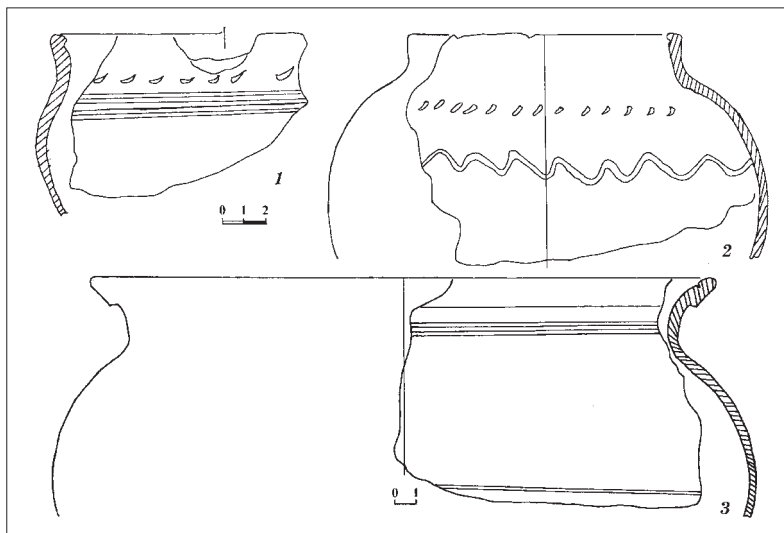
Описуючи керамологічні знахідки, дослідники часто використовують назви із сучасної гончарської термінології, при цьому неправильно називають глиняний посуд та його частини. І хоча Ізмаїл Срезневський в «Словаре древнерусского языка» подав давньоруські назви більшості глиняних виробів, їх майже не використовують археологи [19, т.1-3].

Зокрема, у колективній монографії «Село Київської Русі» в розділі «Кераміка та гончарна справа», автором якого є Валентина Петрашенко, глиняний посуд

(стр.115) описано так: «Глечики – це горщики з вузькою (7-12 см) циліндричною шийкою, висотою 3,5-5 см»; тут же: «горщики-глечики – це амфорки київського типу – невеликі посудини витягнутих пропорцій з двома ручками-вухками» [13, с.115]. Хоча загальновідомо, що горщик і глечик мають абсолютно різну форму й функціональне призначення [16, с.192, 187], та й у словнику Ізмаїла Срезневського їх означено різними давньоруськими назвами – «гръньцы» і «глекъ». Проте дослідниця використала для одного виробу два гончарські терміни – «глечик» і «горщик», для іншого три – «глечик», «горщик», «амфорка», хоча одразу ж мовить про інші види посуду, які побутували в добу Русі: «Крім кухонних горщиків, на сільських поселеннях були поширені інші види посуду: корчаги, амфори, глечики, миски, сковороди, невеликі черпаки, накривки, амфорки київського типу» [13, с.115]. Часто в публікаціях натрапляємо на твердження типу: «горщики з висотою шийки від 1 до 2,5 см, ...горщики із слабопрофільованою, середньопрфільованою, сильнопрофільованою шийкою», «з низькою, високою або середньою та короткою циліндричною шийкою», «шийка нахилена до середини...» [13, с.115; 12, с.50;



Мал.6.
«Рис.29. Кераміка:
1-3 – кувшини;
4, 5 – сосуди для
хранення продуктів.
Древнерусское село»
[12, с.53]



Мал.7.
«Рис.33. Редкие формы кухонных горшков» [12, с.64]

6, с.63], «амфори з прямим горлом, яке різко переходить в округлобокє плечі» [3, с.69], або «округлобокє червоноглиняні амфори з круглим дном» [20, с.287]. При цьому варто вести мову про опуклість плеча або про опуклобокєсть посудини, а не про її «округлобокєсть»! Окрім цього, зустрічаються терміни: «червоноглиняні амфори і корчаги», «червоноглиняна і сіроглиняна київська кераміка» [13, с.115], «світлоглиняний горщик» [4, с.70]. Оскільки невідомо, якого кольору була формувальна маса, треба писати: «посудина червоного кольору», «червоного та сірого кольору» чи «світло-сірого кольору». Тут же натрапляємо й на такий опис: «амфори з високим вузьким гирлом і широким рифленням по плічках, сфероподібні з широким корпусом, разтрубоподібним гирлом» [13, с.115]. «Великий тлумачний словник сучасної української мови» термін «гирло» трактує, як місце, де річка впадає в океан, море, озеро і т.д. [3, с.180], тому в цьому випадку треба вживати назву «горло», а не «гирло» «амфори». Та й сам виріб, позначений назвою «амфора» в писемних джерелах та в «Словаре древнерусского языка», названо «корчага», а «амфорка» – «корчажка» [14, с.353; 18, с.371-373; 19, с.1411-1412]. Про це стверджують і написи на деяких «амфорних» посудинах, на яких зафіксовано давню назву «корчага» [18, с.353-356, 378; 19, с.1411-1412].

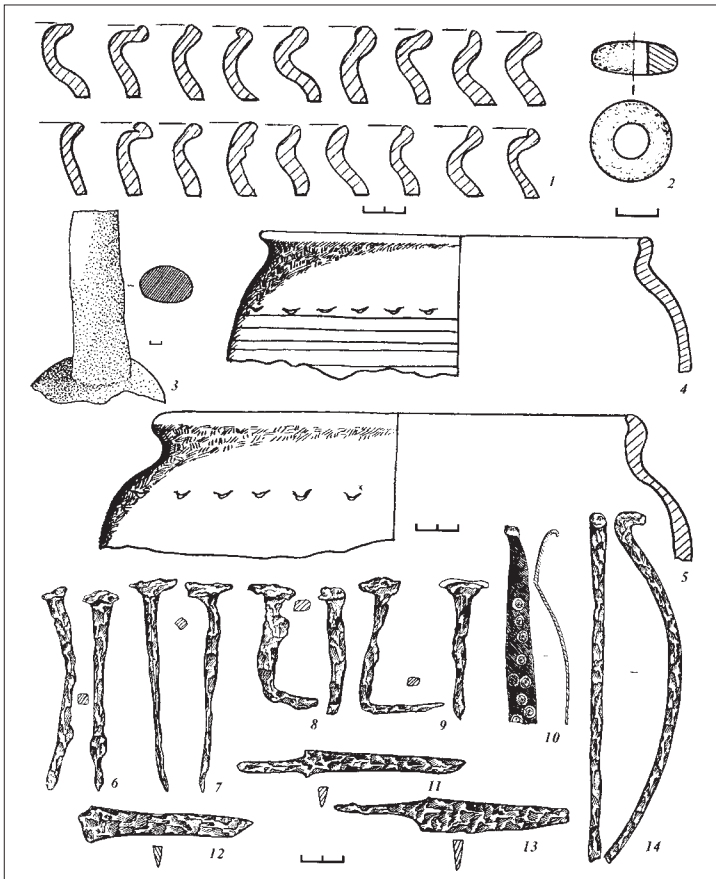
В окремих роботах знаходимо й такий опис посуду, як «баклажки з вузьким горлом та ручками для води (амфорки)» [11, с.69]. З такого пояснення можна зрозуміти, що не сама посудина використовувалася для тримання в ній води, а лише її «ручки», а взята в дужки назва «амфорки», вірогідно, відноситься до глиняного виробу з назвою «баклажка». У публікації не подано фото виробу, тому неможливо

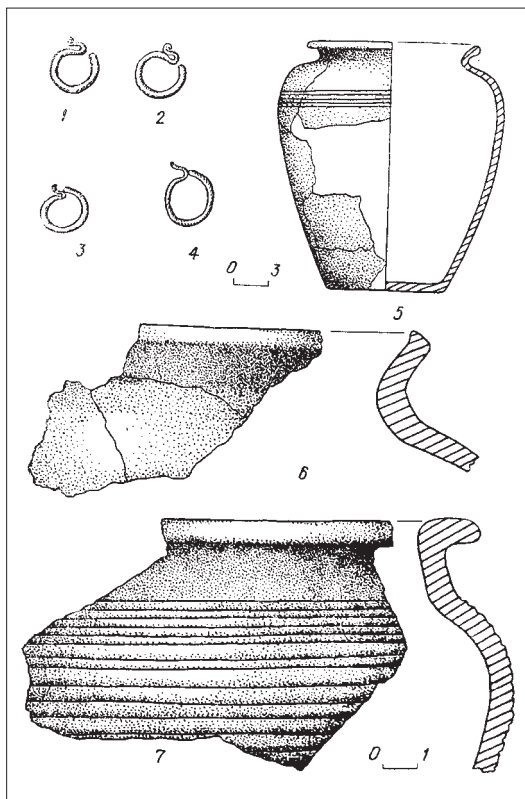
однозначно визначити, чи це посудина з ознаками «баклажка», чи з ознаками глечика. До речі, назву посудини – «баклажка» – не вдалося знайти в «Словнику давньоруської мови», проте в «Словнику народної гончарської термінології» «баклажка» – це тиквоподібна посудина з вухом, плескувата з боків, для зберігання води [16, с.123]. Іноді в статтях подано малюнок посудини з ознаками глека (мал.10), які названо «горщик – амфора», і навпаки – «горщикоподібні посудини» називають «глеками» (мал. 11) [9, с.72; 9, с.72].

Таких прикладів можна наводити безліч, тому гостро постає питання формування єдиного наукового термінологічного словника для опису глиняних виробів. Доки ж словник не укладено, хоча порекомендувати як археологам, так і музей-

Мал.8.

«Рис.2. Находки из жилища 1: 1, 4, 5 – керамика; 2 – пряслице; 3 – ручка амфоры; 6-9 – железные гвозди; 10 – бронзовый браслет; 11-13 – ножи; 14 – фрагмент железной дужки ведра» [12, с.175]





Мал.9.

«Рис.2. Інвентар: 1-4 – срібні есоподібні скроневі кільця з правобережного ґрунтового могильника; 5 – горщик XII – середина XIII ст. з господарської будівлі лівобережного селища; 6, 7 – фрагменти кераміки з насипу кургана №3» [6, с.69]

ним працівникам, під час опису археологічної кераміки користуватися словником «*Опыт толкового словаря народной технической терминологии по Полтавской губернии*» Віктора Василенка [2] та «*Ілюстрованим словником народної гончарської термінології Лівобережної України*» Олеся Пошивайла [16]. Раджу також ознайомитися з публікаціями науковців Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України, у яких висвітлюються питання гончарської народної й наукової керамологічної термінології, зокрема тієї, що використовується під час опису археологічних знахідок, пов'язаних із гончарством [17, с.7-15], та описуються видові ознаки глиняного посуду [8, с.23-24]. Сподіваюся, що питання термінологічного опису археологічної кераміки, які неодноразово порушували вчені Інституту керамології, все ж таки не залишаться поза увагою дослідників і будуть використовуватися в публікаціях під час опису керамологічних знахідок.

Також звертаю увагу всіх дослідників археологічної кераміки на важливість ретельної підготовки описів до ілюстрацій, які вони подають у публікаціях. Інформація повинна бути якнайповнішою. Тому варто скористатися вимогами до оформлення підписів до малюнків, які подано в «*Українському керамологічному*



Мал.10.
«Рис.97. Горщик-амфорка. Білгород» [9, с.72]



Мал.11.
«Рис.224. Глеки з заповнення буд.366» [10, с.72]

журналі» [5, с.299]. Маючи всі дані про опубліковану знахідку, зокрема назву, матеріал, техніку виготовлення, розміри, назву поселення, де знайдено виріб, час її виготовлення, належність до певної археологічної культури, іншим археологам, а також працівникам музеїв, буде значно легше атрибутувати подібні матеріали.

1. Боровський Я.Є., Калюк О.П. Дослідження Київського дитинця // *Стародавній Київ (археологічні дослідження 1984–1989)*. – К.: Наукова думка, 1993. – С.3-42.
2. Василенко В.И. Опыт толкового словаря народной технической терминологии по Полтавской губернии. – Полтава: Типография «Печатное дело», 1902. – 80 с.
3. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Укладачі і головний редактор В.Г.Бусел. – Київ–Ірпінь: ВТФ «Перун», 2001. – 1440 с.
4. Готун І., Шеховцова Л. Автуничі – селище гончарів Х–ХІІІ століть // *Українське Гончарство: Національний культурологічний щорічник. За рік 1994*. – Опішне: Українське Народознавство, 1995. – Кн.2. – С.62-70.
5. До уваги читачів // *Український керамологічний журнал*. – 2005. – №1-4. – С.299.
6. Звіздецький Б.А., Серов О.В. Пам'ятки давньоруського часу поблизу с.Миколаївка на Росі // *Археологія*. – 1988. – №61. – С.67-76.
7. Зоценко В.М., Брайчевська О.А. Ремісничий осередок ХІ–ХІІ ст. на Київському Подолі // *Стародавній Київ (археологічні дослідження 1984–1989)*. – К.: Наукова думка, 1993 – С.43-103.
8. Литвиненко Світлана. До історії деяких гончарських термінів // *Український керамологічний журнал*. – 2002. – №1. – С.23-24.
9. Літопис Руський / За Іпатіївським списком переклав Леонід Махновець. – К.: Дніпро, 1990. – 592 с.
10. Моця О.П., Коваленко В.П., Готун І.А. та інші. Звіт про роботи Дніпровської Давньоруської експедиції в 1994 році // *Науковий архів Інституту археології Національної академії наук України*. – 1994/12. – 311 с.

11. Петраускас А.В. Ремесла та промисли сільського населення Середнього Подніпров'я в IX–XIII ст. – К.: КНТ, 2006. – 200 с.
12. Петрашенко В.О. Древнерусское село. – К.: Институт археологии НАН Украины, 2005. – 264 с.: 130 іл.
13. Петрашенко В.О. Кераміка і гончарна справа // Село Київської Русі. – К.: Шлях, 2003. – С.111-121.
14. Повесть временных лет (статьи и комментарии Д.С.Лихачева). – М.–Л.: Издание Академии наук СРСР, 1950. – 556 с.
15. Пошивайло Олесь. Археологічна цілина українського світу // Український керамологічний журнал. – 2003. – №1. – С.5-9.
16. Пошивайло Олесь. Ілюстрований словник народної гончарської термінології Лівобережної України (Гетьманщина). – Опішне: Українське Народознавство, 1993. – 280 с.: іл.
17. Пошивайло Олесь. Керамологічні сюжети в постсоветській археологічній науковій літературі: домінанта профанного // Український керамологічний журнал. – 2004. – №1. – С.7-15.
18. Рыбаков Б.А. Ремесло Древней Руси. – М.: Академия наук СРСР, 1948. – 792 с.
19. Срезневский И.И. Словарь древнерусского языка (репринтное издание 1893, 1902, 1912 гг.): В 3 т. – М.: Книга, 1989 – Т.1. – Ч.1. – 806 с.; Ч.2. – С.807-1419; Т.2. – Ч.1. – 851 с.; Ч.2. – С.851-1802; Т.3. – Ч.1. – 910 с.; Ч.2. – С.911-1683.
20. Толочко П.П. Гончарное дело // Новое в археологии Киева. – К.: Наукова думка, 1981. – С.284-301.



© Valentyna Trotska, 2011

ON THE DESCRIPTION OF THE CERAMOLOGICAL FINDS OF THE EPOCH OF KIVVAN RUS

The author provides examples of description and interpretation of the archaeological materials, connected with pottery, from the publications of certain researchers, which lack the special term system for the description of earthenware

[Received October 12, 2007]

Key words: Ukrainian ceramology, archaeological ceramology, pottery, ceramics, archaeology, terminology, Ukraine

РІШЕННЯ СЕМІНАРУ



РІШЕННЯ СЕМІНАРУ

Прийнято учасниками Всеукраїнського науково-практичного керамологічного семінару «Сучасні проблеми атрибутування керамологічних колекцій в Україні» (Опішне, 15-17.10.2007)

Головна мета Семінару – залучити широкий загал дослідників-фахівців до обговорення й поглибленого вивчення сучасних проблем атрибуції глиняних виробів з керамологічних колекцій у музейних збірках України та пошуку оптимальних шляхів їх вирішення.

На засіданні і під час дискусій учасники Семінару наголошували на необхідності правильного атрибутування глиняних виробів, мета якого – надати керамологам, історикам, мистецтвознавцям, етнографам, а також музеологам достовірні дані про експонати з керамологічних колекцій, які зберігаються у фондах музейних закладів України.

Науковці констатували наявність невирішених проблем у цій ділянці музеєфікації гончарної спадщини України:

1. Відсутність у музейних установах України кваліфікованих фахівців з атрибутування кераміки.
2. Відсутність єдиної термінології для означення назв глиняних виробів, інструментів, матеріалів та структурних частин виробів.
3. Відсутність єдиної уніфікованої системи опису керамологічних колекцій.
4. Відсутність методичної літератури з атрибутування експонатів керамологічних колекцій.
5. Відсутність єдиного методичного центру, де музейні працівники могли б отримати кваліфіковану допомогу з атрибутування керамологічних колекцій.
6. Наявність у науковій літературі численних помилок у описах виробів, які значно ускладнюють правдиве атрибутування кераміки.
7. Недостатній рівень технічного обладнання в музейних установах України, що уповільнює запровадження електронної каталогізації кераміки.
8. Недостатнє фінансування наукових студій українського гончарства.
9. Відсутність сучасних каталогів кераміки з повною достовірною атрибуцією.

З метою вирішення окреслених проблем атрибутування керамологічних колекцій з музеїв України, учасники Семінару вирішили:

1. Вважати першочерговим завданням керамологічних студій в Україні запровадження єдиної уніфікованої системи наукового опису керамологічних колекцій та рекомендувати її всім музейним працівникам України.
2. Підготувати методичні рекомендації щодо правильного атрибутування експонатів керамологічних колекцій, уніфікованого опису, каталогізації. Направити їх до Міністерства культури та туризму України з метою впровадження в усіх музейних установах України.
3. Звернутися до Міністерства освіти і науки України з проханням запровадити курс основ керамології для студентів, що здобувають освіту за спеціальністю «музеезнавство».
4. Просити музейні установи сприяти підготовці фахівців з атрибутування кераміки.
5. Вважати доцільним щорічне проведення науково-практичних семінарів з проблематики атрибутування керамологічних колекцій.
6. Залучити спеціальну експертну комісію, створену при Інституті керамології – відділенні Інституту народознавства НАН України, та провідних керамологів країни до атрибутування керамологічних колекцій.
7. Вважати доцільним створення таких експертних комісій у музеях України.
8. Залучити до атрибуції музейної кераміки науковців та музейних працівників чужоземних установ.
9. Рекомендувати музейним працівникам перевіряти достовірність інформації в інвентарних карток глиняних виробів і своєчасно й правильно вносити до них атрибутивні зміни.
10. Вважати доцільним проведення комплексних керамологічних експедицій до гончарних осередків України з метою отримання нових даних про експонати з керамологічних колекцій та поповнення їх новими творами.
11. Здійснювати роботу щодо видання альбомів-каталогів керамологічних колекцій музейних установ України.
12. Сприяти опублікуванню архівної спадщини керамолога, доктора мистецтвознавства Юрія Лашука.
13. Сприяти розробці державних програм наукового вивчення керамологічних колекцій України.
14. Створити сторінку на веб-сайті Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України з форумом для обговорення актуальних питань атрибутування керамологічних колекцій.

Учасники Всеукраїнського науково-практичного семінару «Сучасні проблеми атрибутування керамологічних колекцій в Україні» переконані в тому, що одним із найяскравіших виявів культурної самобутності є гончарство, основане на етнічних традиціях, тому всебічне дослідження його виявів є справою загальнонаціонального значення, яка зміцнює Україну, визначає її духовний образ, формує й примножує історичні надбання українського народу, зберігає національну ідентичність. Учасники Семінару одноставно вирішили:

Просити Кабінет Міністрів України прийняти рішення про створення Національного центру технології й спеціальних методів дослідження кераміки.

**Голова Оргкомітету Семінару,
директор Інституту керамології –
відділення Інституту народознавства НАН України,
доктор історичних наук
Олесь Пошивайло**



АТРИБУЦІЙНІ СТУДІЇ



© Оксана Коваленко, 2011



МАТЕРІАЛИ ДО ГОНЧАРСЬКОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ XVI–XVIII СТОЛІТЬ

Коваленко Оксана. *Матеріали до гончарської термінології XVI–XVIII століть* // Українська керамологія: Національний науковий щорічник. За рік 2007. Атрибуція кераміки в Україні / За редакцією доктора історичних наук Олеса Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2011. – Кн. III. – Т. 2. – С. 272–278.

Народилася 31 травня 1977 року в Полтаві. Закінчила з відзнакою історичний факультет Полтавського державного педагогічного інституту імені Володимира Короленка за спеціальністю «Історія і географія» (1999). Молодший науковий співробітник Відділу палеогончарства Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України (з 2003); старший викладач кафедри історії України Полтавського державного педагогічного університету імені Володимира Короленка (з 2006).

Головний напрямок наукових досліджень: історія гончарства доби пізнього середньовіччя – раннього модерну України; археологічні пам'ятки доби бронзи.

Авторка 39 публікацій з проблематики керамології, археології й історії.

✉ *Вул. Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164; тел./факс (05353) 42175, 42416;*
e-mail: ceramology_inst@poltava.ukrtel.net

✉ *Вул. Примакова, 8, кв. 70, Полтава, 36034; тел. (05322) 667665;*
e-mail: kovalenkoksana@rambler.ru

Проаналізовано назви глиняного посуду XVI–XVIII століть. На основі діловодства, актових, літературних і публіцистичних джерел, документів фіскального й господарського обліків простежено етимологію й еволюцію назв глиняних виробів зазначеного історичного періоду [Одержано 29 червня 2005]

Ключові слова: українська керамологія, історична керамологія, гончарство, кераміка, гончарська термінологія, цегельник, глина, горщик, барило, глек, носатка, миска, полумисок, тарілка, макітерки, посуд для пиття, Україна

Гончарську термінологію досліджують у різних аспектах уже понад століття, зокрема на етимологічному (С.Єрьоміна, О.Трубачов), історичному (Л.Нідерле), лексикографічному (В.Бережняк, В.Василенко, О.Пошивайло), етнолінгвістичному (В.Веренич, А.Кривицький, С.Литвиненко, Н.Хобзей), лінгвогеографічному (Й.Дзендзелівський, Л.Спанатій) та регіональному (В.Бережняк, Й.Дзендзелівський, М.Кривчанська, М.Мединський) рівнях. Проте дослідники фактично не зверталися до проблеми атрибутування назв гончарних виробів XVI–XVIII століть та співвіднесення їх з реальними виробами.

Для розкриття незнаного світу гончарської професійної лексики цього часу провідне місце посідають діловодні, актові, літературні й публіцистичні джерела, документи фіскального та господарського обліку. У різного роду описах, сплатах, заповітах, списках описаного майна померлих, що підлягало розподілу, судових

справах, тобто джерелах діловодного, актового, фіскального характеру, міститься багато назв глиняного посуду. Менш інформативними, дещо специфічними, проте також важливими є церковно-полемічні твори проповідників і діячів церкви XVI–XVIII століть.

Специфіку джерел цього часу зумовлює той факт, що в них рідко зустрічаються назви майстерень і позначення окремих спеціалізацій гончарів. Серед них досить чітко окреслено лише цегельників. Вони згадуються від кінця XVII – початку XVIII століття, зокрема в літописові Мгарського Лубенського Спасо-Преображенського монастиря [13, с.21]. Український поет, священник, автор соціально-побутових творів Климентій Зіновіїв присвятив їм окремих вірш. За його описом виготовлення «кафлевых» печей можна виділити кахельників [9, с.131]. Назву майстерні з виготовлення гончарних виробів – «гончарню» – знаходимо в літописі Мгарського монастиря. Вона функціонувала там тривалий час, принаймні впродовж 1695–1775 років [13, с.31,33], для обслуговування монастирських потреб.

Спектр використання глиняних виробів у побуті й виробництві у період раннього модерну був дуже широким, відповідно строкатою є й гончарська термінологія того часу. На жаль, назв інструментів, які використовували для обробки глини й виготовлення виробів, знайти не вдалося. Тому розглянемо назви різних посудин, які чітко чи у трансформованому вигляді збереглися в сучасній українській мові [22, с.44].

У старослов'янській мові на позначення *глиняного посуду* використовували слово «скудель». Памво Беринда тлумачив його як «глиняний збань» чи «горнець», заодно подаючи спільнокореневі слова: «скудельникъ – гончаръ», «скудечичный – скорупяный, глиняный, гончарский» [11, с.115]. Аналогічний переклад подав і Лаврентій Зизаній [12, с.108, 117], до того ж слово «скудель» він вживав на означення глини. Загальною назвою господарського начиння в той час було слово «посуд» або «посуда» [6, с.84].

Серед асортименту продукції гончарів Климентій Зіновіїв виокремив *горщики* – «го(р)шки що їсти готувать» [2, с.131]. Їх згадано, наприклад, у приказці: «Знає(т) що в люде(и) и в го(р)шкахъ кипить» [9, с.226], яка збереглася в Уманщині й увійшла в збірник XIX століття [16, с.341]. Вона засвідчує широке побутування прикмети, що чужі люди не повинні бачити їжу під час її приготування. Проілюструємо це прикладом XV століття: «А на дорозъ кто же собі варит кашу, а у всякого по горнецу. А от бесермян скрются, чтобы не посмотрилъ ни в горнець ни въ яству» [19, с.87]. Також у Климентія Зіновіїва назву «горщик» зустрічаємо в тексті вірша, у суто народному вислові: «коти по го(р)шкахъ никають» [9, с.25]. Поширення варіанта написання «горшок» підтверджується іншими джерелами. В інтермедії Я.Гаватовича (1619) вжито таку форму цього слова: «*Chot wydysz mnoho horsczkow szcom do domu swoho tut pokupył na iarmarku*»; «*W to netiestie wielike szcom vbostwo swoi potołk w ny wocz obrotył te horsczki moei*»; «*Budu oś w toim horsczku... koli ryby dostanemo w toim borsczyku swaremo*» [1, с.17, 19.] Проте в другій половині XVII століття паралельно «горшку» існувала й назва «горщик», яку філологи вважають словом

із виразним українським забарвленням [6, с.87]. Так, наприклад, у справі Полтавського міського уряду від 1667 року читаємо: «*Наум Кгуджол, товариш наш Полтавський, [ускаржался] на Олексу Винника, иж он евши... украл... горщик меду патоки...*» [2, с.90].

Горщик використовували не лише для традиційного приготування їжі в печі, але й для зберігання продуктів, частіше меду. Наприклад, у справі Лохвицької ратуші початку XVIII століття знаходимо: «*[меду] у го(р)щикъ и в ми(с)ку уклавъ, а сушь у корякъ*» [1, арк.156]. Зберігали в горщиках і масло, варили хмільний мед — «*зварили горщикъ горілки з медомъ*» [8, с.15, 105]. Отже, впродовж XVI–XVIII століть слова «горщик», «горшок», «горцок» та похідна зменшена форма «горщочок» вживали паралельно.

До інших видів кухонного посуду відносимо «сковорідки». Для XVII століття характерний варіант написання «сковрадъ» [12, с.156]. Їх згадано в poradнику «Аптека домовая» від 1760–1780 років у варіанті «сковородка» [15, с.71]. Окремим типом сковорідок можна назвати «ринки», зафіксовані в джерелах XVIII століття. В українській мові слово «ринка» — полонізм («rynke») [6, с.88].

Назви посуду для зберігання продуктів та напоїв, характерні для цього часу: «барило», «чайник», «гלечик», «носатка», «сулія» тощо. Такий тип посуду, як «барило» чи «барильце» виготовляли як із глини, так і зі скла. Це посудина циліндричної форми, опукла посередині, рідко на ніжках, з отвором (рильцем), одним-двома вушками поблизу нього, призначена для зберігання напоїв, переважно міцних [17, с.124]. Назву «барильце» зустрічаємо в джерелах як XVII, так і XVIII століття. Зокрема, Іван Вишенський: «*И руки и ноги отпил еси и до конца обезумел еси, а тая зас не видиши, иж за твоим черевом бочки с пивами, барила с медами, барилка с винами, шкатулы з фляшами, наполненными вином, малмазные, з горілкою горкодорогою*» [4, с.50]. Згідно з переліком речей полковниці Парасковії Сулиминої, складеним 1766 року, й тестаменту мешканки м.Глинська Ганни Квітчихи від 1775 року, у барилі зберігалася слив'янка [19, с.334; 8, с.340]. Назва «барило» фіксується в українських пам'ятках з XVI століття. Запозичено з польської мови («*baryło*») [6, с.89].

Пригадаймо опис майна Парасковії Сулиминої, складений 1766 року. Він — традиційний, у ньому майже не згадуються інноваційні речі. В її господі, окрім згаданого, були такі глиняні посудини: «чашки», «чайники», «глекки», чотири «слоїки», п'ятнадцять «полив'яних мисок», два «горщики» для зберігання масла, сім «сулій», з яких три були дровотані (відремонтовані — обплетені дротом), а дві з відбитими шиями [8, с.328-330]. І це — опис майна полковниці! Серед глиняних виробів нетрадиційними є лише перші два — чашки й чайники, які як тип посуду у XVIII столітті замінили собою кухлі та глекки (сулії, тикви). Це пов'язано із проникненням на українські землі традицій пиття кави та чаювання, й, відповідно, імітацією гончарями форм столового посуду, необхідного для цього. Цей запис водночас є рідкісним випадком фіксування назви частини посудини, у даному випадку — «шийки» в сулії.

У цьому ж прикладі згадано й «носатку». Для аналізу назви залучимо лист від 1781 року, коли сотенний отаман Данило Каменецький зазначав: «Дозволено

мне в м.Любечу в винокурне делать горілку..., волю я имею, где продавать..., а в доме своем в местечку Любечу как носатками так ведрами, квартами и чарками я не под каким видом продавать не должен» [17, с.95]. Основною одиницею виміру рідин було відро. Окрім цього, рідину міряли «*кружками*», «*ковшами*», «*чарками*». Кружки та чарки використовували в торгівлі вином та пивом. З другої половини XVII століття хмільний мед продавали відром, що вмщувало 8 кружок або 200 чарок [3, с.88-89]. У термінології гончарів Гетьманщини назву «*носатка*» використовували на позначення невеликої широкої посудини, з носиком і трьома вухами. Її застосовували як умивальник, а також для розливання вареної під час свят [17, с.140]. Можливо, останній варіант вжитку в XIX – на початку XX століття має своє походження саме від традиції продажу горілчаних і хмільних напоїв у шинках.

Одним із найдавніших видів посуду для зберігання напоїв, назва якого частіше без видозмін зустрічається в документах XVII–XVIII століть, є «*глек*» [20, с.128; 15, с.71]. Серед різновидів глеків у Гетьманщині у XVIII столітті побутували «*гладущик*» та «*гладуш*» (за згадками 1715, 1722 років) [18, с.75].

У Кролевецькій кримінальній справі від 1710 року знаходимо назву «*поставець*». У цій посудині з шинка до двору принесли горілку [17, с.47]. Важко пояснити, про яку посудину йшлося, адже відомі на сьогодні етнографічні тлумачення назви «*поставець*» не передбачають зберігання в ньому напоїв. У них на Різдво зберігали кутю на покуті або випікали паски на Пасху [17, с.142]. Вже згадувалося, що слово «*збан*» виступало синонімічним до горщика. Проте Лаврентій Зизаній зафіксував його й у значенні тарного посуду, трактуючи як «*водонос*» [12, с.184].

Цікавим є маловживане слово «*макотерт*». У справі Лохвицької ратуші 1719 року зафіксовано випадок крадіжки меду, який зберігали в макотерті, гладущику та мисці [15, с.71]: «*Той мед, що въ макотертъ, и в горщику и в мисці, достали*» [7, с.104]. З уривків можливо зробити висновок, що «макотерт» – велика посудина, яку епізодично чи постійно використовували для зберігання нарізаних сот меду. Очевидно, мова йде про «макортет». Дослідник Остап Ханко висловлював припущення про поширення такого виду посуду, як макортет, на території Полтавщини у XVIII–XIX століттях, вважаючи його сполучною ланкою між макітрою й горщиком, призначеним для варіння галушок, вареників та заквашування тіста [21, с.56-57].

Серед назв посуду для пиття зустрічаємо такі: «*чарка*», «*чаша*», «*чашка*», «*кухоль*», «*келик*», «*пляшка*», «*носатка*», «*розтрухан*», «*кубок*» тощо. Слова «*чашка*», «*чарка*» за походженням є зменшувальними формами від давньоруського «*чаша*» – посудина для пиття [6, с.86]. Щодо кухля, то в XVI–XVII століттях він зустрічається у двох варіантах написання. Назва «*куфель*» трапляється в Івана Вишенського [4, с.50]. Памво Беринда використовував його заодно із синонімами – «*чашею*» та «*кубом*», у тлумаченні грецького слова «*кратір*» [11, с.56]. Інший варіант, «*кухоль*», почав переважати у XVIII столітті. У судовій справі в Полтаві (1750) є свідчення, що забитого козака Олексія Онищенка відливали принесеною в «*кухлі*» водою [7, с.307]. З вуст іншого свідка дізнаємося, що води набрали

в «горщикъ» [7, с.310]. Лінгвіст Михайло Худаш пояснив такі випадки не звичайною плутаниною, а паралельним вживанням слів, коли терміни «горщикъ», «горня», «горне» виступали в значенні «кухоль» [22, с.44]. Вивчення творів церковників XVII–XVIII століть дає можливість помітити, що співіснували також назви «кубок», «келих» та «кухоль» [18, с.23]. Запозиченням слід вважати назву великого келиха – «рострухан» – польський «roztruchan» [9, с.380; 11, с.239]. Назва «келихъ» давня. В.Горобець виводить її з польського «kielich» із значенням – посудина на ніжці для напоїв, зокрема алкогольних (пам'ятки XIV століття), яка, у свою чергу, походить від німецького «kelich» [6, с.86].

Серед асортименту посуду для споживання їжі: «блюда», «миски», «полумиски», «тарілки». У лексиконах Памви Беринди та Лаврентія Зизанія слово «блюдо» тлумачиться як «миска» або «миса» [11, с.10; 12, с.28]. Як засвідчують джерела, це староруське слово не виходило з ужитку до XVIII століття. Воно позначало неглибокий столовий посуд – «плитка миска» (1740). Одночасно з ним побутувала й зменшена форма «блюдоцо», яке поєднувалося в одній синонімічній парі зі словом «мисочка» [6, с.85; 5, с.195]. У зверненні «Буди ж вам известно правоверным» Івана Вишенського є фраза: «или не ведаеш, иж в тых многих мисах, полмисках, приставках, чорных и шарых, чирвоных и белых юах и многих скляницах и келишкох и винах... и пивах rozmaityх той смысл еще места не имае?» [4, с.40]. Отже, тут згадані чорні та сірі (шарі) полумиски та миски – «миси». Окрім того, у Вишенського є вислови, цікаві з погляду з'ясування побутування різних видів посуду, це, зокрема, звернення біскупів, у якому зазначено, що мальовані високохудожні полумиски використовували на столах людей заможних: «Але вы бискупи, ...мовячи: тые хлопи простые в своих кучках и домках сядят...; тые хлопи з одное мисочки поливку албо борщик хлечют, а мы пред ся поколо десят полмисков, rozmaityми смаками уфарбованых пожираем...» [4, с.79–80].

За дослідженням В.Горобця назва «полумисок» фіксується з 70-х років XVI століття, а у XVIII столітті від неї утворюється похідна форма «полумисочок» [6, с.85]. У заповіті 1678 р. гадяцького полковника Федора Криницького серед майна значаться «Полумисков осіих (?) цінових і талірок шест» [14, с.19]. У народній метрології початку ХХ століття зафіксовано таку назву миски діаметром 6,5–7 вершків, як «приставка» [17, с.168]. Слово це має давнє походження. Воно зафіксоване, наприклад, у духівниці глухівського жителя Є.Єфримовича (1704) [8, с.29]. «Тарілки», або в іншому варіанті «талірки» неоднаразово зустрічаються в джерелах цього часу. Варіант «талірка» архаїчніший та є запозиченням з німецької [6, с.85]. Назва «таріль» зустрічається в поодиноких випадках. Згідно з перекладом Зизанія цим словом позначали церковні диски. В інших випадках, тарілки були з дерева.

Отже, джерелами для реконструювання гончарської термінології XVI–XVIII століть є документи різного характеру: актові й діловодні матеріали, літературні твори, судові справи, які корелюються з етнографічними джерелами, дозволяють співвідносити назви з формами посудин. Надалі необхідні дослідження

відомостей про назви гончарних виробів, інструментів, майстерень характерних для кожного регіону. Мається на увазі не вивчення гончарної лексики в мовознавчому аспекті, й не дослідження етимології термінів, хоча залучення такого роду досліджень сприяє комплексній характеристиці гончарства, а з'ясування специфіки гончарської лексики певного регіону чи міста, що сприятиме як атрибутуванню виробів, так і вивченню локальних ремісничих осередків.

1. *Актовая книга Лохвицької міської ратуші 1730–1757 рр.* // Центральний державний історичний архів України в м. Києві. – Ф.1528. – Оп.1. – Спр.3. – Арк.156.
2. *Актовые книги Полтавского городского уряда XVII-го века. Справы поточные 1664–1667 годов.* – Чернигов: Типография Губернского земства, 1912. – Вып.1. – 216, 19, 2 с.
3. Бондаренко Г. *Спеціальні історичні дисципліни.* – Луцьк: Видання Волинського державного університету, 1997. – 162 с.
4. Вишенський І. *Вибрані твори.* – К.: Дніпро, 1972. – 128 с.
5. *Галатовський І. Ключ розуміння.* – К.: Наукова думка, 1985. – 448 с.
6. *Горобець В.Й. Лексика історично-мемуарної прози першої половини XVIII ст. на матеріалі українських діаріушів.* – К.: Наукова думка, 1979. – 128 с.
7. *Ділова документація Гетьманщини XVIII ст.: [зб. документів /АН України, Інститут археографії та ін.; упоряд. В.Й.Горобець].* – К.: Наукова думка, 1993. – 392 с.
8. *Ділова і народно-розмовна мова XVIII ст. (Матеріали сотенних канцелярій та ратуш Лівобережної України).* – К.: Наукова думка, 1976. – 416 с.
9. *Зіновіїв К. Вірши. Приповіді посполиті.* – К.: Наукова думка, 1971. – 391 с.
10. *Інтермедії Я.Гаватовича. 1619 р.* // *Записки наукового товариства імені Т.Г.Шевченка.* – Львів: Друкарня НТШ, 1900. – Т.35, 36. – С.1-19.
11. *Лексикон словенороський Памви Беринди.* – К.: Видавництво АН УРСР, 1961. – XXXVII + 272 с.
12. *Лексис Лаврентія Зизанія. Синоніма словеноросская.* – К.: Наукова думка, 1964. – 204 с.
13. *Літопис Мгарського монастиря 1682–1775 // Пам'ять століть.* – 1997. – №1. – С.11-37.
14. *Мицик Ю. З документів польських архівів до історії Сіверщини XVII–XVIII ст. // Сіверянський літопис.* – 2003. – №5-6. – С.10-26.
15. *Передрієнко В.А. Формування української мови XVIII ст. на народній основі.* – К.: Наукова думка, 1979. – 144 с.
16. *Пошивайло Олесь. Етнографія українського гончарства: Лівобережна Україна.* – К.: Молодь, 1993. – 408 с.
17. *Пошивайло О.М. Ілюстрований словник народної гончарської термінології Лівобережної України (Гетьманщина).* – Опішне: Українське Народознавство, 1993. – 225 с.
18. *Пункти священникам Ісаї Копинського // Пам'ять століть.* – 1996. – №3. – С.15-38.

19. Словарь русского языка XI–XVII вв. – М.: Наука, 1977. – Вып.4. – 403 с.
20. Стороженко Н.В. Малорусские суеверия, коим мало кто верит. Собранные 1776 г. (Рукопись А.Н.Чепы.) // Киевская старина. – 1892. – Т.36. – С.128.
21. Ханко О.В. Полтавський гончарський осередок у контексті новітніх археологічних досліджень // Археологічний літопис Лівобережної України. – Полтава, 2000. – Ч.1-2. – С.54-60.
22. Худаш М.Л. Лексика українських ділових документів кінця XVI – початку XVII ст. – К.: Наукова думка, 1961. – 164 с.



© Oksana Kovalenko, 2011

MATERIALS FOR THE POTTERY TERMINOLOGY OF THE 16TH–18TH CENTURIES

The names of the earthenware of the 16th–18th centuries are analysed. The etymology and evolution of the names of earthenware of the above-mentioned historical period are traced out on the basis of bookkeeping records, official, literature, and journalistic sources, the documents of fiscal and economic accountings

[Received June 29, 2005]

Key words: *Ukrainian ceramology, historical ceramology, pottery, ceramics, pottery terminology, bricker, clay, pot, barrel, jug, kettle, plate, soup plate, little poppy basins, drinking crockery, Ukraine*

© Анатолій Гейко, 2011



АТРИБУТУВАННЯ ЗНАХІДОК ОБРОБЛЕНИХ ЧЕРЕПКІВ ПОСУДУ З АРХЕОЛОГІЧНИХ ПАМ'ЯТОК

Гейко Анатолій. Атрибутування знахідок оброблених черепків посуду з археологічних пам'яток // Українська керамологія: Національний науковий щорічник. За рік 2007. Атрибуція кераміки в Україні / За редакцією доктора історичних наук Олеся Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2011. – Кн. III. – Т. 2. – С. 279-283.

Народився 23 грудня 1966 року в Судіївці Полтавського району Полтавської області. Закінчив історичний факультет Полтавського державного педагогічного інституту імені Володимира Короленка за спеціальністю «Історія і радянське право» (1991); аспірантуру Інституту археології НАН України за спеціальністю «Археологія» (1999). Молодший науковий співробітник Відділу палеогончарства Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України, старший науковий співробітник Відділу археологічної кераміки Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному.

Головний напрямок наукових досліджень: гончарство доби пізньої бронзи й раннього заліза Дніпровського Лісостепоного Лівобережжя; нині досліджує маніпуляційні дитячі ігри (крем'яхи) та давні способи ремонту глиняних виробів.

Автор близько 90 наукових праць із проблематики керамології й археології, опублікованих у виданнях України, Російської Федерації, Молдови, Казахстану.

- ✉ Вул. Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164; тел./факс (05353) 42175, 42416;
e-mail: ceramology_inst@poltava.ukrtel.net; opishne_museum@poltava.ukrtel.net
- ✉ Вул. Жовтнева, 20, Шевченки, Полтавщина, 38755

Про знахідки оброблених черепків посуду під час археологічних розкопок пам'яток доби бронзи, раннього заліза, слов'янського часу, пізнього українського середньовіччя. Атрибутування цих предметів викликає певні труднощі. Висловлюються різні думки щодо їх призначення. У статті подано й проаналізовано ці гіпотези [Одержано 7 жовтня 2007]

Ключові слова: українська керамологія, археологічна керамологія, гончарство, кераміка, крем'яхи, гра, черепки, оброблені стінки глиняного посуду, Україна

На території України серед різночасових археологічних знахідок трапляються невеликі (переважно розміром у кілька сантиметрів) черепки з обробленими краями стінок, зрідка – донець посуду. Поміж них є дуже подібні до кола, рідше – округлоквадратні, еліпсоподібні та інших форм предмети діаметром 2-4 см. Зрідка вони бувають більшого розміру. Такі глиняні знахідки відомі від доби бронзи (сабатинівська, зрубна, білозерська, бондарихинська культури), продовжуючи існувати в скіфській й слов'янській часи, та широко представлені на поселенських пам'ятках пізнього українського середньовіччя.

На жаль, більшість дослідників не звертали належну увагу на ці оригінальні й цікаві вироби місцевих мешканців, атрибутування яких викликає певні труднощі.

Археолог Петро Гавриш зазначав, що, очевидно, непоказний вигляд і нез'ясованість функціонального призначення цих речей стали причиною того, що дослідники мало ними цікавляться [4, с.41]. Археологи, які досліджують різночасові давні поселенські й поховальні комплекси, висловлюють різні гіпотези, що пояснюють призначення цих артефактів. Автор статті проаналізував їх. Слід зазначити, що один і той же дослідник може висловлювати кілька версій пояснення цього предмета:

1. **Це – заготовки до кружал** («пряслиць»). Такої думки дотримуються Денис Козак, Олег Приходнюк та інші [16, с.183; 13, с.105]. Дійсно, на поселеннях і серед поховального інвентарю трапляються оброблені, з отворами, уламки глиняного посуду. Проте значна кількість знахідок подібної форми й розміру без отворів, особливо на пам'ятках доби бронзи, передскіфської та скіфської доби, не дозволяє вважати їх заготовками.

2. Дослідники пам'яток доби бронзи (Геннадій Тоцев, Г.Черняков) вважають, що ці предмети **служили для намотування ниток**. Зокрема, оброблені черепки посуду відомі в культових попелищах сабатинівської культури. На думку вчених, їх, як і подібні кам'яні вироби, застосовували в якості «намоток» [19, с.129]. Михайло Рудинський також стверджував, що це характерно й для знахідок скіфського часу [16, с.277-278].

Під час візуального огляду оброблених стінок з поселень скіфської доби Поворська, у тому числі з урочища Десяте Поле, не виявлено слідів від ниток, які б могли намотувати. До того ж котушкою міг слугувати будь-який предмет, навіть спеціально не підготовлений. У наш час, як правило, намотування здійснюють без використання сторонніх предметів, на скручені у декілька разів нитки.

3. **Використовували під час випалювання посуду**. Одним із перших цю версію висловив В.Гайдукевич. Вона ґрунтувалася на знахідках оброблених черепків посуду, виявлених біля гончарних печей в античних містах [5, с.87-88]. Пізніше його здогад підтримали Н.Гольцева й М.Кашуба [8, с.26]. Важко придумати, для чого саме могли служити ці предмети під час випалювання. Як прокладки між стінками випалюваного посуду, щоб той не злипався поміж собою, оброблені черепки не могли застосовувати, та й не було в цьому потреби. А в заповнення археологічних об'єктів, куди входили гончарні печі, вони могли потрапити разом зі сміттям після того, як згадані печі перестали функціонувати.

4. **Лошила для обробки поверхні посуду** (Василь Городцов, Світлана Бессонова, Сергій Скорий, Наталя Гольцева, Майя Кашуба) [6, с.277-278; 8, с.26; 11, с.85; 1, с.84]. Слід згадати, що фрагменти стінок амфор зі стертими й обробленими краями виявлено й на античних пам'ятках Північного Причорномор'я. Вони мали форму неправильних ромбів, трикутників, круга тощо. Існує здогад, що це – своєрідні «лекала» (неправильно вжитий термін, потрібно – лошила. – А.Г.). Їх використовували місцеві гончарі «для шліфування зовнішніх стінок посуду» [12, с.62].

5. **Шпателі для формування посуду** (Наталя Гольцева, Майя Кашуба) [8, с.26]. Нерідко останню версію об'єднують з попередньою (Світлана Бессонова, Сергій Скорий) [1, с.84]. Проведення додаткових експериментальних досліджень у Палеоетнографічній лабораторії Інституту керамології – відділення Інституту

народознавства НАН України дозволило з'ясувати, що оброблені черепки глиняного посуду не могли застосовувати як лощила для стінок посуду. Ними непогано було вирівнювати та загладжувати їх поверхню. Лискувати цими предметами неможливо. Хоча заглажену ними поверхню посуду добре глянуть камінцем.

7. **Культові вироби для ворожіння** (Світлана Бессонова, Сергій Скорий) [1, с.84]. Тетяна Висотська трактувала оброблені черепки як атрибути обрядів, пов'язаних з поклонінням сонцю й вогню [3, с.82-83]. На жаль, питання застосування оброблених черепків під час ворожіння і в культових обрядах залишається відкритим.

Окрему статтю, присвячену черепкам, опублікувала Ганна Русяєва. Дослідниця охарактеризувала знахідки з античного поселення на Бейкушському мисові, поблизу острова Березань [17, с.22-29]. На частині оброблених черепків глиняного посуду видряпано посвяту богу Ахіллу.

На кубанському поселенні Сауар, як вважають дослідники, виявлено культово-гадальні набори. До них входили кістяні альчики, один з яких інкрустовано бронзою. Разом з ними знаходилися камяні, кістяні і глиняні кружки, частину з яких було орнаментовано насічками. А.Мошинський та А.Скаков пояснили використання цих кружків як культових фішок для лічби [15, с.402].

8. Автор раніше висловлював здогад про використання оброблених черепків **для затирання тріщин** у глиняному посуді [6, с.275-278], однак це не підтвердилося етнографічними даними. До того ж для цього не потрібно було спеціально обробляти черепок.

9. Оброблені черепки глиняного посуду **відносять до мір ваги**, хоча при цьому не зазначають масу згаданих предметів [13, с.105].

10. Їх вважають **знаряддям праці** [9, с.37, рис.13:1-7], хоча не завжди пояснюють спосіб їх функціонального використання.

11. Часто ці предмети вважають **фішками для гри** (Василь Городцов, Тетяна Висотська, Борис Граков, Світлана Бессонова, Сергій Скорий) [3, с.80; 10, с.114; 1, с.84; 13, с.105]. Ольга Кривцова-Гракова зазначала, що ці предмети зустрічаються в *«найрізноманітніших культурах майже до нашого часу, де вони вживалися для гри, подібно до гри в камінці»*.

Три оброблені черепки із стінок амфори виявлено в похованні №47 склепу №3 з Артезіанського могильника (АР Крим). Там знаходилося близько десяти померлих, серед них – дитина 3-4 років та три підлітки 15-19 років [2, рис.19:2]. Можливо, останні й гралися ними за життя.

Відомі ці предмети на попелищах скіфської доби Усть-Альмінського городища. Тетяна Висотська також вважала їх фішками для гри [3, с.80, рис.5:8].

На думку автора, оброблені черепки глиняного посуду використовували в релігійних обрядах населення доби бронзи й раннього заліза. Частіше їх знаходять під час розкопок попелищ. Більшість дослідників вважають, що на попелищах здійснювали культові ритуали чи зсипали культурні рештки від них. Ці предмети продовжували існувати й пізніше, навіть після зникнення землеробсько-скотарських племен, які їх використовували. Лише обряди, суть яких було забуто, і в яких застосовували оброблені черепки посуду, трансформувалися в дитячі ігри.

Справді, оброблені черепки округлої форми із загладженими, а нерідко й із заліскованими площинами могли використовувати як гральні фішки. Це підтверджується й етнографічними спостереженнями.

Отже, археологи не мають єдиної думки щодо призначення цих предметів. Один дослідник може посылатися на версії інших археологів, продукуючи свої. Крім того, у більшості випадків ці гіпотези неаргументовані й недоведені. Більшість оброблених черепків залишаються не атрибутованими в музейних колекціях.

Окрім того, існує різнобій у назвах цих предметів. Так оброблені черепочки для гри називають «кружечками», «гральними кружечками», «гральними жетонами», «гральними фішками», «фішками», «дисками», «шашками» тощо. Це стосується не тільки наукових звітів і польових описів, а й фахових видань, музейної документації тощо.

Ці назви лише дезінформують дослідників. Окрім того, вони, здебільшого, штучні. Найбільш доцільно застосовувати термін «крем'яхи», який широко використовується в художніх, довідкових, рідше – етнографічних виданнях. Знахідки крем'яхів, виготовлених із черепків глиняного посуду й кахлів, зустрічаються на пам'ятках пізнього середньовіччя України.

Слід наголосити, що досі в науковій літературі немає окремого дослідження, присвяченого маніпуляційним іграм, зокрема забавам, де використовували оброблені черепки посуду. На жаль, цій грі мало приділяють уваги етнологи й педагоги. Її не виділяють з-поміж інших ігор і не досліджують.

На думку автора, серед оброблених черепків посуду можна виділити дві групи:

- 1) знаряддя праці (абразиви, шпателі);
- 2) предмети для культових обрядів і дитячих ігор. Вони вирізняються гарно обробленим ребром, більш-менш правильною формою (округлою, прямокутною тощо). Ймовірно, пізніше, а саме з початку нашої ери, крем'яхи використовували лише в дитячих іграх.

-
1. Бессонова С.С., Скорый С.А. *Мотронинское городище скифской эпохи (по материалам раскопок 1988–1996 гг.)*. – Киев–Краков: Издание НАНУ, Института археологии, Ягеллонского университета, Института археологии, 2000. – 157 с.: 83 илл.
 2. Винокуров Н.И. *Каменные склепы некрополя городища Артезиан в Крымском Приазовье // Проблемы истории, филологии, культуры*. – Москва–Магнитогорск: Издание Института археологии РАН, Магнитогорского государственного университета, 2003. – С.122-150.
 3. Высотская Т.М. *К вопросу о позднескифских зольниках // Российская археология*. – 2001. – №3. – С.77-87.
 4. Гавриш П.А., Гейко А.В. *Застосування оброблених уламків глиняного посуду доби пізньої бронзи – раннього заліза (за матеріалами Більського городища) // Український керамологічний журнал*. – 2004. – №1. – С.37-44.
 5. Гайдукевич В.Ф. *Античные керамические обжигательные печи*. – М.–Л.: Государственное социально-экономическое издательство, 1934. – 116 с.

6. Гейко А.В. Стародавнє знаряддя праці гончарів // Українське Гончарство: Національний культурологічний щорічник. За рік 1994. – Опішне: Українське Народознавство, 1995. – Кн.2. – С.275-278.
7. Гейко А.В., Гавриш П.А. О использовании обработанных фрагментов керамической посуды // Интеграция археологических и этнографических исследований. — Алматы—Омск: Издательский дом «Наука», 2004. – С.75-76.
8. Гольцева Н.В., Кашуба М.Т. Глинжень II. Многослойный памятник Среднего Поднестровья. – Тирасполь: Мако, 1995. – 272 с.: илл.
9. Горбов В.Н., Усачук А.Н. Бондарихинское поселение предскифского времени и некоторые аспекты адаптации домостроительства к природным условиям // Донецкий археологический сборник. – Донецк: Издание Донецького національного университета, 2001. – С.15-45.
11. Городцов В.А. Дневник археологических исследований в Зеньковском уезде, Полтавской губернии, в 1906 году // Труды XIV Археологического съезда. – М., 1911. – Т.III. – С.93-161.
12. Козак Д., Прищела Б., Шкоропад В. Давні землероби (пам'ятки археології на Хрінницькому водоймищі). – К.: Видання Інституту археології Національної академії наук України, 2004. – 300 с.
13. Кривцова-Гракова О.А. Алексеевское поселение и могильник // Археологический сборник. – М.: Издание Государственного исторического музея, 1948. – С.59-172.
14. Мошинский А.П., Скаков А.Ю. Культы кобанского поселения Сауар (Северная Осетия) // Северный Кавказ: историко-археологические очерки и заметки. – М.: Материалы и исследования по археологии России. – Вып.2. – С.402.
15. Приходнюк О.М., Петраускас О.В. Археологічні дослідження в поріччі Тясмину в 1990–1993 рр. // Полтавський археологічний збірник – 1999. – Полтава: Археологія, 1999. – С.170-187.
16. Рудинський М.Я. Мачухська експедиція Інституту археології (1946) // Археологічні пам'ятки УРСР. – К.: Видавництво АН УРСР, 1949. – Т.2. – С.53-79.
17. Русяева А.С. Культові предмети з поселення Бейкуш поблизу о-ва Березань // Археологія. – 1971. – №2. – С.22-29.
18. Тоцев Г.Н., Черняков Г.Н. Культовые зольники сабатиновской культуры // Исследования по археологии Северо-Западного Причерноморья. – К.: Наукова думка, 1986. – С.115-138.



© Anatoly Heyko, 2011

THE ATTRIBUTION OF THE FINDS OF PROCESSED POTSDHERDS FROM ARCHAEOLOGICAL SITES

The article deals with the finds of processed potsherds during the archaeological sites of the Bronze Age, Early Iron Age, of the Slavic time, of the Late Middle Ages. The attribution of these items causes some difficulties. Different opinions about their purpose are passed. These hypotheses are given and analysed in the paper

[Received October 7, 2007]

Key words: Ukrainian ceramology, archaeological ceramology, pottery, ceramics, chips, play, sherds, the processed walls of earthenware, Ukraine

© Оксана Ликова, 2011



АТРИБУТУВАННЯ ГЛИНЯНИХ ВИРОБІВ: СУТЬ ПРОБЛЕМИ

Ликова Оксана. Атрибутування глиняних виробів: суть проблеми // Українська керамологія: Національний науковий щорічник. За рік 2007. Атрибуція кераміки в Україні / За редакцією доктора історичних наук Олеся Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2011. – Кн. III. – Т. 2. – С. 284-292.

Народилася 4 березня 1976 року в Кіровограді. Закінчила філологічний факультет Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка (1998). Навчається в аспірантурі Інституту народознавства НАН України за спеціальністю «Етнологія». Молодший науковий співробітник Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України, науковий співробітник Відділу сучасної кераміки Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному.

Головний напрямок наукових досліджень: керамологічні колекції й проблеми музеєфікування гончарної спадщини України.

Автор наукових статей з проблематики українського гончарства.

✉ Вул. Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164; тел./факс (05353) 42175, 42416;
e-mail: ceramology_inst@poltava.ukrtel.net; opishne_museum@poltava.ukrtel.net

✉ Вул. Лисенка, 16, Опішне, Полтавщина, 38164; тел. (05353) 42478

Про важливість правильної атрибуції глиняних виробів. Здійснено загальний огляд і порівняння атрибутивної інформації в інвентарних книгах музеїв та в анотаціях до фотографій у друкованих виданнях [Одержано 4 травня 2006]

Ключові слова: українська керамологія, музеєзнавча керамологія, гончарство, кераміка, глиняний виріб, атрибуція, інвентарні книги музеїв, Україна

Сучасний музей покликаний зберігати відгомін давноминулих подій і водночас виявляти проблеми сьогодення, порівнюючи й аналізуючи їх. Необхідно, щоб на початку XXI століття розвиток музейної справи став одним із провідних напрямів діяльності суспільства, оскільки рівень розвитку музеїв є одним із показників уваги до минулого [5, с.119].

В основі створення й розвитку музеїв лежить комплектування фондів – «цілеспрямований, плановий процес, що ґрунтується на методологічних принципах профільних дисциплін та музеєзнавства, процес виявлення і збирання предметів музейного значення для поповнення музейної збірки» [2, с.4]. Щоправда, майже всі колекції кераміки в Україні від кінця XIX й до кінця XX століття формувалися безсистемно, в основному зусиллями ентузіастів і випадковими надходженнями. У переважній більшості, особи, які передавали речі до музеїв, і особи, які комплектували музейні фонди кераміки, не мали фахових керамологічних знань [13, с.7], що, відповідно, відобразилося на **атрибутуванні глиняних виробів**.

Як зазначала головний зберігач фондів Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України Людмила Булгакова, *«музеї України вже давно стали своєрідними банками даних, а матеріали, що в них зберігаються, використовуються для проведення різного роду досліджень. З часом вони набуватимуть усе більшого значення, особливо щодо мистецтв і ремесел... Предмети, зібрані в музеях, ...є неоціненним джерелом інформації при вивченні відповідних технологій та особливостей декору»* [1, с.42]. Оскільки ж фондові збірки кераміки стали однією з невід'ємних складових дослідження розвитку гончарства, активне комплектування фондів потребує добре організованого обліку.

Ще на початку 1950-х років дослідник російського декоративно-ужиткового мистецтва XVIII – початку XX століття, керамолог Олександр Салтиков зазначав, що в науково-дослідній роботі *«атрибутування (визначення) пам'ятки переходить з плану простої колекціонерської любові до старовини у план об'єктивного наукового знання...»* [17, с.265].

Нині з упевненістю можна стверджувати, що проблема непрофесійного атрибутування глиняних виробів існує давно. Ще в 1920-х роках, досліджуючи гончарство Чернігівської губернії, керамолог Євгенія Спаська у своєму щоденнику писала: *«Встигла побувати в Етнографічному музеї, який справляє чудове враження (про музей у Чернігові. – О.Л.), але не згодна з атрибутуванням цілої групи посуду»* [20, с.359]; *«Новг.Сіверський Музей має лише десять погано паспортованих кахоль і жодної речі з місцевого ганчарного виробництва»* [20, с.366].

На початку 1970-х років на проблему неналежної атрибуції кераміки, яка зберігається в музеях, почали звертати увагу російські дослідники. Зокрема, Ігор Суслов писав про низький рівень науковості атрибутування кераміки. Основною причиною такого процесу він назвав відсутність необхідної літератури: *«Колекції пам'яток кераміки, що зберігаються в музеях СРСР, є найціннішим національним надбанням радянського народу. Збереження і можливість вивчення цих колекцій багато в чому залежить не лише від їх ретельного обліку та зберігання, але і від їх правильного науково обґрунтованого опису. На жаль, не завжди і не скрізь збереження, вивчення і опис кераміки, як і інших музейних предметів, здійснюється на відповідному рівні. Багато в чому це пояснюється тим, що в існуючих виданнях та інструкціях про облік, збереження та опис музейних колекцій, власне кераміці майже не приділено уваги. Є лише окремі згадки й розділи, що стосуються, головним чином, умов збереження й реставрації кераміки»* [21, с.13].

Російська дослідниця кераміки Клара Прусліна, оглянувши майже всі найбільші зібрання кераміки в музеях Росії, зазначала, що *«в колекціях музеїв є порівняно невелика кількість робіт, виконаних у кераміці в цей період (межа XIX–XX століть. – О.Л.)... Переважно вони знаходяться в запасниках і, як правило, не атрибутовані»* [16, с.7]. Одразу виникає питання, хто ж і коли атрибутоватиме ці речі і чи будуть вони атрибутовані взагалі?

Пізніше до проблеми аматорської атрибуції кераміки в музеях звернулися українські дослідники. Доктор філологічних наук Роман Кирчів зазначав, що хоча «музейні етнографічні колекції набувають статусу історико-культурних документів» [11, с.199], проте «широке предметне використання збірок і колекцій етнографічних матеріалів у музеях України дуже утруднене на сьогодні відсутністю належної інформації про них» [11, с.200].

Те ж саме можна стверджувати й про сучасні українські й окремі чужоземні музеї, наприклад, про Міжнародний музей кераміки у Фаєнца, де багато експонатів мають поверхову, часто **неправильну атрибуцію** [14, с.101].

Опрацювавши інвентарні книги кількох музеїв України, в яких зберігаються найбільші колекції кераміки, зверну увагу на **найбільш типові помилки**, допущені працівниками музеїв під час атрибутування глиняних виробів:

- **поверховий і неповний опис або взагалі його відсутність в інвентарних книгах.** Ще на початку 1970-х років Ігор Суслов зазначав, що це один із найбільш складних і важливих моментів наукової атрибуції предмета. Він стверджував, що «опис пам'яток кераміки не завжди легко дається навіть досвідченим музейним працівникам. Але він в різних музеях ведеться по різному і часто довіряється невідповідним особам» [21, с.38]. У результаті поверхового опису, не маючи перед собою самої речі або її зображення, часто дуже важко, а інколи й зовсім неможливо скласти чітке уявлення про предмет, який описано. Наприклад: «Монетка у вигляді миски мальованої, Омеляненко» [9, КС-3421] (опис відсутній); «Монетка у вигляді лебедя-свищика Омеляненко; опис: свищик світло-жовтого кольору з трьома отворами і вигнутою вниз шиєю» [9, КС-3446] (під поданий опис можна підібрати безліч свищиків); «Свищик у вигляді ведмедика з жбаном, Омеляненко» [9, КС-3451] (опис відсутній); «Чайник; опис: полив'яний жовтий» [9, КС-355]; «Барильце; опис: полив'яне, синього кольору, глина» [9, КС-456];

- **неправильне подання назв виробів**, які атрибутують. Наприклад: «Алегорична фігура на брунатній підставці» [7, ЕП-44134] (що таке алегорична фігура? – О.Л.);

- **одна форма** в різних описах має **різні варіанти назв**, що пояснюється вживанням регіональних термінів. Наприклад: Гавареччина – «двоєчки» [7, ЕП-67262], Адамівка – «двояки» [7, ЕП-68027], «двоєчки» [7, ЕП-67993], «близнюки» [7, ЕП-68501], Хмельниччина – «близнята» [7, ЕП-69365]. Однак під час занесення інформації в інвентарні книги потрібно спочатку зазначити загальну назву, а далі в дужках вказувати її локальні варіанти.

Ознайомившись із відомостями, занесеними в інвентарні книги, відзначу й позитивні моменти. Під час опрацювання інвентарних книг Музею народної архітектури та побуту України НАН України (Київ) звертає увагу той факт, що в деяких випадках під час атрибутування предмета записано два осередки – один зазначено в графі «Опис предмета» з поміткою «зроблено» («виготовлено»), інший – у графі «Місце виготовлення». Наприклад: «Миска, початок ХХ ст., зроблено: Смотрич, Дунаєвецький р-н; с.Кадіївці, Кам'янець-Подільський р-н, Хмельниччина» [8, кс-2022/кв-325/16]; «Миска, початок ХХ ст., виготовлено у Смотричі;

с.Теремці, Кам'янець-Подільський р-н, Хмельниччина» [8, кс-2030/кв-326/22]; «Миска, ф-ка Кузнєцова в Будах; с.Яришів, Вінниччина» [8, кс-2041/кв-326/50]; «Миска, кінець XIX ст., зроблено у Смотричі; с.Кадиївці, Хмельниччина» [8, кс-2066/кв-327/36]; «Миска, початок XX ст., виготовлено у м.Смотрич, Новоушицький р-н, Хмельниччина; с.Куражин» [8, кс-5159/кв-707/3]; «Тарілка, ф-ка Кузнєцова, Буди, кінець XIX ст., Опішне, Полтавщина» [8, кс-5231/кв-710/83]. Такий спосіб подання інформації дозволяє визначити, окрім загальних відомостей про вироби, не лише осередки їх виготовлення й віднайдення, але й ареали побутування.

Неправильне атрибутування виробів можна зустріти не лише в інвентарних книгах музеїв, а й у **друкованих виданнях**: монографіях, альбомах, каталогах тощо. Саме такі публікації викликають чимало запитань, оскільки популяризують недостовірну інформацію. Завдяки цьому відбуваються подальші неправдиві трактування, що впливає на наукові дослідження того чи іншого явища.

Аналіз друкованих видань, дозволяє виділити три найбільш типові помилки, яких припускаються їх автори:

1) у різних виданнях надруковано **фотографію одного й того ж предмета, а атрибутивні відомості подано різні**, інколи навіть суперечливі. Наприклад:

- «Миска. 1958 р. Петро Зінченко. С.Головківка Черкаська обл.» [25, мал.38]; «Петро Зінченко. Миска. С.Головківка Черкаська обл. 50-і рр. ДМУНДМ» [3, с.58]; «Par Piotr Zintchenko (ne en 1900). Village de Golovkovka, region de Kirovograd/ Musee des Arts Decoratifs Ukrainiens. Kiev» [22, мал.4]. Коли ж насправді виготовлено цю миску – 1958 чи в 1950-х роках, і де – у Черкащині чи Кіровоградщині?;

- «Миска. 1903 р. Ганна Лебеденко. М.Васильків Київської обл.» [25, мал.42]; «Миска. С.Здоровка Київськ. обл. 20-і рр.» [3, с.44]. Знову постає те ж саме запитання: коли і де виготовлено подану миску й чи правильно зазначено її автора у першому варіанті підпису?;

- «Миска. Кінець XIX ст. Київщина» [25, мал.44]; «Миска. Київщина. XVIII – поч. XIX ст.» [3, с.92]. Отже, одну миску в різних описах датують різним часом, різниця складає майже 100 років;

- «Баклага. Кінець XIX – початок XX ст. С.Дибинці, Київська обл.» [25, мал.45]; «Баклага. С.Дибинці Київськ. обл. Поч. XX ст.» [3, с.15]. Знову не зрозуміло, де ж подано правильні відомості!;

- «О.Белінський. Миска. Канів Черкаської обл. 30-і р. XX ст. З колекції О.Данченко» [4, с.122]; «Олександр Белінський. Миска. Канів. 40-і рр. Власність О.Данченко» [3, с.54]. Подано фотографії одного виробу, атрибутованого однією людиною, а різниця в часі виготовлення сфотографованої миски – близько 10 років – і лише за умови, якщо у другому підписі маються на увазі 40-ві роки XX століття;

- «П.Гайдук. Свічник. Ревівка. Кіровоградська обл. 1919» [4, с.51]; «Гаврило Гайдук. Свічник. С.Ревівка на Кременчуччині. 10-і рр. XX ст.» [3, с.111]. Тут маємо кілька невідповідностей. По-перше, не зрозуміло, як насправді звать автора

виробу – Гаврило чи П. (Петро, Пантелеймон, Пилип?). По-друге, коли ж виготовлено свічник – 1919 року чи в 1910-х роках?;

- «Посудина у вигляді чоловіка. Чигиринщина. XIX ст. ДМУНДМ» [3, с.116]; «Карафа. Чигиринщина. XIX ст. ДМУНДМ» [4, с.78]. Підписи подано однією людиною, а виріб (один і той же) називається по-різному.

2) Другу групу складають підписи, які містять **неправильну атрибутивну інформацію**:

- «Ecuelle. Annees 1930. Par Alexandre Nevedomski (ne en 1904) Chargorod, region de Vinnitsa. Collection particuliere, Kiev» [22, мал.32]. Атрибутування викликає сумніви щодо місця виготовлення. Серед матеріалів польових обстежень Вінницької області (ілюстративна частина) одного з провідних керамологів другої половини ХХ століття Юрія Лашука є фотографії подібних мисок, місцем виготовлення яких дослідник зазначив Бар (Вінниччина). Нині зразки подібних мисок відомі в приватних колекціях Львова. Місцеві колекціонери, не маючи відповідної фахової підготовки, на основі підпису до вищезазначеної опублікованої фотографії, атрибутують ці миски Шаргородом, хоча й не мають стовідсоткової впевненості в цьому. Один із них, Тарас Лозинський, розповідав, що була організована спеціальна поїздка до Шаргорода з метою довідатися про ці миски, але місцеві жителі стверджували, що такого у них ніколи не робили [6, арк.6]. Є також відомості, що Леся Данченко – власник сфотографованої миски – не подавала надрукованого атрибутивного підпису до зазначеної миски в альбомі. Резонно виникає запитання: хто її атрибутував і наскільки правдивою є інформація, подана в альбомі?;

- «Зооморфне навершя димаря. Адамівка, Вінниччина. 1999» [12, с.317]; насправді, Адамівка – гончарний осередок Хмельницької області [24, с.363].

3) У деяких випадках **атрибутивні відомості**, подані в друкованих виданнях, **викликають сумніви у їх достовірності**. Але для того, щоб упевнено стверджувати про неправильність атрибутивної інформації, необхідно оглянути зазначені вироби безпосередньо в музеї. Наприклад:

- 1964 року працівники Дніпропетровського історичного музею імені Дмитра Яворницького видали каталог кераміки [10], яка зберігається у фондах закладу. Привертає увагу один із записів зазначеного каталогу (фото виробу відсутне): «Куманець О.Ф.Селюченко. Друга чверть ХХ ст. (Інв. №Кс-94)» [10, с.101]. Сумніви викликає датування виробу другою чвертю ХХ століття. Відомий дослідник життя й творчості Олександри Селюченко Леонід Сморг зазначав, що майстриня влаштувалася на роботу в артіль «Художній керамік», коли повернулася з відновлювальних робіт на Донбасі після війни спочатку різноробочою. Пізніше її перевели на посаду ліпниці [18, с.129]. Окрім того, невідомо жодного куманця, виготовленого майстринею. Вона не гончарувала за кругом, а лише ліпила. Тому, на мою думку, куманець, автором мальовки якого може бути Олександр Селюченко, необхідно датувати серединою ХХ століття.

Подібних прикладів можна навести багато. Але не тільки друковані видання містять атрибутивні помилки. Останнім часом працівники музеїв усе частіше у своїй діяльності звертаються до новітніх технологій. Почали з'являтися ком-

пакт-диски, за допомогою яких той чи інший музей популяризує свою діяльність і надбання. Одним із прикладів такої роботи є компакт-диск «Спадщина Івана Гончара» [19], виданий 2004 року в Києві. Автори компакт-диска зазначили на обкладинці, що «сучасні інформаційні технології дозволяють зробити творчу спадщину І.М.Гончара доступною широкому загалу цінувальників української культури як в Україні, так і в світі». Отже, основна мета – популяризація фондів колекцій музею. Як стверджує керамолог Олесь Пошивайло, «важливо доносити до людей виключно **правдиву, перевірену інформацію, не спотворену буденним поспіхом, узвичаєною недбалістю чи фаховою необізнаністю. На жаль, подібної відповідальності забракло творцям компакт-диска «Спадщина Івана Гончара»** [15, с.126].

В одній з підрубрик диска («Кераміка») подано 21 фото гончарних виробів, що репрезентують здобутки гончарів кількох гончарних осередків України... Під час ознайомлення з поданими матеріалами не можна не погодитися із критичним аналізом диска керамолога Олеса Пошивайла, який відзначає «школярський» підхід до оформлення анотацій репродукованих виробів. «Насамперед, відомості про твори подано безсистемно, без найменшої претензії на музеєзнавчу чи керамологічну фаховість. Такі обов'язкові елементи атрибутування музейних експонатів, як розміри, інвентарні номери відсутні повністю; інші наявні лише частково. Так, матеріал та техніка виконання робіт зазначені вкрай поверхово. Усі анотаційні відомості подані хаотично, безсистемно» [15, с.126]. Наведу лише один приклад: «Миска. Опішня. Полтавщина... Кін. XIX – поч. XX ст.» [19, с.128]. Заступник директора Українського центру народної культури «Музей Івана Гончара» Ігор Пошивайло у своїй монографії «Феноменологія гончарства: Семіотико-етнологічні аспекти» подав іншу анотацію до цієї ж миски: «Миска із орнітоморфним мотивом. Сунки, Черкащина. Кінець XIX ст.» [12, с.305]. Виникає запитання: де ж істина? Окрім цього, варто зазначити, що ця миска не є опішненською.

Слід зауважити, що подібні напрацювання науковців і музеєзнавців україні важливі для популяризації надбань української культури, насамперед, у середовищі юних поколінь українців... Але, як зазначив Олесь Пошивайло, «все в них має бути бездоганним і відповідним сучасному рівню наукових знань» [15, с.128].

Зверну увагу ще на один аспект порушеної проблеми. Українська кераміка зберігається в музеях і приватних колекціях багатьох держав світу, але Російський етнографічний музей – «єдиний зарубіжний музейний заклад, який уже кілька десятиліть займається видавничою діяльністю, спрямованою на популяризацію української колекції кераміки» [13, с.18]. На жаль, одне з перших друкованих видань зазначеного музею, у якому опубліковано фотографії глиняних виробів українських майстрів, не містить відповідних відомостей про подані предмети – лише фото, назви (не завжди правильні) та призначення [23]. Якщо про час виготовлення сфотографованих творів довідуємося з назви видання (кінець XIX – початок XX століття), то про місце виготовлення й авторів робіт можна лише здогадуватися.

Зважаючи на викладене вище, із сумом констатую непрофесійний підхід і безвідповідальність музейних працівників і дослідників-керамологів щодо атрибутування глиняних виробів упродовж усього ХХ століття. Атрибутування глиняних виробів, як і інших творів – складний процес, у якому аналіз усіх складових є обов'язковим елементом роботи. Атрибутувати твір – означає дати відповідь на низку таких основних питань, як назва предмета, його призначення, матеріали й техніка виготовлення, розміри, час, місце виготовлення та автор, подати повний опис зовнішнього вигляду предмета, враховуючи всі пошкодження й реставраційне втручання, описати історію його побутування. Для правильної атрибуції того чи іншого предмета недостатньо лише одного знання літератури з проблемного питання (якої нині дуже мало). Цей процес починається задовго до надходження предметів до музею чи приватної колекції – під час збирання творів у експедиціях, у майстернях художників, колекціонерів.

Необхідно враховувати й той факт, що неатрибутований або неправильно атрибутований виріб втрачає свою цінність для наукового дослідження. Він стає лише гарною іграшкою, яка милує око відстороненого глядача. Це в кращому випадку. В гіршому – недосвідчений дослідник уводить неправильну інформацію в науковий обіг, поповнюючи таким чином існуючі міфи. Тим часом з кожним роком стає все менше можливості перевірити правильність наявної інформації, оскільки традиційні осередки виготовлення виробів народного мистецтва зникають.

Проблема атрибутування глиняних виробів у сучасних музеях є однією з основних у процесі обліку й збереження предметів музейного значення. Нині багато музейних працівників роблять спроби систематизувати всі накопичені матеріали й навести лад у фондових колекціях. Для цього потрібно не лише бажання, а й відповідна наукова література. Деякі музеї розробляють програми й рекомендації щодо облікової й зберігальницької роботи музеїв.

Одночасно звертаю увагу всіх зацікавлених, що 2005 року в Інституті керамології – відділенні Інституту народознавства НАН України створено єдину в Україні експертну комісію, до складу якої увійшли провідні керамологи країни. Зазначена комісія здійснює атрибутування глиняних виробів. Для цього потрібно подати відповідну заявку та твір. Після проведення атрибутування власнику твору видається *«Сертифікат про результати атрибутування глиняного виробу експертною комісією Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України»* і акт на виконані роботи, затверджені директором Інституту керамології.

На жаль, нині в Україні це єдина експертна керамологічна комісія, і займається вона атрибутуванням лише глиняних виробів. Проблеми ж правильної атрибуції стосуються всіх предметів Музейного фонду України, незалежно від матеріалу виготовлення.

1. Булгакова Людмила. Роль музеїв у збереженні й розвитку художніх ремесел // Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2002 / За редакцією доктора історичних наук Олеся Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2002. – Кн.2. – С.41-43.
2. В'ялець А.Ф., Чернявська Є.В. Актуальні проблеми науково-фондової роботи музеїв // Актуальні проблеми фондової роботи музеїв: Тематичний збірник наукових праць. – К.: Видання Державного історичного музею УРСР, 1988. – С.4-14.
3. Данченко Леся. Народна кераміка Наддніпрянщини. – К.: Мистецтво, 1969. – 144 с.
4. Данченко Леся. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – К.: Мистецтво, 1974. – 192 с.
5. Єсюнін С.М. Нові напрямки у побудові недержавних музеїв // Музей і XXI сторіччя: Збірник наукових праць. – Херсон: Айлант, 2000. – С.119-122.
6. Звіт про керамологічну експедицію до м.Львів 2004 року // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Ф.1. – Оп.7. – Од. зб.98. – 46 арк.
7. Інвентарні книги // Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України.
8. Інвентарні книги (кераміка, скло) // Музей народної архітектури та побуту України в Києві.
9. Інвентарні книги (кераміка, скло) // Полтавський краєзнавчий музей.
10. Каталог: Кераміка. – Дніпропетровськ: Промінь, 1964. – Вип.І. – 142 с.
11. Кирчів Роман. Роль музейних колекцій в активізації сучасних етнографічних досліджень України // Народознавчі зошити: двомісячник. – Львів, 1995. – Зошит 4. – Липень–серпень. – С.198-200.
12. Пошивайло Ігор. Феноменологія гончарства: Семіотико-етнологічні аспекти. – Опішне: Українське Народознавство, 2000. – 432 с.
13. Пошивайло Олесь. Музейний ландшафт гончарської України // Український керамологічний журнал. – 2003. – №2-4. – С.5-24.
14. 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.
15. Пошивайло Олесь. «Спадщина Івана Гончара»: неусвідомлена міра відповідальності! // Український керамологічний журнал. – 2004. – №4. – С.125-128.
16. Прусліна К.Н. Русская керамика (конец XIX – начало XX в.). – М.: Наука, 1974. – 160 с.
17. Салтыков А.Б. Самое близкое искусство. – М.: Просвещение, 1969. – 296 с.
18. Сморж Леонід. Гончарівна (одержима керамікою). – Опішне: Українське Народознавство, 2004. – 304 с.
19. Спадщина Івана Гончара: Компакт-диск. – Київ, 2004.
20. 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.337-373.

21. Сулов И.М. Изучение и научное описание памятников керамики // Изучение и научное описание памятников материальной культуры. – М.: Издание Научно-исследовательского института культуры, 1972. – С.13-69.
22. Украинское народное искусство: Альбом (на французском языке). – Ленинград: Аврора, 1982. – 234 с.
23. Украинцы: конец XIX – начало XX в. /Составитель Н.М.Хазова. – Ленинград: Издание Государственного музея этнографии народов СССР, 1975. – 32 с.
24. Українська РСР: Адміністративно-територіальний устрій: На 1 січня 1987 року / Відповідальні редактори: В.І.Кирненко, В.І.Стадник). – К.: Головна редакція Української Радянської Енциклопедії, 1987. – 504 с.
25. Українське народне мистецтво: Кераміка і скло. – К.: Мистецтво, 1974. – 217 с.



© Oksana Lykova, 2011

THE ATTRIBUTION OF EARTHENWARE: THE CRUX OF THE PROBLEM

The article deals with the importance of the right attribution of earthenware. The common review and the comparison of attributive information in the inventory books of museums and in descriptive notes for pictures in published works are made

[Received May 4, 2006]

Key words: *Ukrainian ceramology, museological ceramology, pottery, ceramics, earthenware, attribution, the inventory books of museums, Ukraine*

© Валентина Кульбака, 2011



КОЛЕКЦІЯ РОБІТ ОЛЕКСАНДРИ СЕЛЮЧЕНКО У ФОНДАХ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ-ЗАПОВІДНИКА УКРАЇНСЬКОГО ГОНЧАРСТВА В ОПІШНОМУ

Кульбака Валентина. Колекція робіт Олександри Селюченко у фондах Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному // Українська керамологія: Національний науковий щорічник. За рік 2007. Атрибуція кераміки в Україні / За редакцією доктора історичних наук Олеся Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2011. – Кн. III. – Т. 2. – С. 293-295.

Народилася 6 травня 1971 року в Малих Будищах Зіньківського району Полтавської області. Закінчила Полтавський національний технічний університет імені Юрія Кондратюка (2000). Завідувач Відділу фондової роботи Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному.

- ✉ Вул. Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164; тел./факс (05353) 42175, 42416;
e-mail: opishne_museum@poltava.ukrtel.net
- ✉ Вул. Леніна, 19, Опішне, Полтавщина, 38164

Про колекцію творів заслуженого майстра народної творчості України, гончарки Олександри Селюченко, що зберігається в Національному музеї-заповіднику українського гончарства в Опішному. Названо найбільш улюблені образи мисткині, які вона втілювала в глині, та джерела, звідки їх черпала [Одержано 23 квітня 2006]

Ключові слова: українська керамологія, музеєзнавча керамологія, гончарство, кераміка, Олександра Селюченко, глиняна іграшка, Опішне, Україна

Олександра Федорівна Селюченко – всесвітньо відома опішенська гончарка, одна із тисяч народних майстрів. Її життя й доля були схожі на долю багатьох жінок. Оскільки Олександра Федорівна була самотньою, то увесь свій час присвячувала улюбленій справі – ліпленню, а глиняні іграшки часто називала своїми дітьми, які вона не просто ліпила, а душевно плакала.

Олександра Селюченко любила не тільки гончарювати, але й багато читала. Її улюбленими літературними творами були «Кобзар», «Щоденник» Тараса Шевченка, твори Миколи Гоголя, Івана Котляревського, Івана Франка, Марка Вовчка, Павла Загребельного, Володимира Яворівського. Усі ці книги зберігалися в її невеликій домашній бібліотеці. Поряд з ними стояла література про народне мистецтво, українську кераміку й краєзнавчі видання. Можливо, із цього й почалися задуми про створення різних сюжетних композицій за мотивами творів відомих класиків, народних казок і приказок. Серед робіт, які зберігаються у фондах музею, – образи Возного, Петра й Наталки, Одарки й Козака, Катерини,



Олександра Селюченко.

1. Парубок та дівчина.

2. Гончар їде на ярмарок.

3. Баба Яга та чорт

Глина, ангоби, ліплення, ритування (1-3), проколювання, мальовка; 19,5х16,2х6,5 см (1), 20,3х28х12,5 см (2), 12х11,4х8,7 см (3).

Опішне, Полтавщина. 1986 (1), 1980 (2), перша половина 1980-х (3).

Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному;

КН-3310/К-3864 (1), КН-168/К-168 (2), КН-3429/К-3983 (3).

Фото Тараса Пошивайла.

Публікуються вперше

композиція «*На ярмарок*», де гончар волами везе повен віз гончарних виробів [1, с.315].

Гончарка часто зверталася до відтворення в глині образів своїх улюблених літературних героїв, про які писав Микола Гоголь. Серед них – Солоха й безліч чортів: чорт з чортеням, чорт із Бабою Ягою, чорт на барані чи на свині, чорт із бандурою, відьма на мітлі чи на драконі. І, здається, які б ці міфічні істоти не були страшні, проте в Олександрі Федорівни вони випромінюють лагідність, доброту, щирість, радість і посмішку [2, с.250, 251].

У колекції є чимало робіт на весільну тематику: весільні мати й батько, свати, сват і сваха, молоді, кум із кумою. Ці образи багаті своїм розмаїттям. Скільки б не було схожих творів за тематикою, жоден із них не повторюється. Кожен твір розкриває якусь сторону людського характеру, взаємин між людьми, підкреслюючи глибоку чистоту, щирість, правдивість людських стосунків.

Олександра Федорівна народилася невдовзі після завершення громадянської війни. Очевидно, спогади батьків про революційні роки, а також пережиті нею лихоліття Другої світової війни, вплив пануючої ідеології відгукнулися низкою робіт на воєнну тематику. Це й будьонівці, і революціонери, і безліч вершників.

Та все ж частіше ім'я опішненської майстрині пов'язують зі створенням різноманітних дитячих іграшок, зокрема свистунців, і так званої скульптури малих форм. Це лаконічні скульптурні зображення пташок, звірів, фігурок людей.

Можливо, іграшка з'явилася як символічне зображення сил природи й була своєрідним оберегом від усього недоброго, а, можливо, вона пов'язана з давніми культовими обрядами. Хоча пізніші зразки є звичайними дитячими забавками, але й вони часто містять символічні казкові зображення.

У фондах Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному зберігається 840 робіт заслуженого майстра народної творчості України Олександри Федорівни Селюченко. Майже всю цю колекцію передано до музею спеціальною комісією Опішнянської селищної ради народних депутатів згідно з актом від 22 грудня 1987 року. Це, переважно, роботи останніх років творчої діяльності майстрині (1983–1987).

Олександра Федорівна була продовжувачем тієї правічної народної творчості, яка сягає своїм корінням у сиву давнину. Ще не одне покоління українців буде захоплюватися її роботами й наслідуватиме їх [3, с.164].

1. *Галян Галина. Про збірку Олександри Селюченко в Полтавському краєзнавчому музеї // Українське Гончарство: Національний культурологічний щорічник. За роки 1996–1999 / За редакцією доктора історичних наук Олеся Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 1999. – С.314-317.*
2. *Сморж Леонід. Гончарівна (одержима керамікою). – Опішне: Українське Народознавство, 2004. – 304 с.*
3. *100 видатних особистостей України: Альманах пошани й визнання Полтавщини. – Полтава: Артполіграфсервіс, 2003. – 208 с.*



© Valentyna Kulbaka, 2011

THE COLLECTION OF OLEKSANDRA SELYUCHENKO'S WORKS IN THE FUNDS OF THE NATIONAL MUSEUM OF UKRAINIAN POTTERY IN OPISHNE

The article deals with the collection of the works of Oleksandra Selyuchenko, a potter, the Honoured Folk Artist of Ukraine, that is kept at the National Museum of Ukrainian Pottery in Opishne. The most favourite images of the artist, embodied by her in clay, and the sources, that they have been derived from, are called
[Received April 23, 2006]

Key words: *Ukrainian ceramology, museological ceramology, pottery, ceramics, Oleksandra Selyuchenko, clay toy, Opishne, Ukraine*

© Тамара Музика, 2011



КЕРАМІКА З ОПІШНОГО У ФОНДОВІЙ ЗБІРЦІ НАЦІОНАЛЬНОГО ІСТОРИКО-ЕТНОГРАФІЧНОГО ЗАПОВІДНИКА «ПЕРЕЯСЛАВ»

Музика Тамара. Кераміка з Опішного у фондівій збірці Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав» // Українська керамологія: Національний науковий щорічник. За рік 2007. Атрибуція кераміки в Україні / За редакцією доктора історичних наук Олеса Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2011. – Кн. III. – Т. 2. – С. 296-299.

Народилася 26 липня 1966 року в с.Помоклі Київської області. Закінчила Київський державний інститут культури (1987). Молодший науковий співробітник Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав».

Головний напрямок наукових досліджень: дослідження колекції народної кераміки у фондівій збірці Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав»: атрибування музейних творів; використання народних традицій у сучасній українській кераміці.

✉ Вул.Шевченка, 8, Переяслав-Хмельницький, 08400, Україна; тел. (04467) 54203

✉ Вул.Покровська, 42, кв.32, Переяслав-Хмельницький, 08400, Україна; тел. (04467) 55376

Охарактеризовано колекцію кераміки з Опішного, що в Полтавщині, яка знаходиться в зібранні Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав». Представлено асортимент форм, орнаменту, хронологію гончарних виробів. Виділено авторські роботи [Одержано 20 квітня 2006]

Ключові слова: українська керамологія, музеєзнавча керамологія, гончарство, кераміка, гончарні вироби, асортимент, орнаментика, Опішне, Переяслав-Хмельницький, Україна

У збірці кераміки Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав» знаходиться 2500 експонатів, серед яких гончарні вироби з Івано-Франківщини, Київщини, Луганщини, Полтавщини, Харківщини, Черкащини, Чернігівщини. Гончарство Опішного, що в Полтавщині, представлено 60-ма глиняними виробами. Комплектувати колекцію розпочали 1970 року. Хоча вона порівняно невелика, однак має унікальну художню, наукову й історичну цінність. Асортимент представлено різними видами кухонного й столового посуду, народною скульптурою, декоративним посудом у вигляді тварин, декоративними вазами й настінними декоративними тарілками, панно та люлькою. Хронологічно предмети колекції охоплюють ХХ століття. Частину опішенської кераміки придбали наукові співробітники під час етнографічних експедицій, частину – на художніх виставках. Деякі вироби передано безпосередньо авторами.

Серед гончарних виробів з колекції Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав» представлено роботи майстрів Михайла Китриша,

Василя Омеляненка, Володимира Нікітченка, Івана Лобойченка, Василя Біляка, Розалії Чабаненко, Трохима Демченка, Миколи Різника, Якимом Багрія, Миколи Визіра, Гната Колодки, Арсена Бордуна, Хоми Сакуна, Миколи Пошивайла. На жаль, відомі автори не всіх виробів.

Кухонний і столовий посуд у зібранні представлено мисками, тиквами, носатками, глечиками, бродильниками, горнятком, горщиком, барильцем, чайником.

У колекції є 16 мисок (К-688, К-689, К-694, К-909, К-910, К-917, К-918, К-920, К-1204, К-1205, К-1206, К-1253, К-1790, К-1791, К-2360, К-2409)*. Дванадцять з них виготовлено в I половині ХХ століття і лише чотири – у II половині ХХ століття. Усі вони полив'яні. Елементами орнаментування мисок є «гілочки», «опускання» (К-688), «кривульки» (К-1206), шестикінечні зірки (К-1204), «віночок» (К-688), «листочки» (К-694), спіральні смуги, «доріжки», «виноград», «риба», «гребінці», «колоски», «курячі лапки».

Авторство більшості мисок невідоме. Зафіксовано творців лише чотирьох виробів: Марія Різник (К-901), Арсен Бордун (К-1204), Микола Пошивайло (К-1253, К-2409).

Тикв у колекції чотири. Їх датовано початком ХХ століття. Мають грушоподібну форму. Одна з них (К-1196) нагадує голову птаха з графічним зображенням сови-них очей та дзьоба. Це робота майстра Миколи Визіра. Дві посудини полив'яні (К-1207, К-1196), а дві – теракотові (К-1197, К-1198). Тикви (К-1197, К-1198) орнаментовано круговими різнокольоровими смугами, мазками, крапочками.

У зібранні серед кухонного посуду є три носатки (посудини для олії), виготовлені на початку ХХ століття. Дві з них покрито поливою (К-914, К-1200). В однієї носатки (К-1200) носик, орнаментований двома білими круговими смугами, «опусканням» та гілочками, має форму пташиної голівки. Інша носатка (К-1199) на боках розмальована «сосонками», між вухами – чотирма рядами «гончарівки», а на вінцях – «кривульками». Виготовив її Гнат Колодка.

Цікава носатка (К-914) Марії Різник. Її розмальовано круговими смугами, рисочками зеленого й сірого кольорів і рослинним орнаментом.

У колекції кераміки з Опішного два глечики, зовні та всередині покриті світло-коричневою (К-1209) й прозорою поливами (К-911). Один із них (К-911) орнаментовано стилізованими соняшниками, трикутниками й «кривульками». Датовано його кінцем ХІХ століття. Інший (К-1209) виготовлено 1937 року Хомою Сакуном в артілі «Художній керамік». Його орнаментовано двома виводами багатопелюсткових квітів блакитного кольору з великим зеленим листям. На шийці шість груп «накапування».

У зібранні двоє барильць (К-915, К-1195). Обоє датовано I половиною ХХ століття. Одне барильце (К-915) покрито коричнево-зеленою поливою, має рельєфний орнамент із поясків і листочків. Виготовила його Марія Різник. Інше

* Інвентарні книги «Кераміка» Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав» (шифр: К-1, К-2, К-3, К-4)

барильце – робота Пилипа Багрія, гончаря артілі «Художній керамік» – виготовлене 1937 року. Барильце полив'яне, темно-синього кольору, орнаментоване квітами з листочками, ягідками, «кривульками», смугами.

До колекції увійшов один бродильник (К-1230), датований початком ХХ століття. Він покритий поливою. Автор невідомий.

Також у зібранні є один чайник (К-903). Зовні й усередині його покрито зеленувато-жовтою поливою. Має круглі боки й низькі вінця. Датований початком ХХ століття.

Серед ужиткового посуду – горщик (К-902) та горнятко (К-1208), датовані I половиною ХХ століття. Автори невідомі. Горщик покритий поливою всередині, горнятко – неполив'яне.

Цікавою в колекції є скульптура малих форм (К-437, К-438, К-439, К-440, К-441). Це настільні скульптурні композиції у вигляді тварин: козуль, свиней, баранів, коників. Вони покриті поливою, орнаментовані квітами, сосновими гілочками, «кривульками», крапочками. Їх усі виготовлено в 70-х роках ХХ століття на заводі «Художній керамік».

Є в зібранні й багатофігурні тематичні композиції, зокрема за байками Григорія Сковороди «Баба і Гончар» (К-1585), «Бджола і Шершень» (К-1586), «Орел і Черепашка» (К-1587), а також авторства Івана Любойченка «Сова і Дрозд» (К-1588), Василя Біляка «Собака» [К-1589], Розалії Чабаненко.

Серед експонатів є декоративний посуд у вигляді тварин – барана, лева, бика, коня. Це авторські роботи Михайла Китриша, Василя Омеляненка, Володимира Нікітченка, Івана Білика (К-1010, К-1011, К-1014, К-1063, К-1060, К-1064, К-1281). Скульптури покрито поливою, оздоблені рельєфним орнаментом. Датовані вони 1971, 1972, 1974 роками.

Одна з найбільших авторських колекцій у музейній збірці гончарних виробів з Опішного належить творчості майстра Трохима Демченка. Це три тематичні вазы – «Тарас Григорович Шевченко» (К-1582), «Богдан Хмельницький» (К-1583), «Григорій Сковорода» (К-1584), які поповнили зібрання 1979 року. Вони покриті поливою, на боці барельєфні зображення Тараса Шевченка, Богдана Хмельницького, Григорія Сковороди (кожне на відповідній вазі), в обрамленні рослинного орнаменту. 1983 року до колекції надійшло ще п'ятнадцять робіт Трохима Демченка – декоративні вазы під назвою «Дружба народів».

1983 року зібрання поповнили роботи Розалії Чабаненко – декоративні тарілки із зображенням гербів республік СРСР (К-1924 -1933).

Останнє надходження – скульптурна композиція «Весілля» Анастасії Білик-Пошивайло. Її виготовлено 1983 року. Складається із значної кількості персонажів, розміщених на одній підставці: віз, запряжений парою коней, на возі сидять жінки та чоловіки (3 пари), перед ними кучер, що править кінями. Усі в українському народному одязі. Скульптура мальована, покрита поливою.

На жаль, після 1983 року до зібрання кераміки Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав» гончарні вироби з Опішного більше не надходили.

Найбільша частина колекції кераміки з Опішного експонується в Музеї народного декоративно-ужиткового мистецтва Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав». Це вази, тарелі, декоративний посуд у вигляді тварин, скульптура малих форм. У садибах Музею народної архітектури та побуту представлено ужитковий посуд. Кілька виробів (тарелі та вази) експонуються в Меморіальному музеї Григорія Сковороди.



© Tamara Muzyka, 2011

CERAMICS FROM OPISHNE IN THE FUND COLLECTION OF THE NATIONAL HISTORICAL AND ETHNOGRAPHICAL PEREYASLAV PARK

The collection of ceramics from Opishne, the Poltava Region, what is situated in the collection of the National Historical and Ethnographical Pereyaslav Park, are characterized. The range of forms, ornamentation, the chronology of earthenware are presented. The works of authorship are separated out

[Received April 20, 2006]

Key words: *Ukrainian ceramology, museological ceramology, pottery, ceramics, earthenware, the range of forms, ornamentation, Opishne, Pereyaslav-Khmelnysky, Ukraine*

© Світлана Литвиненко, 2011



НАЗВИ ЧАСТИН ГЛИНЯНОГО ПОСУДУ

Литвиненко Світлана. Назви частин глиняного посуду // Українська керамологія: Національний науковий щорічник. За рік 2007. Атрибуція кераміки в Україні / За редакцією доктора історичних наук Олеса Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2011. – Кн. III. – Т. 2. – С. 300-304.

Народилася 30 вересня 1976 року в Опішному. Закінчила філологічний факультет Харківського державного педагогічного університету імені Григорія Сковороди (1999), аспірантуру Інституту української мови НАН України (2006). Виконувач обов'язків ученого секретаря Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України (з 2005), старший науковий співробітник Відділу етнографії гончарства Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному (з 2000).

Головний напрямок наукових досліджень: гончарна термінологія як джерело вивчення історії й етнографії українського народу.

✉ Вул. Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164; тел./факс (05353) 42175, 42416;

e-mail: ceramology_inst@poltava.ukrtel.net; opishne_museum@poltava.ukrtel.net

✉ Вул. Леніна, 5-в, кв. 48, Опішне, Полтавщина, 38164; тел. (05353) 42478

Про проблему використання назв для означення частин глиняного посуду в музейних книгах опису та керамологічних публікаціях. Запропоновано один із шляхів її розв'язання – виокремлення з-поміж функціонуючих лексем найбільш усталених, їх унормування й термінологізацію

[Одержано 4 травня 2006]

Ключові слова: українська керамологія, керамолінгвістика, гончарство, кераміка, частини посуду, лексеми, середньонадніпрянський говір, Україна

У керамологічних дослідженнях, як і в будь-яких наукових студіях, важливу роль відіграє термінологія. Усталеність термінів і номенів у писемному й усному науковому мовленні гарантує успішність викладу й розв'язання наукових проблем. Оскільки керамологія включає в себе знання різногалузеві (історичні, археологічні, етнологічні, мистецтвознавчі, філологічні тощо), то й термінологія її базується, відповідно, на досягненнях цих наук.

Через те, що значну частину гончарської лексики складають діалектні назви, перед дослідниками закономірно постає питання: яким із назв віддати перевагу під час формування галузевої термінології й номенклатури. Труднощі виникають навіть при унормуванні назв глиняних виробів – найбільш використовуваної й широко представлені лексико-семантичної групи гончарської лексики. Під час унормування назв реалій менших лексико-семантичних груп назв, зокрема назв частин глиняних виробів, таких труднощів виникає значно більше.

З-поміж зафіксованих у говірках різних наріч української мови назв, які тією чи іншою мірою відбивають їхні акцентні, фонетичні, словотвірні й граматичні особливості, що вкрай важливо для мовознавства й етнології, треба вибрати ті, які зможуть найкраще відігравати роль номенклатурних і термінологічних гончарських номенів.

Усталені назви на позначення кожного виробу чи його частини, кожного процесу, який супроводжує його виготовлення, обробку чи оздоблення, будуть використовуватися в наукових публікаціях, в описових картках та інвентарних книгах музеїв України, в інших випадках, коли необхідне вживання номенклатурних і термінологічних гончарських назв.

Відсутність спеціалізованої термінологічної літератури – одна з найгостріших проблем, яка постає перед музейними співробітниками під час опису предметів гончарства. Найбільш поширеним інформаційним джерелом у галузі етнології й керамології, яким, переважно, користуються співробітники музеїв України, є *«Люстрований словник гончарської термінології Лівобережної України (Гетьманщина)»* доктора історичних наук Олеся Пошивайла [6]. Проблему опису глиняних виробів намагався розв'язати і російський дослідник Іван Суслов. Він подав зразок опису предмета із зазначенням його частин [7, с.67], однак цим дослідник не вирішив проблему називання.

Серед праць, у яких зафіксовано назви для позначення реалій і процесів, пов'язаних з гончарством, фундаментальністю відзначається вже згаданий *«Люстрований словник народної гончарської термінології Лівобережної України (Гетьманщина)»* Олеся Пошивайла (1993) [4, с.155]. Проте у ній автор не ставив завдання виокремити домінуючу назву із ряду зафіксованих назв або запропонувати її як нормативну чи термінологічну.

Оскільки гончарську лексику в переважній більшості досі не термінологізовано, науковці у своїх працях продовжують послуговуватися місцевими назвами реалій та їхніх частин.

Розмаїття назв глиняних виробів спричинене розмаїттям їхніх зовнішніх (форма, розмір, наявність/відсутність певних частин), внутрішніх (особливості матеріалу виготовлення, міцність) та функціональних ознак (призначення, використання тощо).

Кожен різновид глиняного посуду за наявністю чи відсутністю тієї або іншої частини має свої видові ознаки: *«шия»* – видова ознака глечика; *«криси»* – горщика, миски; *«залом»* – макітри, банки [4, с.155]; *«круг»*, *«колесо»* – куманця [4, с.156]; *«носик»* – чайника, носатки, куманця; *«рильце»* – барильця; *«пузирьок»* – тикви і т. ін.

Для називання майже кожної частини глиняного посуду існує кілька назв. Так на позначення верхніх країв посуду, здебільшого відігнутих, потовщених [5, т.1, с.678], використовуються зафіксовані в більшості обстежених говірок України лексеми *«вінця»*, *«вінчик»*. Існують ще такі назви: *«віночки»*, *«вінци»*, *«пруг»*, *«крайок»*, *«крайки»*, *«крайовий рубчик»* [1; 6], *«бриж»* і *«краї»* [1]. Керамолог Олесь Пошивайло розрізняє значення лексем *«краї»* та *«крайовий рубчик»*:

«краї» – це «*вершечок вінець посуду*», а «*крайовий рубчик*» – «*незначне потовщення на вершечку вінець посуду*» [4, с.156]. Назва «*криси*» з цього номінативного ряду використовується рідше, переважно на позначення видової ознаки мисок. Літературними назвами на позначення цієї ж частини посуду вважаються ще й лексеми «*берег*», «*бережок*» [1; 4-6].

Для позначення верхньої звуженої частини глечиків використовуються терміни «*шия*», «*шийка*», «*горло*», «*горловина*», «*горлянка*», «*рило*» [1-2; 6].

Зовнішню верхню частину глиняного посуду від вінець (шиї) до найбільшої випуклості називали «*плечі*», «*пелюстка*» [1; 2; 4; 6]; Марія Кривчанська зафіксувала ще й термін «*лавочка*».

На позначення опуклості глечика дослідники зафіксували такі лексеми: «*черевко*», «*черевце*» [1; 6], «*пук*», «*пузо*», «*пузирьок*» [1; 4], «*пузирок*» [2], лексема «*бік*» [1; 6], «*боки*» [1], «*об(б)очини*» [2; 4], «*пучка*» [1; 6], «*пучок*», «*опук*» [2; 4], «*пуко*» [6], «*пукло*» [1; 6], «*шар*» [2], «*брух*» [1; 6], «*тулуб*» [6].

Олесь Пошивайло виділяє ще й нижню зовнішню частину посуду від найбільшої випуклості до денця – «*боки*».

Незначний зовнішній виступ на дні глиняного посуду у вигляді валика, який оточує ззовні дно посуду, визначає його товщину і робить стійкішим до розтягування й ударів, має назви: «*утір*», «*утор*», «*втор*» [1; 4; 6], «*вонтор*», «*вонтур*», «*утурець*», «*гонтур*», «*гонтар*», «*онтор*», «*унтер*», «*унтро*», «*дужка*», «*кант*», «*обручка*», «*обідок*», «*рубець*» [1; 6] та «*фенексек*» (назву зафіксувала тільки Любов Спанатій).

Для називання нижньої частини посуду використовують номені «*дно*» [1-4; 6], «*денце*» [1; 2; 3; 6], «*донце*», «*донушко*», «*спід*», «*сподок*», «*пень*» [1; 6].

Лексеми для позначення невеликого виступу посередині внутрішнього боку денця молочного посуду зафіксував тільки керамолог Олесь Пошивайло: «*луп*», «*пулик*», «*пуплік*».

Дугоподібна ручка глиняного посуду називається «*вухо*», «*вушко*» [1-4; 6], «*ухо*» [1-4], «*ушко*» [1-3], «*вуха*» [6], «*ручка*» [1; 3; 6].

У глечикі є лінія, яка відмежовує шию від випуклості. Як відзначають Марія Кривчанська й Олесь Пошивайло, вона називається «*заломини*», «*рубець*», «*рубчик*».

Виступ-заглибина на вінцях глиняного посуду, призначений для зручності виливання рідини, має назви: «*носик*», «*нісок*» [1-4], «*носочек*» [1], «*пипка*», «*пипочка*» [1-4], «*пипчик*» [1], «*рурочка*» [1; 4], «*цупчик*», «*дзьобик*», «*дзьобок*», «*рулька*», «*ривчик*», «*питок*», «*питка*», «*писок*», «*писочок*», «*отлив*», «*рубачок*» [1].

Науковці Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України, прагнучи унормувати гончарську лексику, на Вченій раді обговорили й узагальнили результати досліджень мовознавців і етнологів. Результатом стало визначення номенів, які будуть грати роль нормативних. Це назви, що найчастіше використовуються на території поширення середньонаддніпряньського говору, який був основним джерелом формування нової української літературної мови.

Затверджені Вченою радою назви частин глиняних виробів рекомендовано для використання в керамологічних публікаціях, а також для атрибутування глиняних виробів у керамологічних колекціях музеїв:

Боки – частина посудини від точки найбільшої випуклості тулуба (опука) до денця.

Вінця – верхня частина посудини.

Вухо – дугоподібна ручка.

Дно – нижня внутрішня частина посудини.

Денце – нижня зовнішня частина, на яку ставлять посудину.

Заломини – лінія, що відмежовує шию глечика від тулуба.

Крайовий рубчик – концентричне потовщення верхньої частини вінець.

Криси – верхня виділена частина миски, розміщена горизонтально або наближено до горизонтальної площини, від вінець до дзеркала.

Опук – точка найбільшої випуклості тулуба посудини.

Пипка – виступ-заглибина на вінцях, призначений для зручності виливання рідини.

Плечі – частина посудини від заломин до точки найбільшої випуклості тулуба (опука).

Пуп – виступ посередині дна.

Рильце – отвір на тулубі барила.

Тулійка – трубчаста ручка ринки.

Утор – зовнішній виступ навколо денця посудини, що позначає його товщину.

Шия – верхня частина посудини від вінець до початку розширення тулуба.

1. Бережняк В.М. Гончарська лексика східнополіського діалекту: Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.02.01. – українська мова. – Київ, 1996 // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Ф.1. – Оп.2. – Од. зб.60. – Інв.№3464. – 273 с.
2. Кривчанська М.Ф. Лексика гончарного промислу Полтавської області: Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. – Київ, 1952 // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Ф.1. – Оп.2. – Од. зб.38. – Інв.№2154. – 332 с.
3. Литвиненко С. Звіт про відрядження до гончарних осередків Полтавської області. 2002–2003 // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Ф.1. – Оп.7. – Од. зб.102. – 88 арк.
4. Пошивайло Олесь. Ілюстрований словник народної гончарської термінології Лівобережної України (Гетьманщина). – Опішне: Українське Народознавство, 1993. – 280 с.

5. *Словник української мови: В 11-ти томах.* – К.: Наукова думка, 1970–1980.
6. *Спанатій Л.С. Гончарна лексика в говорах української мови: Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.02.01.* – українська мова. – Миколаїв, 1997 // *Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства.* – Ф.1. – Оп.2. – Од. зб.31. – Інв.№719. – 217 с.
7. *Суслов И. Изучение и научное описание памятников керамики // Изучение и научное описание памятников материальной культуры.* – М.: Издание Научно-исследовательского института культуры, 1972. – С.13-69.



© Svitlana Lytvynenko, 2011

THE NAMES OF EARTHENWARE PARTS

The article deals with the problem of the usage of titles for the denotating of earthenware in museum inventory books and ceramological published works. The author has proposed one of the ways of its solving – the selection of the most established lexemes among the functioning ones, their fixing, and term formation

[Received May 4, 2006]

Key words: *Ukrainian ceramology, ceramolinguistics, pottery, ceramics, earthenware parts, names, lexemes, the Middle Dnieper Region dialect, Ukraine*

© Анатолій Щербань, 2011



ГЛИНЯНІ СВІТИЛЬНИКИ ОПІШНОГО ХХ СТОЛІТТЯ: ТРАДИЦІЇ Й НОВАЦІЇ

Щербань Анатолій. Глиняні світильники Опішного ХХ століття: традиції й новації // Українська керамологія: Національний науковий щорічник. За рік 2007. Атрибуція кераміки в Україні / За редакцією доктора історичних наук Олеся Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2011. – Кн.ІІІ. – Т.2. – С.305-316.

Народився 15 квітня 1978 року в Диканьці, у Полтавщині. Закінчив Полтавський політехнічний коледж (1997), історичний факультет Полтавського державного педагогічного університету імені Володимира Короленка за спеціальністю «Педагогіка і методика середньої освіти, історія і правознавство» (2001), аспірантуру Інституту археології НАН України за спеціальністю «Археологія» (2005). Завідувач Відділу палеогончарства Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України (з 2005), старший науковий співробітник Відділу археологічної кераміки Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному (з 2002).

Головний напрямок наукових досліджень: глиняні вироби, пов'язані з прядінням і ткацтвом у населення VII – початку III ст. до н.е. Лівобережного Лісостепу України; декорування глиняних виробів; пам'ятки археології в окрузі Диканьки й Опішного.

Автор 30 публікацій з проблематики керамології й археології у періодичних виданнях і збірниках, монографії «Прядіння і ткацтво у населення Лівобережного Лісостепу України VII – початку III століття до н.е. (за глиняними виробами)» (2007).

✉ Вул.Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164; тел./факс (05353) 42175, 42416;

e-mail: ceramology_inst@poltava.ukrtel.net; opishne_museum@poltava.ukrtel.net

✉ Вул.Леніна, 5, кв.4, Опішне, Полтавщина, 38164; тел. (066) 9350246

Уперше охарактеризовано глиняні світильники (свічники й каганці), виготовлені гончарями Опішного впродовж ХХ століття. Детально описано дванадцять таких виробів. Усі з них різні за формою, розмірами й декором. Зроблено висновок про неможливість прослідкувати їх еволюцію впродовж досліджуваного періоду. Звернено увагу на несхожість свічників, що виготовляються в Опішному нині, і виробів першої половини ХХ століття [Одержано 4 травня 2006]

Ключові слова: українська керамологія, гончарство, кераміка, світильники, свічник, каганець, Опішне, Україна

Гончарі гончарської столиці України – Опішного – упродовж ХІХ–ХХ століть виготовляли значний асортимент продукції. Одним із її різновидів були вироби, призначені для освітлення приміщень – свічники й каганці.

Хоча опішненська кераміка розглядалася в значній кількості наукових праць, освітлювальні пристрої в них належно не аналізували. Рідкісні вони й у музейних колекціях. У поодиноких публікаціях подавали лише зображення чи згадки про каганці. Зокрема, в альбомі «Українська народна творчість» (1913) подано фото такого виробу [5, табл. VI, рис.51]; серед продукції опішненських гончарів згадав

каганці в публікації 1930-го року Яків Риженко [3, с.41]. В етнографічній літературі описано окремі аспекти їх використання в народному побуті [2, с.216, 218].

Поштовхом до зацікавлення глиняними світильниками Опішного стала знахідка 2003-го року п'яти таких давніх виробів (одного цілого й чотирьох фрагментованих) і надходження у фонди Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному 2005-го року ще двох. Цілі свічники знайдено в покинутих хатах, решту – в культурному шарі Опішного. Світильники різні за формою, розмірами й декором. Як відзначено вище, публікації про них відсутні. Тому виникли труднощі з їх атрибуванням, зокрема датуванням. Пізніше було досліджено ще два свічники – з приватних колекцій Галини Редчук та Івана Лобойченка, та два каганці – з приватної колекції Олеса Пошивайла й засипки підземної споруди. У приватній колекції Івана Лобойченка зберігаються також дві посудини невідомого призначення, які вважаю деталями освітлювальних приладів.

Давні опішнянські свічники за пропорціями можна поділити на дві групи: високі й низькі. Високі (висота 12,3–23 см) складаються з конусоподібної підставки («копитце»), високої ніжки й місця для свічки. До речі, чим вищими були



Мал.1.

Автор невідомий. Свічник.

Глина, полива, гончарний круг, 12,3х9,6 см.

Опішне, Полтавщина. Перша третина ХХ століття (?).

Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, КН-14340/К-13814.

Фото Анатолія Щербаня



Мал.2.

Автор невідомий. Свічник.

Глина, полива, гончарний круг, 23х11,5 см.

Опішне, Полтавщина.

Перша чверть ХХ століття (?).

Приватна колекція Івана Лобойченка.

Фото Анатолія Щербаня

свічники, тим більший отвір для свічки вони мали. Висота ніжки була достатньою для розміщення долоні під час перенесення виробу. Водночас співвідношення висота/діаметр підставки мало забезпечувати стійкість свічника на поверхні.

Деталі форм і декор високих свічників різнилися. Першим охарактеризую найменший свічник (мал.1) цієї групи. Його висота – 12,3 см, а діаметр основи – 9,6 см. Виріб розрахований на свічку, товщиною 2,2 см. Форма свічника витончена: конусоподібна підставка переростає в ніжку, яку сформовано з концентричними потовщеннями різної висоти і діаметру по всій висоті. На вершині сформовано «мисочку» з отвором для розташування свічки. Колір черепка – світло-коричневий. Зовні його покрито поливою зелено-жовтого кольору. Зсередини краї основи обточено гострим інструментом з метою потоншення. Рельєфні виступи на ніжці свічника виконували декоративну роль. Зважаючи на якість виготовлення цього виробу, застосування технологічного прийому «обточування», вважаю, що його виготовлено досвідченим гончарем у першій третині ХХ століття. Хоча можливе й більш пізнє його датування – подібну поливу й глину використовували в опішнянському заводі «Художій керамік» до середини 1980-х років.

Форма інших високих свічників відрізняється тим, що в них замість «мисочки» сформовано концентричний виступ, опущений на кілька сантиметрів від вершини. Внаслідок цього, її форма циліндроподібна. Відмінним у другому, найбільшому (висота – 23 см, діаметр основи – 11,5 см, діаметр отвору для свічки – 5 см) свічнику* (мал.2) також є те, що ширина концентричних потовщень на його ніжці приблизно однакова. Декоровано цей свічник смугою вдавлень гострим інструментом по краю основи (найбільш імовірно, це був гончарний ніжик, за допомогою якого майстер формував виріб) і свинцевою поливою, що надавала виробу жовто-коричневого відтінку. Застосування цієї поливи дозволяє датувати цей свічник першою чвертю ХХ століття.

Висота третього свічника** (мал.3) – 14,5 см, діаметр основи – 7,5 см. Розрахований він на свічку товщиною 1,7 см. Виготовлено свічник з темно-коричневої глини, декоровано концентричними прямими й хвилястими лініями коричнево-жовтим і зеленим ангобами. Зсередини краї його основи обточені. На мою думку, датування даного свічника – перша чверть ХХ століття.

Два свічники, подібні за формою й розмірами, датовані 1920-ми роками, виявлено на садибі гончаря Федора Пошивайла, який, найбільш імовірно, їх виготовив. Охарактеризую один із них (мал.4). Висота виробу – 19,2 см, діаметр основи – 13 см. Діаметр отвору для свічки – 3,8 см. Форма витончена, подібна до вищеописаних. Відмінним є те, що концентричні потовщення розташовано в середній третині ніжки. Колір черепка – білий. Зовні виріб покрито синім анго-

* Щиро вдячний гончареві, колекціонеру опішнянської кераміки Івану Лобойченку за надану можливість опублікувати цей виріб.

** Щиро вдячний учителю образотворчого мистецтва Державної спеціалізованої художньої школи-інтернату «Колегіум мистецтв у Опішному» Галині Редчук за надану можливість опублікувати цей виріб



Мал.3.

Автор невідомий. Свічник.

Глина, ангоби, полива, гончарний круг, 14,5x7,5 см. Опішне, Полтавщина. Перша чверть ХХ століття (?).

Приватна колекція Галини Редчук.

Фото Анатолія Щербаня



Мал.4.

Федір Пошивайло. Свічник.

Глина, ангоби, полива, гончарний круг, риткування, мальовка, 19,2x13 см. Опішне, Полтавщина. 1920-ті.

Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, КН-13155/К-12728.

Фото Анатолія Щербаня

бом, по якому технікою риткування й мальовки білим, жовтим, зеленим і чорним ангобами нанесено багатий рослинний орнамент. Краї основи свічника зсередини обточено.

У шостого свічника (мал.5) відбито підставку. Висота збереженого фрагмента – 12,8 см (реконструйована висота – близько 14,5 см). Діаметр отвору для свічки – 2,3 см. За формою й декором він найпростіший з-поміж досліджених свічників. Ніжка конусоподібна, пряма, без потовщень, дещо викривлена щодо вертикальної осі. На її зовнішній поверхні помітні сліди від пальців гончаря. Колір черепка – білий, у глині помітні зерна піску. На ребро концентричного виступу нанесено вдавлення гострим інструментом. Датувати даний виріб складно, але, зважаючи на колір черепка й знахідки, що трапилися поряд з ним, можна висловити здогад, що його виготовлено на початку ХХ століття.

Сьомий свічник (мал.6) висотою 21 см і діаметром основи 13 см. Діаметр отвору для свічки – 2,7 см. Колір черепка – світло-коричневий. Зовні виріб покрито жовтим ангобом, поверх якого нанесено стилізований рослинний орнамент оранжевим, блакитним, коричневим і світло-коричневим ангобами. Свічник масивний, з майже удвічі товщиною стінками, ніж у описаних вище. Автор виробу,

Мал.5.
Автор невідомий. Свічник
(фрагмент).
Глина, гончарний круг,
вдавлювання, 12,8х5,9 см.
Опішне, Полтавщина.
Початок ХХ століття (?).
Національний
музей-заповідник
українського гончарства
в Опішному, НД-8427.
Фото Анатолія Щербаня



Мал.6.
Демид Різник. Свічник.
Глина, ангоби, полива, гончарний круг, мальовка, 21х13 см.
Опішне, Полтавщина. 1933–1941.
Приватна колекція Світлани Конюшенко.
Фото Анатолія Щербаня

за словами його власника Світлани Конюшенко, – Демид Антонович Різник*. Якщо інформація правдива, то найімовірніший час виготовлення виробу – 1933–1941 роки, коли майстер гончарював у опішнянській промартілі «Художній керамік» [1, с.129].

Восьмий і дев'ятий вироби низькі (висота 4,7 см). Вони фактично складаються лише з конусоподібної основи.

Діаметр основи восьмого – 8,6 см (мал.7а). Діаметр отвору для свічки – 2,4 см. Виготовлено його з білої глини. На поверхні основи ритовано горизонтальні (концентричні) лінії, а по краю нанесено смугу вдавлень кінцем округлого в поперечному перетині загостреного інструмента.

На відміну від усіх інших, досліджених мною опішнянських освітлювальних пристроїв, цей має дно. На дно зовні таким же інструментом, як на краю основи, нанесено групу вдавлень, що зсередини утворюють опуклості (36 штук) (мал.7в).

* Щиро вдячний онуці гончаря, співробітнику Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному Світлані Конюшенко за надану можливість опублікувати цей виріб



Мал.7 (а, б). Автор невідомий. Свічник.

Глина, гончарний круг, риткування, вдавлювання, 4,7х8,6 см.

Опішне, Полтавщина. Перша половина ХХ століття (?).

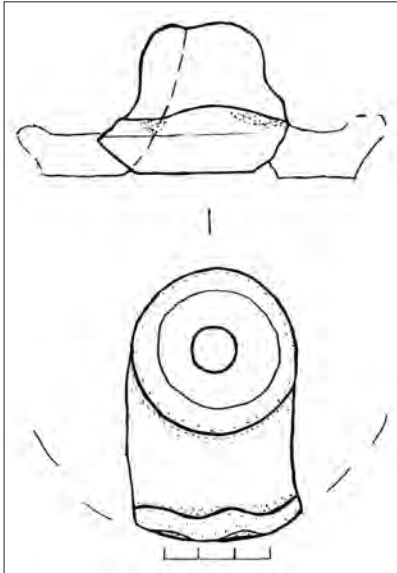
Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, КН-14341/К-13815. Фото Анатолія Щербаня

Мал.8.

Автор невідомий. Фрагмент свічника.

Глина, полива, гончарний круг, вдавлювання, 4,7х7,5 см. Опішне, Полтавщина. Перша третина ХХ століття (?). Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному.

Малюнок Анатолія Щербаня



З'ясувати їх призначення складно. Під час дослідження з'явилися такі версії:

- 1) вдавлення – декоративні. Ця версія непереконлива, адже вони приховані від огляду;
- 2) призначення вдавлень символічне чи ритуальне. Цю версію довести важко. Хоча в групуванні вдавлень можна прослідкувати певну систему, будь-які розшифровки змісту будуть суб'єктивними;
- 3) вдавлення мають вжиткове призначення.

Остання версія, на мою думку, найбільш переконлива. Справді, вдавлення нанесено в центральній частині денця компактною округлою групою, за розмірами приблизно рівною діаметру отвору. Тому, опуклості всередині свічника можуть слугувати для фіксування свічки у вертикальному положенні, адже без цього вона може вільно рухатися в порожньому просторі основи.



Мал.9.
Автор невідомий. Фрагмент каганця.
Глина, полива, гончарний круг, ритування,
вдавлювання, писання, 16х11,9 см.
Опішне, Полтавщина. Початок ХХ століття (?).
Національний музей-заповідник українського
гончарства в Опішному, НД-7971.
Фото Анатолія Щербаня



Мал.10.
Автор невідомий. Фрагмент каганця.
Глина, гончарний круг, ритування, 15х11,4 см.
Опішне, Полтавщина. Початок ХХ століття (?).
Приватна колекція Наталі Матвієнко.
Фото Анатолія Щербаня

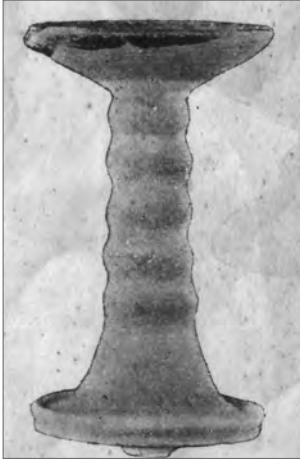
Враховуючи склад формувальної маси свічника та знайдені поряд з ним фрагменти кераміки, його датовано початком ХХ століття.

Від дев'ятого виробу зберігся лише фрагмент (мал.8), за яким можна припустити, що діаметр основи був близько до 10,5 см. Виготовлено свічник з червоної глини, полито прозорою поливою. За візуальними ознаками його черепок подібний до опішнянських мисок ХІХ – першої половини ХХ століття. Основу свічника сформовано у вигляді мисочки з хвилястими краями, по центру якої витягнуто виступ у вигляді порожнистого зрізаного конуса, який угорі закінчується отвором діаметром 1,3 см. Цей виріб міг виконувати функцію і свічника (свічка вставлялася у верхній отвір), і каганця (олія наливалася в мископодібну підставку). Зважаючи на колір черепка, поливу та форму, його можна датувати першою третиною ХХ століття.

Зауважу, що опішнянські свічники схожі на вироби ХVІІ–ХVІІІ століть з Києва і Переяслава. Але в добу пізнього середньовіччя переважали низькі за пропорціями свічники.

Форма каганців подібна до форми високих свічників.

Розміри першого (мал.9): висота – 16 см, реконструйований діаметр основи – 14 см. Конусоподібна підставка переходить у ніжку, угорі якої сформовано мисочку для олії. Колір черепка світло-сірий. Мисочку (лишився невеликий її фрагмент) зсередини покрито поливою зелено-жовтого кольору. Від свічників він



Мал.11.
Автор невідомий. Каганець.
Глина, полива, гончарний круг.
Опішне, Полтавщина.
Початок ХХ століття
[5, табл.VI, рис.51]

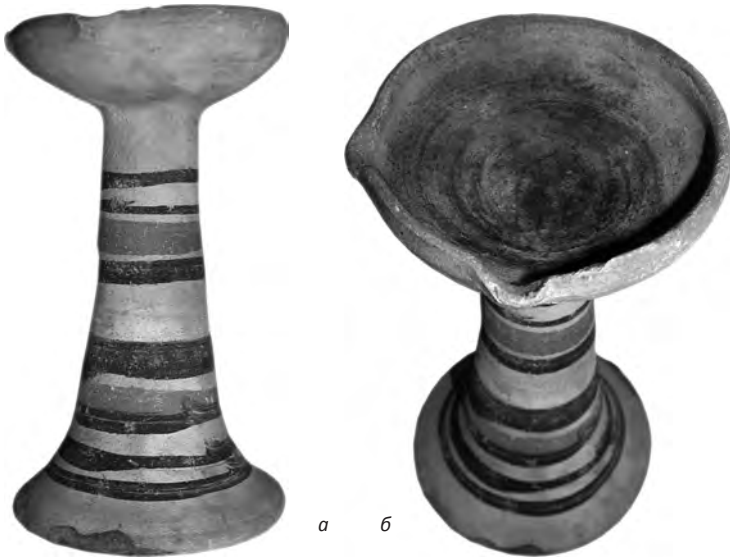
відрізняється декором ніжки. На нижній її частині намальовано три широкі прямих концентричних лінії: коричнева-біла-коричнева. Традиційно, по краю основи нанесено вдавлення ребром гончарського ножики, а поверхня основи оздоблена концентричними ритованими лініями (кілька прямих – хвиляста – кілька прямих). Зважаючи на декор цього виробу, вважаю, що його сформовано на початку ХХ століття.

Другий каганець (мал.10) подібний до попереднього, але менший за розмірами й простіший за декором. Його висота 15 см, діаметр основи 11,4 см. Конусоподібна підставка переходить у ніжку, сформовану з виступами по всій довжині. Поверхня черепка жовта, середина рожева, що свідчить про його недопалення. Поверхню основи оздоблено двома групами концентричних прямих ритованих ліній. На виробі не помітно слідів використання. Зважаючи на супутні з ним знахідки, вважаю, що даний каганець виготовлено на початку ХХ століття.

Мал.12 (а, б).

Автор невідомий. Каганець. Глина, полива, гончарний круг, писання, 17х9,7 см.
Опішне, Полтавщина. Перша чверть ХХ століття.

Приватна колекція Олеса Пошивайла. Фото Анатолія Щербаня



Форму мисочки обох каганців можна реконструювати за фотографіями подібних виробів початку ХХ століття (мал.11).

Форма й декор третього каганця (мал.12)* простіша. Його висота 17 см. Підставка й верхня «мисочка» мають приблизно рівні діаметри (9,7 і 9,5 см). Колір черепка світло-жовтий. Мисочка всередині сірого кольору, закопчена. У глині помітні значні домішки піску. На внутрішній частині підставки – затікання поливи жовто-коричневого кольору. На ніжці зображено 10 концентричних прямих ліній (знизу вгору три темно-коричневі, одна червоно-коричнева, одна біла, одна темно-коричнева, одна червоно-коричнева, дві темно-коричневі). Біла лінія розміщувалася всередині орнаментальної смуги. Особливість цього каганця – наявність двох виступів-пипок на краю верхньої «мисочки». На мою думку, їх наявність засвідчує використання для освітлення приміщення одночасно двох «гнотів». Даний каганець датовано першою чвертю ХХ століття.



Мал.13.
Автор невідомий. Каганець.
Глина, полива, гончарний круг, 11,5х8 см.
Опішне, Полтавщина. Початок ХХ століття.
Приватна колекція Анатолія Щербаня.
Фото Анатолія Щербаня

Останній каганець (мал.13) за формою подібний до попереднього. Висота збереженого фрагмента (мисочка відбита) – 11,5 см, діаметр основи – 8 см. Колір черепка червоно-коричневий. Усю зовнішню поверхню каганця покрито прозорою поливою. Знизу помітні сліди від підточування. Виріб знайдено в закритому об'єкті – засипці душника підземної споруди, яку можна чітко датувати початком ХХ століття. У ній було віднайдено значну кількість бракованої продукції, що свідчить про належність її одному з місцевих гончарів-посудників (основною його продукцією були миски). Ймовірно, він є автором описаного виробу. У контексті даної знахідки, висловлю згогад, що всі опішнянські каганці й свічники, виготовлені з червоно-коричневої глини, – творіння гончарів-посудників чи мисочників, інші створено посудниками чи горщечниками.

Відзначу, що опішнянські каганці подібні за формою й розмірами до віднайдених у Києві й Переяславі, які датовано XVII–XVIII століттями [4, с.88-90].

Широке використання електроенергії й газових ламп для освітлення приміщень спричинили занепад традиції виготовлення освітлювальних пристроїв

* Щиро вдячний керамологу, доктору історичних наук, директору Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України Олесю Пошивайлу за надану можливість опублікувати цей виріб



Мал.14.
Автор невідомий.
Деталь освітлювального пристрою.
Глина, гончарний круг, 5,7х6 см.
Опішне, Полтавщина. 1920-ті – 1940-ві.
Приватна колекція Івана Лобойченка.
Фото Анатолія Щербаня



Мал.15.
Автор невідомий.
Деталь освітлювального пристрою.
Глина, гончарний круг, 4,5х5,4 см.
Опішне, Полтавщина. 1920-ті – 1940-ві.
Приватна колекція Івана Лобойченка.
Фото Анатолія Щербаня

у Опішному. Щоправда, віднайдено кілька гончарних виробів, які могли в 1920-ті – 1940-ві роки використовувати як ємкості для олії в «блимунах». Вони подібні до невеликих (висота 5,7 і 4,5 см, діаметр вінець 6 і 5,4 см) чарок (мал. 14-15) (місцеві мешканці нині їх називають «стопками»), на краю вінець яких прорізано 3-4 ямки (на мою думку, для розміщення пристрою для «гнота»).

З 1960-х років на опішненських гончарних заводах почали масово виготовляти декоративні свічники (мал.16), яким часто надавали форми тварин, риб, міфічних істот тощо. Ці вироби за формою й декором, конструктивними елементами уподібнювалися до свічників Остапа Ночовника, які мали «декоративний характер» [5, табл. XIII, рис.140-141, с.28], але значно відрізнялися



Мал.16.
Розалія Чабаненко (автор зразка), Володимир Нікітченко (автор гіпсової форми).
Свічник. Глина, полива, відливання, ліплення, 28,5х17,5х11,2 см.
Опішне, Полтавщина. 1970-ті – 1980-ті. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, нд-8242. Фото Анатолія Щербаня



Мал.17.
Олександр Шкурпела. Свічник.
Глина, гончарний круг, ліплення, 9,1x8,8 см.
Опішне, Полтавщина. 2004.
Приватна колекція Анатолія Щербаня.
Фото Анатолія Щербаня



Мал.18.
Автор невідомий. Свічник.
Глина, ангоби, полива, гончарний круг, мальовка,
10x9 см. **Опішне, Полтавщина. 1990-ті.**
Приватна колекція Анатолія Щербаня.
Фото Анатолія Щербаня

від описаних вище опішнянських свічників. Значну частину масової продукції в цей період виготовляли відливанням у гіпсових формах.

Нині свічники з глини виготовляють у невеликій кількості. Заслужені майстри народної творчості України Василь Омеляненко, Микола Пошивайло і Михайло Китриш створюють декоративні вироби, подібні до тих, які виготовляли у творчій лабораторії заводу «Художній керамік». Олександр Шкурпела – один із молодих майстрів, виготовляє прості свічники. Але вони відрізняються від вищеописаних давніх виробів.

Охарактеризую один із них (мал.17). Він нижчий за «високі» опішнянські свічники. За ніжку його переносити незручно (долоня не поміщається). Цю про-



Мал.19.
Сергій Сьомин.
Свічник-скарбничка.
Глина, ліплення, полива,
13,7x28,6x12 см.
Пирятин, Полтавщина. 2006.
Національний музей-заповідник
українського гончарства
в Опішному, Нд-8841.
Фото Анатолія Щербаня

блему майстер вирішив, прикріпивши до ніжки кільцеподібне вухо, чого на давніх свічниках Лівобережної України мені на відомо. Свічники такої форми виготовляли наприкінці 1980-х – на початку 1990-х років на заводі «Художній керамік» (мал.18). За свідченням Олександра Шкурпели, саме заводські вироби він взяв за зразок.

Варто наголосити, що опішнянські майстри ще не виготовляють потворних форм свічників, таких як, наприклад, Сергій Сьомин з Пирятиня («Свічник-скарбничка») (мал.19). Можливо, це пояснюється залишками гончарних традицій Опішного, які певним чином стримують наступ кітчевої продукції.

Підсумовуючи вищесказане, зазначу, що опішнянські гончарі виготовляли різні за формою, розмірами, декором і формувальною масою освітлювальні пристрої. Оскільки питання атрибуції гончарних виробів Опішного не розроблено (навіть для періоду ХІХ–ХХ століть), нині неможливо точно визначити час їх створення, прослідкувати еволюцію форм і декору. На цю проблему варто звернути особливу увагу. Адже без скрупульозного вивчення масивів виробів різних періодів неможливо робити глобальні висновки щодо розвитку гончарства в цілому.

1. Міщанин Віктор. Гончарський рід Різників (до сторіччя від дня народження опішненського гончаря Демида Антоновича Різника) // Український керамологічний журнал. – 2001. – №2. – С.127-134.
2. Пошивайло Олесь. Етнографія українського гончарства: Лівобережна Україна. – К.: Молодь, 1993. – 408 с.
3. Риженко Я. Форми ганчарних виробів Полтавщини // Науковий збірник Харківської науково-дослідної катедри історії культури імені академіка Д.І.Багалія. – 1930. – Т.ІХ. – Вип.2. – С.22-42.
4. Сергеева Марина. Керамічні світильники та свічники ХІ–ХVІІІ століть із Київщини // Українське Гончарство: Національний культурологічний щорічник. За рік 1994. – Опішне: Українське Народознавство, 1995. – Кн.2. – С.77-92.
5. Украинское народное творчество. Серия VI. Гончарные изделия. Выпуск 1-ый. Типы украинской гончарной посуды. – Полтава: Издание Кустарного склада Полтавского губернского земства, 1913. – 28 с.



© Anatoly Shcherban, 2011

THE CLAY LAMPS OF OPISHNE IN 20TH CENTURY: TRADITIONS AND NOVATIONS

Clay lamps (candlesticks and oil lamps), produced by the Opishne potters during the 20th century, are characterized for the first time. Twelve from such wares are described in detail. All of them are different on form, size, and decoration. The author has made a conclusion about impossibility to trace their evolution during the investigated period. The author has drawn his attention on unlikeness of candlesticks, producing in Opishne now, and the earthenware of the early 20th century [Received May 4, 2006]

Key words: Ukrainian ceramology, pottery, ceramics, lamps, candlestick, oil lamp, Opishne, Ukraine

© Галина Голубець, 2011



ЛЬВІВСЬКА АКАДЕМІЧНА КЕРАМІКА у фондovій збірці Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України: етапи формування й художні особливості

Голубець Галина. Львівська академічна кераміка у фондovій збірці Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України: етапи формування й художні особливості // Українська керамологія: Національний науковий щорічник. За рік 2007. Атрибуція кераміки в Україні / За редакцією доктора історичних наук Олеся Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2011. – Кн. III. – Т. 2. – С. 317-340.

Народилася 28 грудня 1954 року. Закінчила Львівський державний університет імені Івана Франка (1977). Молодший науковий співробітник Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України.

Головний напрямок наукових досліджень: комплектування й вивчення збірок академічного декоративно-ужиткового мистецтва в музеях України.

✉ Пр.Свободи, 15, Львів, 79000, Україна; тел. (0322) 727020

✉ Вул.Тарнавського, 13, кв.б, Львів, 79017, Україна, тел. (032) 2754020

Порівняно з іншими фондovими колекціями збірку академічної кераміки в Музеї етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України почали формувати лише від 1960-х років. Спочатку її зберігали у фондах народної кераміки та порцеляни, а згодом створили окремий фонд, який нині налічує близько 600 творів кількох поколінь львівських керамістів. Ідея формування збірки академічної кераміки з'явилася внаслідок бурхливого розвитку цього різновиду декоративно-ужиткового мистецтва у Львові й усвідомлення його особливого значення для подальшого поступу українського мистецтва [Одержано 25 березня 2006]

Ключові слова: українська керамологія, гончарство, кераміка, академічна кераміка, художники-керамісти, Музей етнографії та художнього промислу, Львів, Україна

Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України засновано у Львові 1951 року шляхом об'єднання двох музейних осередків – Міського промислового музею (засновано 1874 року) й Музею Наукового товариства імені Тараса Шевченка (засновано 1895 року). Упродовж десятиліть працівники закладу, його друзі й меценати доклали чимало зусиль для формування унікальних фондovих збірок, вивчення яких дозволяє заглибитися в нашу багатовікову історію. Про духовне багатство українського народу свідчать, зокрема, колекції вишивки й народного одягу, ткацтва й тканини, народної кераміки й художнього дерева, металу й шкіри, писанки й народної іграшки. Потяг українців до постійного контакту з навколишнім світом відображають надбання культур інших народів – збірки меблів, порцеляни й скла, плакату. Фонди музею становлять ніби живий організм, що постійно розширюється, й нині нараховує понад 86 тисяч пам'яток.

Збірка академічної кераміки в музеї почала формуватися значно пізніше за інші, вищезазнані – лише від 1960-х років. Спочатку вона зберігалася у фондах народної кераміки й порцеляни, а згодом було створено окремий фонд, який нині налічує 906 одиниць зберігання. Ідея формування збірки академічної кераміки з'явилася внаслідок бурхливого розвитку цього різновиду декоративно-ужиткового мистецтва у Львові й усвідомлення його особливого значення для подальшого поступу українського мистецтва.

Міцну основу львівської школи академічної кераміки творили й продовжують творити багаті традиції. Небагато держав можуть гордитися таким великим гроном імен видатних народних майстрів-гончарів. Саме кераміка, на думку керамолога Олеса Пошивайла, *«ознака древності народу, вияв його внутрішньої сили, могутності, згуртованості, творчої потенції громадян, символ успадкування й дотримання прадавніх традицій, невмирущості етнокультури»* [15, с.4].

Заодно з традиціями, важливим фактором для розвитку академічної кераміки були особливі умови, створені в місті. Так 1946 року на базі колишнього скульптурного цеху «Око» (вул.Мучна) з'явилася Львівська експериментальна кераміко-скульптурна фабрика [1, с.164]. 1949 року там почав працювати спеціалізований керамічний цех. 1947 року готувати фахівців почала кафедра художньої кераміки Львівського державного інституту прикладного і декоративного мистецтва (нині – Львівська національна академія мистецтв). Перший випуск керамістів було здійснено 1953 року. Одночасно підготовка майстрів художньої кераміки тривала у Львівському училищі прикладного мистецтва імені Івана Труша (нині – Коледж декоративного та ужиткового мистецтва) [5, с.10].

Важливими етапами розвитку академічної кераміки у Львові стали виставки *«Львівська кераміка»*. Майже всі вони експонувалися у виставкових залах Музею етнографії та художнього промислу. Перші з них відбулися 1961 й 1963 року, і саме 1961 став початком тривалого процесу формування колекції академічної кераміки львівських художників [8, с.185]. Одними з перших мистців-керамістів Львова, які подарували свої твори після виставки 1961 року, були Іван Малишко, Юрій Лашчук та Ярослав Захарчишин.

Нині у фонді Музею етнографії та художнього промислу зберігається 560 творів кількох поколінь львівських керамістів. Особливе зацікавлення викликають твори художників старшого покоління, більшість з яких були першими випускниками кафедри художньої кераміки Львівського державного інституту прикладного і декоративного мистецтва: Івана Малишка, Бориса Горбалука, Ярослава Захарчишина, Юрія Лашчука, Зеновії Масляк, Михайла Гладкого, Івана Томчука, Михайла Кордіяка, Тараса Порожняка, Петра Лінинського, Алли Чистоганової, Василя Кондратюка, Володимира Башла.

Прикметним можна вважати той факт, що перші записи творів академічної кераміки львівських художників у інвентарних книгах музею зроблено про групу анімалістичних фігурок (53 предмети) авторства **Івана Малишка**, інженера-технолога, діяльність якого значною мірою визначила нові технологічні можливості й перспективи розвитку львівської академічної кераміки. Художник

виконав оригінальну серію з 13 скульптурок «Суд над лисом». У гротескній формі автор відтворив характер персонажів із відомої казки Івана Франка. Центральний персонаж сцени – лис, який стоїть на задніх лапах, а передню праву покладено на серце, півень – з гордо витягнутою вперед головою, цап у напівсидячій покірній позі, ведмідь – з відкритою пащею, заець із настороженими вухами. Кожен зі згаданих персонажів вирізняється яскравою образною характеристикою.

У збірці також є дві сувенірні чорнильніці авторства Івана Малишка, які за пластичним вирішенням характерні для виробів 1950-х років. Одна з них – у вигляді глобуса з пальмовою гілкою, інша – сови, що сидить з розправленими крилами. Також у фонді зберігається попільниця «Фантастична риба», ваза, декорована за допомогою орнаментального мотиву у вигляді колосків і заливами кольорових полив, ваза «Кривульки», також два куманці й дзбанок для лікеру, графин-дзбан із чарочками та дзбан для вина з кухлями.

До художників-керамістів старшого покоління належить **Борис Горбалюк** (1927–1990). Упродовж багатьох років він, як і чимало львівських керамістів, успішно поєднував творчу працю з педагогічною. Зокрема, упродовж 1977–1985 років Борис Горбалюк був завідувачем кафедри художньої кераміки Львівського державного інституту прикладного й декоративного мистецтва.

Художник плідно працював у галузі ужиткової, виставкової й монументально-декоративної кераміки. У фонді зберігається 30 його творів. Значну їх частину закуплено 1966 року (на суму 480 карбованців) [9, с.84-89]. Серед них – різноманітні вази (на долівку та настільні), тарелі, набори посуду. Усі глиняні твори виділяються характерним для цього автора високим технологічним рівнем виконання, виваженним і раціональним використанням пластичного й кольорового декору.

Вази на долівку були однією із улюблених гончарних форм Бориса Горбалюка. У фондах музею знаходимо оригінальні вази: конічної форми, «Кракле» (циліндричної форми) і «Подільська». З-поміж інших ваз на долівку тематичною композицією виокремлюється ваза «Возз'єднання». Історичну подію підкреслює композиційне вирішення. Поверхню виробу розділено на дві частини: на одній зображено будівлі Львова, на іншій – архітектуру Києва.

Також у фонді зберігаються настільні вази «Голуба», «На полонині», «Кракле», «Хвиля», а також настінні кашпо.

Борис Горбалюк залюбки працював над створенням оригінальної мальовки на плоских тарелях. У фондах зберігається сім таких виробів автора: «Прометей», «Львів», «Гайдамаки», «Старий Львів», тарілка з пам'ятками архітектури та дві, присвячені Тарасові Шевченку. На одній із них зображено міфічного героя – Прометея, прикутого до скелі, на другій – профільний портрет Тараса Шевченка.

Прикметно, що художники старшого покоління звертали значну увагу на проектування кераміки для щоденного вжитку й сувенірних виробів. У фонді знаходимо виконані Борисом Горбалюком набори посуду, а також популярні в місті глиняні кухлі для пива.

Ще одним представником старшого покоління керамістів є **Ярослав Захарчишин** (1927 р.н.). Серед 14 його творів з фондів – зооморфна скульптура малих форм, антропоморфний посуд, декоративні панно. До групи глиняних

аніمالістичних статуєток належать, зокрема, фігурки коника, пташки, козла, оленів, цапа. Вдалим прикладом створення автором традиційного зооморфного посуду є два лембики у вигляді цапа із закрученими рогами. Тіло одного декоровано скісними лініями, іншого – ліпленими півкільцями, своєрідною імітацією вовни. Групу скульптурної аніمالістичної пластики у фондовій колекції доповнює декоративне панно «*Бандурист*» із барельєфним зображенням сидячого музиканта та декоративний дзбан у формі антропоморфної скульптури.

Зеновія Масляк (1925–1984) у мистецьких колах України була znana переважно як віртуозний майстер виробів зі скла. Одночасно, вона належала до категорії мистців, які формували образ львівської академічної кераміки наприкінці 1950-х – на початку 1960-х років.

Серед 12 творів, якими представлено доробок художниці, – декоративні вази, кавові сервізи, скульптурка, кашпо, виготовлені з різних гончарних матеріалів. У майолікових виробках – скульптурі «*Танець*», вазі «*Сніжинка*» та вазі «*Мармурова*» – авторка вдало поєднала кілька кольорових полив. Це сприяє утворенню химерного мотиву кольорових плям, які служать основним декором глиняних об'ємів.

До групи творів з кам'яної маси належить дзбанок з чашками й тарілочками, орнаментовані концентричними колами, й ваза «*Березень*», оздоблена сітчастим орнаментом. Авторству художниці належить декоративна ваза «*Гуцулка*» з простим, однак вишуканим декором. За формою вона нагадує фігуру жінки, яка ніби кружляє в танку.

У фондах академічної кераміки зберігаються глиняні твори **Юрія Лащука** (1922–2003) – ученого, доктора мистецтвознавства, багатолітнього дослідника українського гончарства. Будучи завідувачем кафедри художньої кераміки Львівського державного інституту декоративного і прикладного мистецтва впродовж 1965–1970 років, Юрій Лащук став ініціатором багатьох творчих і практичних починань у галузі народної й академічної кераміки: «*У постаті Юрія Лащука маємо рідкісний приклад ученого-патріота, – писав Олесь Пошивайло, – який самовіддано сповідує національні пріоритети... Він, у різних життєвських ситуаціях, залишався одним із небагатьох, хто ще на зорі наукової діяльності присягнувся на вірність єдиному великому захопленню, що вабило своєю первісністю і нерозгаданою тайною предків, а саме – гончарству*» [14, с.128].

У фонді маємо 13 творів мистця: декоративні вази, зооморфну пластику, набори посуду, декоративний таріль. У вазах поєднано вміле застосування традиційної технології й широко вживаних народними майстрами елементів декору: «*Каштан*», «*Кулька*», без назви. Їх створено впродовж 1961–1963 років, коли в стінах Музею етнографії та художнього промислу відбувалися перші виставки «*Львівська кераміка*».

Продовженням традицій народного гончарства є вироби авторства Юрія Лащука у вигляді баранів із розлогими, закрученими рогами, декоровані кольоровими поливами. До посуду ужиткового призначення належить графин циліндричної форми на низькій круглій ніжці, набір для пиття «*Сокальський*»

і набір для вина. 1981 року художник подарував музею декоративну тарілку «Львову – 725».

Старше покоління керамістів представляє також **Михайло Гладкий** (1923 р.н.). Випускник Миргородського художнього технікуму, після закінчення навчання у Львівському державному інституті прикладного і декоративного мистецтва, пройшов у цьому закладі довгий шлях від майстра виробничого навчання до завідувача кафедри художньої кераміки (1971–1977).

У творчому доробку художника привертають увагу декоративні вази – різні за формою, декором і технікою виконання. Усі вони відзначаються пластичною вишуканістю й довершеністю форм. Вази «Зелена», «Чорна», «Жовто-чорна», виготовлені із кам'яної маси, за формою дещо нагадують фігури жінок. В інших уміло інтерпретується традиційна форма горщика з мінімальним лаконічним декором. З-поміж наборів для пиття вирізняються дзбанки, двоколірне матове покриття яких підкреслює пластику виробів, а довга шия нагадує дзьоб птаха.

Своєрідною класикою жанру стала скульптурна композиція Михайла Гладкого «Троїсті музики». У ній художнику вдалося досконало передати динаміку руху фігур музикантів, створити ілюзію звучання музики. М'які пластичні обриси фігур вдало доповнює продряпаний малюнок рис обличчя, деталей костюма, музичних інструментів.

Іван Томчук (1923–1993) понад двадцять років викладав на кафедрі художньої кераміки Львівського державного інституту декоративного і прикладного мистецтва. У практичній реалізації творчих задумів завжди віддавав перевагу мальовці із застосуванням вишуканого малюнка, тонкої контурної лінії.

Мал.1.

Іван Томчук. Декоративні тарелі «Знову в Україні» та «Катерина».

Глина, гончарний круг, ангоби, полива, 5x42; 5x42,5 см. **Львів. 1963, 1961.**

Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України, ЕП-70771, ЕП-70773. Фото Галини Голубець



У фондівій збірці зберігається 14 творів художника. Це, головним чином, тарілки і вази. В декорі тарілок, виконаних у першій половині 1960-х років, переважають традиційні рослинні орнаменти, поєднані з портретами і фігурними композиціями: «Довбуш», «Пісня», «Гуцульська ідилія», «Гармонь», «Бички», «Баранятка». Серію виробів художник присвятив Тарасу Шевченку – «Знову в Україні», «Думи мої», «Катерина» (мал.1).

У згаданих творах автор застосував характерну для народної кераміки техніку декорування: за допомогою ритмування він окреслював окремі площини контурного малюнка, а потім заповнював їх певним кольором. Зображення переважно трактував узагальнено, але реалістично, з графічним малюванням деталей. Подібні прийоми спостерігаємо й у декоративних вазах. У фонді, зокрема, зберігається ваза «Музиканти», невеликі за розміром вазочки із зображенням баяністки й дитини з кулькою, ваза із зображенням птахів і рослин.

Особливе місце у львівській кераміці займає творчість **Михайла Кордіяки** (1929 р.н.). Під час навчання у Львівському училищі прикладного мистецтва імені Івана Труша його увагу привернули таємниці знаменитої античної кераміки чорного й червоного кольорів, давньої технології мальовки лаком, яка дає неповторні ефекти.

Михайло Кордіяка не шукав складних за пластикою об'ємів, а застосовував знані здавна традиційні форми глиняного посуду, які служать тлом для подальшої творчої праці. Головну увагу він зосереджував на неповторному орнаментальному оздобленні, яке надає виробам яскравої образної характеристики. У більшості його виробів мальовку виконано на світлому біло-кремовому або теплому охристо-червоному фоні темно-коричневим лаком. Улюблені художником геометричні орнаментальні мотиви іноді вміло доповнюються фрагментами зображального характеру і завжди вирізняються виразною архітектонікою, багатим ритмічним укладом.

У фонді Музею етнографії та художнього промислу творчий доробок художника представлено 23 творами. Вази і дзбанки – самобутні й яскраві, багато декоровані рослинним і геометричним орнаментами.

Значну увагу Михайло Кордіяка приділяв створенню скульптури. Виконані ним зооморфні й антропоморфні фігурки позначені доцільним узагальненням об'ємів. Автор віддавав перевагу м'яким, обтічним формам, які відповідають самій природі матеріалу, використовував суцільне їх монохромне забарвлення чи легку, вишукану мальовку. До зооморфної пластики належать скульптурки тварин та птахів: коник, лось, півники.

Свідченням високої майстерності мистця служить ряд монохромних сюжетних творів зображального характеру, присвячених історичній тематиці, – «Перебендя», «Гуцульський танок», «Козак Мамай», «На Січ».

Доповнюють колекцію виробів Михайла Кордіяки декоративні тарілки. Улюблені автором композиційні прийоми знайшли тут подальший розвиток. На тарілці нанесено орнаментальні, суворо вивірені центричні композиції або ж їх повністю розмальовано у довільній формі по всій площині: «Зірки», «Клинці», «Народні перлини».

1989 року в залах Музею етнографії та художнього промислу відбулася персональна виставка Михайла Кордіяки, на якій було широко представлено творчий доробок художника. Значну частину творів, що нині знаходяться у фонді, музей закупив, а окремі автор подарував після виставки.

У фонді зберігаються поодинокі твори інших художників старшого покоління, причетних до становлення львівської школи професійної кераміки, – Алли Чистоганової, Василя Кондратюка, Петра Лінинського, Володимира Башла, Тараса Порожняка.

У музеї зберігаються чотири роботи **Алли Чистоганової**, а саме: дві вази для квітів і дві тарілки – *«Радянська Гуцульщина»* і *«Солов'ї»*.

Творчість **Василя Кондратюка** представлено у фонді декоративно-ужитковим і зооморфним посудом. Продовженням народних традицій, де популярними формами ужиткового посуду були спарені вироби, є дві посудини *«Близнята»* та *«Двійнята»*. Вдалим прикладом створення автором зооморфного посуду є два куманці і дві декоративні посудини-качки.

Петро Лінинський відомий як збирач кераміки, реставратор, мистець. Його називають *«львівським Бонавентурою»*, а зібрану ним і передану до Музею етнографії та художнього промислу унікальну збірку кераміки – *«благод для науки»*. Ця колекція, яка налічує майже 1300 пам'яток, *«є надзвичайно цінною, самобутньою, дуже вагомою сторінкою в історії українського мистецтва, керамологічної науки та в історії кахлярства зокрема»* [7, с.34, 36, 39]. Петро Лінинський залишив слід і у вигляді творчого доробку. У фонді зберігаються його три авторські роботи, а саме: дзбанок у вигляді стилізованої пташки та два декоративних панно – *«Ярослав Осмомисл»* і *«Яворівська мати»*.

Творчість **Володимира Башла** у фонді представлено дзбанком *«Жовто-зелена птиця»* з трьома кухлями, декорованим ритованим геометричним орнаментом, та вазочкою, декорованою технікою ритуння.

У фонді також зберігаються твори авторів, які вже давно не є львів'янами, проте причетні до розвитку львівської школи академічної кераміки. Сказане, насамперед, стосується **Тараса Порожняка**, який упродовж 1962–1964 років очолював кафедру художньої кераміки Львівського державного інституту прикладного і декоративного мистецтва. У фонді зберігаються такі його твори: дзбанок із кам'яної маси з трьома чарками і попільниця *«Скалярія»* (мал.2).

У фонді академічної кераміки знаходяться також твори художників-скульпторів. Здебільшого, їх віднесено до колекції не за характерні декоративні якості, а через те, що їх створено з гончарного матеріалу. На Скульптурно-керамічній фабриці практикували відливання зі шлікеру скульптурних композицій і бюстів відомих діячів. Серед інших, у фонді зберігаються твори І.Самотоса (пласт *«Думи мої»*), Є.Дзіндри (бюст Лесі Українки та Василя Стефаника), Я.Чайки (бюст Тараса Шевченка та чорнильний набір *«Леви»*), Е.Миська (бюст Івана Франка), Д.Крвавича (скульптури *«Ранок»* та *«Усмішка»*), В.Борисенка (письмовий набір за мотивами казки *«Руслан і Людмила»*), Л.Грома (скульптури *«Двоє гусей»* та *«Ілля Муромець»*).



Мал.2.

Тарас Порожняк. Попільниця «Скалярія».

Кам'яна маса, поливи, 18,5х14 см. Львів. 1964.

Музей етнографії та художнього промислу

Інституту народознавства НАН України.

Фото Галини Голубець

У середині 1960-х – на початку 1970-х років відбулися поступові зміни в розумінні завдань і можливостей давнього мистецтва кераміки. Художники-керамісти почали сміливо експериментувати, застосовувати виражальні засоби, запозичені з інших різновидів мистецтва. Заодно з ужитковими виробами, мистці наступного покоління все частіше стали створювати глиняну скульптуру, композиції живописно-графічного характеру, унікальні твори виставкового призначення.

Художником широкого творчого діапазону був **Григорій Кічула** (1932–2004). У музеї зберігається велика колекція авторських робіт цього майстра (31 твір). Ще навчаючись у Львівському державному інституті прикладного і декоративного мистецтва, Григорій Кічула створив чимало авторських композицій. Про його активну діяльність свідчить факт закупівлі музеєм п'яти творів (на той час ще студента, на суму 52 карбованці), а саме: трьох ваз і двох скульптурок.

1967 року Григорій Кічула подарував до музею 13 одиниць скульптурної пластики: зооморфні й антропоморфні статуетки, багатофігурні композиції, зокрема фігурки баранців, танцюристів, скульптурні композиції «Щасливе сімейство», «Рідна пісня», «Кохання» та інші.

Окрім фігурної пластики, у фондї зберігаються декоративні тарілки авторства Григорія Кічули, плакетка «Материнство», декоративне панно «Голуби», для виготовлення яких автор майстерно використав кам'яну масу, декоровану солями й емаллями. Художник продемонстрував неповторні кольоро-пластичні можливості матеріалу. Так тарілка «За землю, за волю», що зображає традиційний

Мал.3.
Григорій Кічула.
Декоративна композиція
«Обжинки» (фрагмент).
Кам'яна маса,
солі, ліплення,
27х18,2; 25х15 см.
Львів. 1972.
Музей етнографії
та художнього
промислу Інституту
народознавства
НАН України,
ЕП-80559, ЕП-80560.
Фото Галини Голубець



сюжет – у динамічному русі вершника з мечем на коні, що вбиває дракона, – поліхромна, насичена яскравими барвами.

1982 року в залах Музею етнографії та художнього промислу відбулася велика персональна виставка Григорія Кічули, після якої було закуплено частину творів (деякі подаровано), зокрема багатофігурну скульптурну композицію «Обжинки» (мал.3), що складається з трьох частин: «Віночок», «Хліб-сіль», «Сім'я».

Тарас Драган (1932 р.н.) належить до мистців, які ефективно поєднали творчу роботу з педагогічною. Після закінчення Львівського державного інституту прикладного і декоративного мистецтва художник працював в Училищі прикладного мистецтва імені Івана Труша, здобув шану й любов студентів. Паралельно із викладацькою роботою, освоював різноманітні матеріали й технологічні прийоми, шукав нові принципи формотворення декоративної кераміки. Активна творча робота Тараса Драгана привернула до себе увагу мистецтвознавців і критиків академічного мистецтва. Так Орест Голубець зазначав, що художник *«основну увагу приділяє вишуканому, продуманому композиційному рішенню, якому властива підкреслена ясність та конструктивізм, лаконізм та виразність пластичної мови... З однаковим успіхом він працює в теракоті, шамоті, кам'яній масі, фаянсі та фарфорі»* [5, с.29].

У фондї академічної кераміки знаходяться три твори Тараса Драгана. Оригінальний і виразний за ритмічним укладом композиції пласт *«Дума»* «багати́й світловими відтінками, графічною чіткістю малюнку, скульптурним

способом обробки матеріалу... Композиція алегорична, персонажі тут епічні, мов у легенді» – зазначалося у відгуках про виставку [17]. Інший твір – об'ємно-просторова композиція «Провесінь» – у виразній алегоричній формі відтворив весняне пробудження природи. Окрім того, у фонді зберігається декоративна ваза, оздоблена рослинним орнаментом.

Творча діяльність всесвітньо відомого мистця художнього скла, організатора львівських міжнародних симпозіумів з гутного скла, лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка **Андрія Бокотєя** (1938 р.н.) розпочиналася з пошуків у царині кераміки. Прагнення виявити специфічні властивості нових для львівських керамістів матеріалів – кам'яної маси й шамоту – знаходимо в оригінальному трактуванні глиняних посудин цього автора. Це – фляга-штоф і вазочка та фляга з чотирма чарками.

Творчий доробок **Ярослава Шеремети** (1939 р.н.) безпосередньо пов'язаний з процесом становлення й розвитку львівської школи академічної кераміки. Коло творчих зацікавлень художника в галузі кераміки широкі. Його творчі надбання в збірці фонду академічної кераміки представлено наборами для пиття, скульптурними композиціями, тарілками, панно, вазами (усього – 23 одиниці збереження).

Роботам Ярослава Шеремети притаманна своєрідна інтерпретація традиційного народного фольклору й народної скульптури. Віртуозно володіючи засобами моделювання форми, він віддавав перевагу чистій, не декорованій барвами поверхні виробу. Твори мистця виконані переважно в кам'яній масі чи шамоті, іноді розмальовані емаллями (триптих «Праця» – панно «Гончар», «Ковалі», «Пасічник»).

В оригінальній, пройнятій тонким гумором, декоративній композиції «У нашого Омелька невеличка сімейка», яка складається з восьми скульптурок, заодно з вишуканим пластичним моделюванням, важливе значення надано декору. Мальовку виконано на охристому фоні сірою, коричневою й блакитною барвами.

Високою майстерністю вирізняються композиції, створені Ярославом Шереметою на тарелях і панно: «Дід з файкою», «Герб Львова», а також свічник на дві свічки з округлим вухом.

Окрім названих вище творів, мистець проектував набори посуду: графин із чотирма чарками, штоф, присв'ячений 725-річчю Львова тощо.

Твори художників **Марії** (1942 р.н.) й **Анатолія Курочок** (1938 р.н.) ще у 1970-х роках успішно представляли львівське ужиткове мистецтво на виставках у Львові й Києві, а також у Тарту (Естонія), Монреалі (Канада), Осака (Японія), Пряшеві (Словаччина), Жешуві (Польща). 1971 року в залах Музею етнографії та художнього промислу відбулася перша персональна виставка художників, де було представлено близько 200 творів [13]. Після виставки мистці подарували музею 27 авторських композицій.

Художники переосмислюють здобутки народного образотворчого мистецтва, пісенного фольклору, міфології, побуту, звичаїв. У традиціях народної гончарної пластики, зокрема, виконано серію фігурок: «Червоні маки», «Молодий», «Молода», «Чорт». Прості геометричні форми скульптурок майстерно

доповнено дрібними ліпленими деталями, тонким ритованим графічним малюнком.

Мистці створили ряд декоративних тарелів: «Пісня», «Птахи», а також панно: «Волинянка», «Дім», «Робітник», «Прощання», «Радість», «Щастя» та інші. Зразки традиційного гончарного посуду: плесканки, пляшки «Коники», штоф «Старий Львів», вази «Ювілейна», «Львівська», «Думка» та інші, виконані Анатолієм і Марією Курочками, вирізняє досконалість і вишуканість пропорційних зіставлень, витонченість декоративної мальовки.

У плеяді талановитих керамістів Львова помітне місце займає **Зіновій Береза** (1933 р.н.). Його перша персональна виставка, яка відбулася в залах Музею етнографії та художнього промислу 1983 року, носила ретроспективний характер і підсумувала понад двадцятирічну діяльність майстра.

З-поміж авторських робіт у фонді академічної кераміки збірка творів Зіновія Берези є найбільшою: доробок художника складає понад 70 одиниць. Він – автор численних зразків ужиткової кераміки, виготовленої для тиражного виробництва на Львівській кераміко-скульптурній фабриці. Це, насамперед, чисельні набори для пиття, сервізи, кухлі, штофи, вази.

У штофах із чарками, форма яких творить прямокутний гранчастий об'єм, нанесено стилізоване зображення архітектурних пам'яток давнього Львова. Техніку відливання зі шлікера в багатьох випадках доповнено методом рельєфного

Мал.4.

Зіновій Береза. Декоративна композиція «Крилаті кубки».

Кам'яна маса, солі, емалі, 28,5х21,5, 16,5х28 см. Львів. 1980.

Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства

НАН України, ЕП-79599, ЕП-79601. Фото Галини Голубець



ручного ліплення. Таким способом художник оздоблював фляги, декоративні вази, кухлі. У сервізі до кави «Східному» – декор простий і стриманий: його основу творить рельєфне перехрещення діагональних ліній по всій поверхні виробів.

Популярними для художника є декоративні тарелі й панно. Досконалістю виконання, ліричною інтерпретацією образного мотиву виділяються композиції на глиняних тарелях «Гори», «Море», «Місто», «Провесінь», «Соняшники». У мальовці згаданих виробів автор широко застосував виражальні засоби, запозичені в живопису й графіці.

Окремі пласти й медалі виконано у вигляді невеликих сувенірних виробів: «Мотилі», «Риби», «Яблуня», «Весілля». У фонді зберігаються медалі, створені Зіновієм Березою, присвячені львівській фірмі «Електрон».

Продовженням традицій народного гончарства відзначається фігурний посуд мистця. У колекції музею знаходимо декоративну антропоморфну флягу «Жінка» й оригінальний набір для напоїв «Гуцул» у вигляді фігури чоловіка, що тримає під пахвами дві бочечки-чарки. Покришку глиняного посуду вирішено дотепно – у вигляді капелюха.

Цікавими пластичними знахідками є створені автором «Крилаті кубки» (мал.4), що сприймаються як своєрідні символи перемоги. Різни за висотою й пропорціями, на тонких фігурних ніжках, оздоблені у верхній частині невеликими розкритими крилами та покриті зеленою емаллю, вони творять оригінальний пластичний ансамбль. Ще одна група кубків Зіновія Берези вирізняється зображеннями відомих архітектурних будівель Львова. Серед них – «Університет ім. І.Франка», «Королівський арсенал», «Ратуша», «Холм Слави», «Порохова вежа», «Успенська церква», «Будинок Корнякта», «Театр опери». Тиражовані малими серіями на Львівській кераміко-скульптурній фабриці, ці вироби стали чудовими сувенірами, які нагадували про неповторне обличчя міста.

Творчою самобутньою особистістю був **Зеновій Флінта** (1935–1988). Він як мистець сформувався в неповторній атмосфері 1960-х – 1970-х років. Його творчі захоплення постійно межували між фарбою, полотном і глиною: «*Вже з перших років навчання тісно, нерозривно переплелись у З.Флінти дві музи, два захоплення – живопис і кераміка*» [6].

У фонді зберігається 11 творів Зеновія Флінти, і у кожен з них автор «*вкладав свою пристрасть, небайдужість до предмету зображення. Його твори завжди щось більше, ніж просто побачений і відтворений мотив чи сюжет, у них обов'язково присутня велика масштабна думка – чи це образ величі, краси і щедрості землі, чи сила творчих діянь людини*» [6].

Характерним прикладом звернення до традицій народного мистецтва є тарілка, вся поверхня якої розділена на прямокутники, де розміщено елементи геометричного орнаменту, стилізовані зображення дерев, тварин, птахів, риб. Інші дві тарілки – «*Чарівний сад*» (мал.5, 6) – декоровані поліхромною мальовкою, зображеннями квітів і метеликів.

Яскравим виявом новаторських тенденцій стали своєрідні мініатюрні глиняні картини, виконані Зеновієм Флінтою. Вони вражають тонким малюнком і вишуканою гамою кольорових емалей. Останні творять на поверхні мереживо



Мал.5.
Зеновій Флінта. Декоративний таріліз циклу
«Чарівний сад». Кам'яна маса, солі, поливи, 8х50 см.
Львів. 1976. Музей етнографії та художнього
промислу Інституту народознавства НАН України,
ЕП-79631. Фото Галини Голубець



Мал.6.
Зеновій Флінта. Декоративний таріліз циклу
«Чарівний сад». Кам'яна маса, солі, поливи, 8х50 см.
Львів. 1976. Музей етнографії та художнього
промислу Інституту народознавства НАН України,
ЕП-79632. Фото Галини Голубець

мікрорельєфного малюнка. Панно «Народне зодчество», декоративна чотирикутна тарілка «Львів» відтворюють архітектурні ансамблі Львова. Інші теми, що хвилювали художника, пов'язані з його захопленням красою природи, багатим, сповненим оптимізму світом людини: панно «Риба», «Вітрильники», «Народні мотиви», «Кораблик», «Театр».

В усіх творах мистця, природженого живописця, колір займає особливе місце: «Щодо кольору, то у З.Флінти він здебільшого активний, «працюючий». Це помітно у творі «Кораблик» (1974 р.), збудованому на зіставленні ритмів кольорових плям, тонкої непомітної графіки, що нагадує перегородчасті емалі, і повній відсутності бажання зобразити об'єкт подібним до реальності» [16, с.389]. Доробок Зеновія Флінти демонструє необмежені кольорові можливості сучасної декоративної кераміки.

Марія Савка-Качмар, на відміну від попереднього автора, віддає перевагу скульптурному підходу у вирішенні власних творчих задумів. У фонді музею зберігається 10 творів художниці.

Велика частина збірки – фігурні композиції, у яких відчувається глибинне розуміння традицій народної скульптури. Насиченість і ретельне опрацювання деталей визначають емоційний настрій композицій «Довбуш» і «Весілля». Пластична група «Весілля» складається із семи скульптур: двох жінок, що танцюють, двох чоловіків під час розмови, окремих фігур молододі й молодого та гостей. За характером трактування декоративна пластика близька до народного примітиву. Поліхромна мальовка надає їй особливої краси, властивої наївному мистецтву: «Гротесковість портретів, вдала деформація фігур, що споріднює

їх із подільською різьбою, надали цьому творові ліричної м'якості, фольклорної інтимності» [10, с.2].

Окрім названих творів художниці, у музейному фонді знаходиться декоративний таріль «Старий Львів» і панно, де в складному орнаментальному ритмі закомпоновано вісім барвистих писанок.

Львівська академічна кераміка 1970-х – 1980-х років у своєму розвитку прямує до поглиблення асоціативності й образної виразності, до посилення домінуючого значення творчої індивідуальності. Високий рівень розвитку мистецтва кераміки у Львові у цей час позначають досягнення визначних творчих особистостей: Тараса Левківа, Романа Петрука, Неллі Федчун, Ольги Безпалків, Мілади Кравченко, Інни Туманової, Ярослави Мотики, Уляни Ярошевич та багатьох інших. Кожному з них властиві індивідуальна творча манера, оригінальне мислення, досконале володіння матеріалом і майстерне застосування обраних виразних засобів [5, с.52].

Неллі Федчун (1937 р.н.) була учасником багатьох всесоюзних і міжнародних виставок, нагороджена почесними дипломами й преміями. Найвищу нагороду (Другу спеціальну премію) художниця отримала на Міжнародному конкурсі художньої кераміки у Фаенца (Італія, 1986): «*Це – новизна і нетрадиційність форми, єдність форми і декору, технологічна і технічна досконалість, відповідність програмній технології*» [18, с.18].

Неллі Федчун належить до авторів, які завжди прагнули по-новому трактувати можливості декоративної кераміки. Доробок художниці у фонді представлено вазами, пластами, об'ємними композиціями виставкового характеру. Для виготовлення однієї з них авторка використала шамот, емалі, солі. В основі композиційного рішення «*Інтер'єру яйця*» – яйцеподібний об'єм, що символізує початок життя. Ілюзію простору на його поверхні відтворено засобами тонкого графічного малюнка. У скульптурних композиціях «*Гори*» авторка використала кам'яну масу, забарвлену в сіро-блакитні тони. Кожну з трьох частин композиції декоровано по-своєму: за допомогою вільного ліплення пластичного рельєфу, застосування тріщин і смуг мальовки.

Тему природи в оригінальному органічному поєднанні з жіночими фігурами художниця продовжила в декоративних панно. У першому з них, стриманому за кольоровим вирішенням, голова жінки немовби оточена листям дерева, а дві менші фігури обабіч розміщено на кронах дерев. В іншому пласті використано традиційний мотив дерева життя; біля його підніжжя дві людські фігури. Ілюзію відчуття природної краси у виробі досягнуто шляхом поєднання брунатно-охристого тла із обрамленням країв світло-зеленою емаллю.

Дві вазі виконано з фарфорової маси й вирішено у формі розкритих бруньок, декорованих поливою блакитного кольору.

Творчий шлях одного з кращих майстрів скульптурної пластики **Романа Петрука** (1940 р.н.) – учасника республіканських, всесоюзних і міжнародних виставок, лауреата Почесного диплома за участь у Міжнародному конкурсі кераміки у Фаенца (Італія, 1975) – завжди складався нелегко. Заодно з помітними нинішніми здобутками, за радянських часів художник переживав трагічні періоди депресії.

Мал.7.
Роман Петрук.
Декоративна композиція
«Стара легенда побудови світу».
Глина, ангоби, полива,
ліплення, 41х30, 16х17 см.
Львів. 1975.
Музей етнографії
та художнього промислу
Інституту народознавства
НАН України,
ЕП-79631.
Фото Галини Голубець



Творча манера художника – яскраво індивідуальна. Особливу роль він відводить глибинному вивченню вікових надбань народної кераміки, здавна відпрацьованих майстрами прийомів. «В роботах Р.Петрука широкий спектр асоціативної дії визначає поєднання традицій народної скульптури, характерної образної мови примітиву із складним філософським підтекстом, роздумами про проблеми нашого часу» [3, с.40].

У фондовій колекції зберігається сім творчих робіт Романа Петрука, які в оригінальній декоративній формі відтворюють, здавалося б, цілком звичайні речі та явища навколишнього світу. Так у декоративних композиціях «Бал на весь гай», «Арена», «Тризна» художник застосував традиційні для гончарства форми – миски, тарелі. Вони стали основою для постатей людей, які в одному випадку позначені за допомогою ритування, в іншому – рельєфу або майже об'ємного ліплення. Усі композиції, виконані з шамоту з використанням поливи, автор подарував музею 1981 року.

Якщо в попередніх випадках мистець використав внутрішню поверхню посудиноподібних форм, то твір «Йшли корови із діброви» виконано шляхом нанесення мальовки на зовнішню поверхню звичного за формою глиняного глечика. На світлій охристій поверхні зеленою фарбою відтворено горбисту місцевість, дерева й силуети тварин. Оригінальна композиція відтворює настрій теплого літнього вечора.

Внутрішнім напруженням пройнята скульптурна група «Двобій». Динаміку

руху змії в ній протиставлено статисти масивної фігури дикого кабана. Скульптуру покрито блискучою, охристо-зеленою поливою.

Тонким гумором і властивим народним майстрам казково-філософським сприйняттям світу пройнята композиція «*Легенда*». У ній дикий кабан тримає на спині глечик із написом: «*Стара легенда побудови світу*» (мал.7). Таріль «*Олень*» – круглий, глибокий. На його площині зображено постать тварини, довкола – орнамент у вигляді дрібної ромбоподібної сітки, вінця декоровано вінком з ліплених квіточок.

Тарас Левків (1940 р.н.) виділяється з-поміж львівських керамістів творчою активністю. Його здобутки відомі далеко за межами України. Він був неодноразовим учасником і лауреатом найпрестижніших міжнародних конкурсів художньої кераміки у Валлорисі (Франція) і Фаенца (Італія). Збірка творів художника у фондї є однією з найбільших – близько 40 одиниць збереження.

Першу персональну виставку художник експонував у залах Музею етнографії та художнього промислу ще під час навчання у Львівському державному інституті прикладного і декоративного мистецтва (1970). Після її завершення він подарував до музею низку творів. Усі вони виконані з глини технікою формування на гончарному крузі, без використання поливи. Звертаючись до прадавньої техніки, автор прагне вивести її на якісно новий рівень. У його творах відчувається елемент виразної архаїчної рукотворності, хоча їх ніколи не назвеш застарілими [16, с.387]. Серед перших музейних надбань – об'ємні композиції «*Сліпа*»,



Мал.8.

Тарас Левків.

Декоративна композиція «*Отара*».

Глина, солі, ангоби, гончарний круг, ліплення, 54,7х45х17 см. Львів. 1981.

Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України, ЕП-79631. Фото Галини Голубець

«Сторож», «Чугайстер», «Троїсті музики», настінні прикраси «Маски» та «Намисто», декоративні вази й композиція з 16 кубічних об'ємів.

Особливою виразністю виділяються «Троїсті музики» – фігури трубача, цимбаліста й барабанщика. Вони подані в динамічному русі. Основу кожної фігури творить сформований на крузі, пророжнистий циліндр-тулуб, до якого кріпляться руки, ноги, музичні інструменти, деталі обличчя. Композиція вселяє оптимістичний, піднесений настрій; сприймаючи її, глядач не може стримати усмішку. Такий елемент тонкої іронії й добродушної гри властивий майже всім творам художника.

Істотне поповнення фондової колекції відбулося після ще однієї виставки Тараса Левківа 1978 року. Окрім теракоти, мистець творить з кам'яної, шамотної, фарфорової мас. В окремих творах уміло використовує метал і дерево. Характерним прикладом застосування металеві конструкції служить декоративна пластика «Культбаба». Тонкі металеві стержні відходять від центру й творять велику кулю, поверхню якої сформовано оригінальним способом: на кінці кожного стержня прикручено глиняну тарілочку, декоровану з використанням традиційної техніки – фляндрівки.

Низка творів представляє прагнення автора відтворити захоплення природою. Серед таких композицій – «Вишні», «Гірські хутори», «Весняні барви», «Роса», «Колосок», «Відображення», «Подільська осінь».

Окремі пластичні групи Тарас Левків присвятив Львову – «Площа Ринок» та «Старе місто». Обидві немов нагадують дерева: на великому циліндрі-ствобурі наліплено циліндри-будиночки. За подібною схемою побудовано композицію «Отара» (мал.8). Основу творить циліндрична фігура вусатого пастуха в капелюсі, оточеного вівцями, потрактованими у вигляді однотипних кулястих об'ємів.

З 1980-х років провідною у творчості Тарас Левківа стала тема екології. Їй присвячено пластичні композиції, які зберігаються у фонді: «Земна сфера», «Квіткова галактика», «Структура», «НЛО».

На круглому столі, що відбувся у Державному музеї українського народного декоративного мистецтва після виставки «Львівська кераміка-88», зазначалося: «Підвалени, які заклали в професіональній кераміці Львова Т.Драган, З.Флінта, Т.Левків, Р.Петрук, є загальнонаціональним ґрунтом, на якому виховуються нові покоління митців різних міст республіки. Висока культура, інтелектуалізм, бережливе і вдумливе ставлення до матеріалу, поетичне сприйняття світу і разом з тим глибоке філософське його осмислення характерні і для творів камерного плану, і для численних інтер'єрних робіт» [12, с.12].

Творчість відомого майстра кераміки **Уляни Ярошевич** (1949 р.н.) характеризує яскрава індивідуальна манера, прагнення до сміливого експерименту, вдалий синтез традицій і новаторства. Поряд зі згаданим Тарасом Левківим, художниця вирізняється віртуозним володінням технікою гончарного круга. «Моє найбільше і заповітне бажання – навчитися відчувати гончарний круг так, як його відчуває справжній народний майстер», – зізналася вона [19, с.35].



Мал.9.
Уляна Ярошевич.
Декоративна композиція «Коник».
 Глина, ангоби, гончарний круг, ліплення, 62х23 см. Львів. 1986.
 Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України, ЕП-79631. Фото Галини Голубець

Значну увагу мисткиня приділяє оригінальному пластичному трактуванню людської фігури. У своїх творах вона здебільшого відображає цілком буденні речі та явища, які набирають нових естетичних якостей. Якщо на ранньому етапі творчості Уляна Ярошевич віддавала перевагу пластиці в теракоті, монохромній поверхні гончарних об'ємів, то згодом домінуючим став поліхромний декор, який покриває всю поверхню й наноситься за допомогою кольорових ангобів і емалей.

У фондї зберігаються скульптурні композиції «*На базар*» (три частини), «*Гончарі*», «*Опришки*», «*Гончар*», «*Коник*» (мал.9), композиція з 9 горщиків. Усі вони несуть характерну для народної гончарної пластики розкутість, емоційну виразність і легкий гумор. Доповнює колекцію декоративна ваза з вухом у вигляді сидячої фігури гончаря й декоративний посуд у формі стилізованої жіночої фігури.

Колекція творів **Галини Ошуркевич** (1941 р.н.) формувалася з часу першої персональної виставки художниці, яка відбулася 1984 року в Музеї етнографії і художнього промислу. Саме тоді багато глядачів відкрили для себе її творчу особистість: «*У творчості художниці своєрідно поєднуються нові тенденції розвитку декоративного мистецтва, уміла інтерпретація народних традицій та прагнення до вираження творчої індивідуальності*» [4].

Серед музейних творів (9 одиниць збереження) виділяється композиція «*Пастухи і стада*». Вона складається з трьох циліндричних шамотних ваз, м'яко заокруглених догори і завершених горловинами. Кожен з виробів, завдяки ліпленому рельєфу, вирізняється власним образним вирішенням. Загальна кольорова гама стримана: тонкі градації сірої, охристої та коричневої барв.

У фондi зберігаються двi декоративнi тарiлки, виконанi iз кам'яної маси, декорованi рослинним i зооморфним орнаментами. У тарiлцi «*Чайки над озером*» мальовку оригiнально поєднано з ажурним ритованим декором.

Двi декоративнi вази авторства Галини Ошуркевич – неправильної, довильної форми, з великими вухами, щедро розмальованi зеленою, охристою та сiро-синьою барвами. Оригiнальне вирiшення знайшла художниця для вази «*Птах*», поєднуючи в посудиноподiбному об'єми пластику птаха з живописним декором, який iмiтує пав'яче пiр'я. У скульптурах «*Пiвні*» експресивно поєднано форму, декор i колiр: в одному випадку переважають зеленi та синi барви, в iншому – жовтi й блакитнi.

Василь Гудак (1941 р.н.) вдало поєднує творчу дiяльнiсть з педагогiчною й науковою. Постiйно експериментуючи, мистець вiддає перевагу використанню в керамiцi графiчних i живописних засобiв вираження.

Музейна колекцiя поповнилася 1992 року творами художника пiсля його персональної виставки в залах Музею етнографiї i художнього промислу. Збiрка, зокрема, включає такi роботи: двi кахлi «*Вазон з квітами*» та «*Декоративна*», панно «*Народна архiтектура*» i три тарiлки пiд загальною назвою «*Карпатська писанка*». В останнiх композицiях використано орнаментальнi мотиви, багатi за ритмiчним укладом i кольоровою гамою, що характерно для української народної писанки.

Творчiсть **Ольги Безпалкiв** (1946 р.н.) базується на ґрунтовному вивченнi народного образотворчого фольклору й традицiй народної керамiки. Її творам властиве досконале опрацювання пластичної форми, доцiльне використання технологiчних прийомiв.

Надбанням фонду є три групи виробiв. Це – чотириграннi штофи «*Ремесло*», «*Вiйсько*» i «*Дозвiлля*», скульптурнi композицiї «*Народний театр*», «*Постатi*» та «*Пластика*».

Композицiю «*Народний театр*», виконано з шамоту i декоровано за допомогою солей та емалей. Вона виглядає навмисно дотепно й бутафорно. Кожна з її складових – героiв традицiйного вертепу (три фiгури «*Цар*», «*Ангел*» i «*Чорт*») – нагадує за силуетом глечик. Роль його вух виконують руки, а коркiв – голови. Доповнює пластику стримана кольорова гама – градацiї рожевого, блакитного й сiрого на чорно-коричневому тлi.

Особливою майстернiстю виконання вирiзняються згаданi штофи. На них розташовано тонкий, скрупульозно модельований рельєф – мiнiатюрнi, ретельно опрацьованi зображеннями людей, тварин, архiтектурних споруд, сюжетних сценок. Штофи виконано технiкою лиття зi шлiкера в гiпсових формах. Глибоке охристо-червоне тло доповнює охриста й брунатна барви.

Творчi пошуки **Ярослави Мотики** (1946 р.н.), як i її чоловіка, скульптора Ярослава Мотики, безпосередньо пов'язанi з вiдомим у Львiвщинi осередком народного гончарства – Гавареччиною. Свого часу подружжя мистцiв доклало чимало зусиль для збереження й вiдродження цього мистецького центру. Зокрема, за їхньої участi у виставкових залах Музею етнографiї i художнього про-

мислу наприкінці 1980-х років було організовано унікальну експозицію виробів гаварецьких майстрів.

Ярослава Мотика зберігає не лише зовнішні ознаки народної кераміки. Більшість своїх композицій вона виконує безпосередньо в Гавареччині. Тому її твори завжди позначені традиційною технологією – сірі чи чорні, іноді вкриті лискованим декором. Характерною в цьому відношенні є скульптура «У лісі», де двоє людей несуть на плечах стовбур дерева, на якому сидить птах. В оригінальній формі композиція відтворює актуальну ідею органічної єдності людини й природи.

Улюбленою темою творів Ярослави Мотики є елементи сільського побуту, люди, тварини, птахи. Водночас кожна композиція художниці вирізняється неповторним трактуванням обраного мотиву. Сказане вповні стосується панно «*Гуцульська хата*» і плакетки «*Вечорниці*». Доповнюють збірку творів кухлик із кам'яної маси та сільничка «*Пташки*».

Невеликою є підбірка творів **Інни Туманової** (1945 р.н.) – учасниці багатьох виставок, нагородженої Почесним дипломом у Фаенца (Італія, 1978). З п'яти експонатів три входять до одного набору: кавник і дві чашки. Вироби вирізняються вишуканим силуетом сірої барви, умілим застосуванням делікатного рослинного декору: тонкі мазочки, що нагадують стебла трави. Два інші предмети – тарілку «*Квіти*» й декоративну тарілку, оздоблені хвилястими смугами й ліпленням рослинним декором, – вирішено в сіро-зелених тонах.

Власний світ, наповнений казковими тваринами й птахами, простими й щирими людьми, творить **Мілада Кравченко** (1939 р.н.). У фондовій збірці знаходяться одинадцять творів художниці: декоративні вази, скульптурна пластика й свічник у формі стилізованого птаха.

Вази – незвичні за формою, побудовані на сполучення двох об'ємів – конічного з бочкоподібним чи кулястим, декоровані дрібними ліпленими квітами. Образну виразність посилює колір: насичені відтінки синьо-зеленої, зелено-сірої та блакитної барв. Інша група творів – багатофігурна скульптурна композиція «*Ковалі*», у якій відтворено ритм праці. У простих і міцних, приземистих фігурах ковалів виразно відчувається внутрішня сила.

У колекції зберігаються свічник «*Павич*», ваза «*Сова*», скульптури «*Лев*» і «*Козел*» авторства **Володимира Хохрякова** (1941 р.н.). В їх композиційному вирішенні в незвичний спосіб поєднуються зооморфні й рослинні мотиви, довільні пластичні й конструктивні геометричні форми. Оригінальною просторовою композицією, зокрема, вирізняється свічник «*Павич*». Короткий тулуб стилізованого птаха переходить у високу, трикутної форми шийку, завершену циліндричним гніздом для свічки; а хвіст трактовано як шестикутну зірку.

Скульптури лева й козла подібні за художнім вирішенням: голова лева – у вигляді великої дев'ятипелюсткової, а хвіст козла – у формі чотирипелюсткової квітки.

Творення скульптури з глиняних матеріалів з використанням кольору властиве **Івану Франку** (1947 р.н.). Художник працює здебільшого в шамоті, який дає виразну фактуру поверхні й легко піддається ручному ліпленню. Його роботи

переважно близькі до народного примітиву, іноді носять характер барвистого народного свята.

У фонді знаходяться композиції «*День і ніч*», «*Зима*», «*Новорічна ніч*». Їх подарував музею автор після чергової персональної виставки в стінах Музею етнографії і художнього промислу. Їм властива пластична розкутість, динаміка, сміливе використання барв – синьої, жовтої, оранжевої, червоної на білому чи сірому тлі.

У збірці представлено й пізніші роботи художника – «*Добро і зло*», «*Падіння*», «*Скорботний Христос у терновому вінку*».

Майстерне застосування неповторних кольорових і фактурних ефектів притаманне кераміці **Василя Боднарчука** (1948 р.н.). Улюблені ним мотиви – «*...власні візії та мрії творять основу натюрмортів, реальних та фантастичних пейзажів, фігуративних і абстрактних композицій*» [2]. У фонді знаходяться два панно художника – «*Передчуття конфлікту*» та «*Архітектура Львова*». У них органічно поєднано кольорові, пластичні й фактурні властивості матеріалу, застосовано, крім емалей і солей, розплавлене кольорове скло.

У колекції академічної кераміки також зберігаються поодинокі творчі роботи художників різних поколінь. Зокрема, творчість **Валерії Кухарської** представлено трьома вазами й трьома тарілками. **Іван Марчук**, **Михайло Дзядик** та **Петро Маркович** – керамісти за освітою, відомі також своїми живописними творами. Іван Марчук створив декоративні панно «*Я до школи*» та «*О, сестри*». У фонді зберігається декоративна тарілка «*Птах*» Михайла Дзядика, яка в 1970-х роках демонструвалася на Всесоюзному симпозіумі художньої кераміки у Вільнюсі. Творчість Петра Марковича представлено декоративним панно «*Старий Львів*».

У фонді також зберігається тарілка «*Народний ансамбль*» **Андрія Соболева**, декоративна ваза «*Чорна*» **Людмили Беляєвої**, тарілка «*Старий Львів*» і скульптурна композиція «*Перебендя*» **Степана Качмара**, тарілка «*Над морем*» **Романа Мартинюка**, скульптура «*Художник*» **Івана Климка**, декоративні панно «*Танцюючі опришки*», «*Гуцулки з бесагами*» **Дарія Грабара**, дзбанок з двома чашками та дві вазочки **Галини Стрижак**.

Доробок відомого кераміста **Ігоря Ковалевича** представлено групою декоративних тарілок. Вони в оригінальній формі повертають нас до проблеми збереження народної кераміки: окремі частини орнаментованих за допомогою ангобу тарелів немовби ушкоджені, вкриті темними чи білими плямами.

У фондовій збірці знаходяться два твори **Богдана Яциковського** – просторова композиція «*Щедра осінь*» і настінний килимок «*Рибалки*» – ажурна композиція, змонтована з окремих глиняних елементів, основою яких є дерев'яні писанки, а на численних панно – зображення фігур рибалок і мешканців фауни й флори.

Витвори керамістів молодшого покоління представлено творами **Богдани Мухи** (декоративна композиція «*Великдень*»), **Галини Бібик** (декоративні панно), **Ігоря Ходи** (декоративне панно «*Старе місто*»), **Володимира Хижинського** (штофи «*Дорослі ігри*»), **Романа Кордіяки** (панно «*Світло*»), **Олега Дешиці** (пляшка з двома кухлями), **Оксани Магінської** (пластика «*Феєрії*»).

Підсумовуючи огляд фонду сучасної кераміки Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України, зазначу, насамперед, що львівська школа академічної кераміки як помітне явище в історії українського мистецтва мала свій початок та етапи розвитку. Біля її витоків стояли художники старшого покоління. Вони творили основу сміливих технологічних експериментів, торували шлях до виявлення невідомих декоративних властивостей матеріалу, пам'ятаючи й зберігаючи при цьому традиції народного гончарства. Творче переосмислення народних традицій, розширення діапазону виражальних засобів на основі гострого почуття сучасності продовжили мистці середнього покоління.

Зважаючи на багатство колекції, мусимо констатувати відсутність у ній творів низки відомих львівських художників-керамістів молодшої генерації, які остаточно сформувалися як яскраві творчі особистості впродовж другої половини 1990-х – початку 2000-х років. Нині достойно представляють нашу державу на численних всеукраїнських і міжнародних виставках Ігор і Тамара Берези, Ольга Винниченко, Ганна Друль, Оксана Липа, Анна Лисик, Леся й Олександр Росі. Цілком очевидною є необхідність закупівлі творів згаданих мистців, щоб якомога повніше відтворити у фондівих збірках подальший поступ академічної кераміки у Львові. Важливо також проводити з мистцями агітаційну роботу в напрямі збагачення колекції за рахунок добровільних дарунків.

Є підстави стверджувати, що у фонді представлено майже весь діапазон можливих гончарних матеріалів і технік: від теракоти, майоліки й шамоту до фаянсової, кам'яної й фарфорової мас, від вільного ручного ліплення й формування на гончарному крузі до ретельного моделювання пластики в гіпсових формах і відливання виробів зі шлікерної маси. Всесторонньо показано й можливості декорування – мальовка ангобами, солями, поливами, емалями, застосування різноманітних фактур. Значну частину предметів виконано з кам'яної й шамотної мас за допомогою використовуваного на Львівській експериментальній кераміко-скульптурній фабриці одного випалювання в печах. Відсутність так званого утильного випалювання значно здешевлювала виробництво й надавала очевидні економічні переваги.

Прикметним є той факт, що чимало львівських керамістів робили свої перші персональні виставки у виставкових залах Музею етнографії і художнього промислу. Серед них – Зіновій Береза, Василь Боднарчук, Григорій Кічула, Іван Клишко, Тарас Левків, Галина Ошуркевич, Іван Франк. Ці виставки, як і деякі групові вернісажі (серед них особливо виділяється експозиція творів Ольги Безпалків, Мілади Кравченко, Інни Туманової та Неллі Федчун, 1977), були помітними явищами мистецького життя міста. Вони засвідчили, що не лише академічна кераміка базувалася на традиціях народної творчості, але й творчість академічних художників сприяла реальному збереженню й популяризації гончарного промислу. Яскравим свідченням тому стали, зокрема, виставки гаварецької кераміки, організовані за безпосередньої участі Ярослави та Ярослава Мотик, а також Ярослава Славінського.

Твори львівських керамістів, які зберігаються у фонді, у 1980-х роках стали основою для формування унікальної, постійнодіючої і, на жаль, нині неіснуючої,

експозиції сучасного декоративно-ужиткового мистецтва, створеної у виставкових залах Музею етнографії і художнього промислу. Частково цю експозицію було відновлено й показано під час святкування 55-річчя кафедри художньої кераміки Львівської академії мистецтв (2001).

Завдяки популяризації творчих здобутків, львівські керамісти ставали учасниками Всеукраїнських і Національних симпозиумів кераміки в Опішному, що в Полтавщині. Їхні твори поповнювали унікальну збірку Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному. Заодно із Музеєм українського народного декоративного мистецтва та згаданим музеєм-заповідником, львівська колекція академічної кераміки в стінах Музею етнографії і художнього промислу, враховуючи в ній наявність творів художників з інших регіонів України, є однією з найбільших і найцікавіших в Україні.

Твори народних майстрів і художників-керамістів нині є частиною безцінного надбання українського мистецтва: *«Такого вільного творчого розмаїття, як у кераміці українців, не зустрічаємо більше ніде на планеті. Про це слід нам говорити на повен голос»* [11, с.11]. Важливо, щоб наша колекція академічної кераміки знаходила постійний контакт із фахівцями-ученими й глядачами, шанувальниками *«мистецтва глини і вогню»*. Експонати фонду заслуговують на те, щоб бути представленими в постійній експозиції, на тимчасових виставках, демонструватися за межами Львова й України, бути проілюстрованими в спеціальних каталогах і альбомах.

-
1. Архів Інституту народознавства НАН України. – Оп.2. – Спр.129. – 164 с.
 2. Василь Боднарчук: *Кераміка: Каталог виставки.* – Львів: ПП «Ладекс», 1998. – 16 с.
 3. Голубець О. *Ностальгія по утраченній керамічності // Декоративное искусство СССР.* – 1988. – №12. – С.40-41.
 4. Голубець О. *Кераміка Галини Ошуркевич // Образотворче мистецтво.* – 1985. – №4. – С.31.
 5. Голубець О. *Львівська кераміка.* – К.: Наукова думка, 1991. – 120 с.: іл.
 6. Зеновій Флінта: 1935–1988 /Упорядники Ірина Данилів-Флінта, Наталя Маїк. – Львів: ТзОВ «Компанія Гердан», б/р. – 47 с.
 7. Івашків Галина. *Жива книга кахельного ремесла // Український керамологічний журнал.* – 2002. – №3. – С.34-42.
 8. *Інвентарна книга №53 // Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України.*
 9. *Інвентарна книга №56 // Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України №56.*
 10. Лащук Ю. *Українська кераміка у Вільнюсі // Літературна Україна.* – 1971. – 28 вересня. – С.2-3.
 11. Лащук Юрій. *Величне, із сьайвом тисячоліть // Український керамологічний журнал.* – 2001. – №1. – С.7-11.
 12. *Львівська кераміка: оцінки і передбачення // Образотворче мистецтво.* – 1988. – №6. – С.11-15.

13. Марія Курочка, Анатолій Курочка: *Кераміка: Виставка творів: Буклет.* – Львів: Львівське обласне управління по пресі, 1971. – 1 лист.
14. Пошивайло Олень. Патріарху української керамології – Юрію Лащуку – лише 80! // *Український керамологічний журнал.* – 2002. – № 1. – С.128-130.
15. Пошивайло Олень. *Terra incognita українського світу* // *Український керамологічний журнал.* – 2001. – №1. – С.4.-5.
16. Ракус О. *Синтез етнічних традицій у творчості Уляни Ярошевич* // *Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник: За роки 1996–1999 / За редакцією доктора історичних наук Олега Пошивайла.* – Опішне: Українське Народознавство, 1999. – Кн.4. – С.384-402.
17. Романюк П. *Пізнання світу* // *Ленінська молодь.* – 1968. – 4 липня. – С.3.
18. *Сучасні проблеми декоративного мистецтва* // *Образотворче мистецтво.* – 1987. – №5. – С.17-19.
19. Цисельская О. *Уляна Ярошевич* // *Декоративное искусство СССР.* – 1988. – №5. – С.34-35.



© Halyna Holubets, 2011

THE LVIV ACADEMIC CERAMICS IN THE FUND COLLECTION OF THE MUSEUM OF ETHNOGRAPHY AND ART CRAFTS AT THE ETHNOLOGY INSTITUTE OF THE NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES OF UKRAINE: THE STAGES OF FORMING AND ITS ARTISTIC PECULIARITIES

Comparing with other fund collections, the collection of academic ceramics in the Museum of Ethnography and Art Crafts at the Ethnology Institute of the National Academy of Sciences of Ukraine started to be forming only since 1960s. At the beginning it was kept in the funds of folk ceramics and porcelain, and the separate fund, that numbers now nearly 600 works of some generations of Lviv ceramists, was created later. The idea to create the collection of academic ceramics has appeared as the result of the booming development of this kind of decorative and applied arts in Lviv and the recognition of its peculiar significance for the further onward of Ukrainian art

[Received March 25, 2006]

Key words: Ukrainian ceramology, pottery, ceramics, academic ceramics, art ceramists, the Museum of Ethnography and Art Crafts, Lviv, Ukraine

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

- А**вгустінік Аркадій 87, 96
Алеко Зінаїда 218, 224
Александрович Юрій 72, 73
Алешковський М.Х. 96
Андреевская М.И. 96
Андрушенко Оксана 19, 376
Антоненко Євгенія 153
Антонович Є.А. 149, 185, 194
Антонович Євген 141
Антонович Іван 114
Аронець Василь 212, 215
Ахілл 281
Ащеулова Тетяна 102
- Б**абанська Олександра 46
Бабич 45, 46
Багалій Д.І. 316
Багрії 96
Багрій Іван 38-42, 44, 229, 230, 232
Багрій Пилип 298
Багрій Яким 297
Балда 55
Бар Єжи 357
Бахматюк (Бахметюк) Олекса 142, 212
Бахмінська Розалія 69
Бахмінський Олександр 69, 142
Бацуца Яків 69, 143
Башла Володимир 318, 323
Безбородов Михайло 198
Безпалків Ольга 330, 335, 338
Безуглий Яків 220, 224
Бекетова Валентина 188, 194
Бекетова Ірина 6, 13, 14, 17-19, 21, 24, 34,
40, 43, 44, 96, 110, 150, 151, 153-161,
172, 228, 236, 238
- Бережняк В.М. 272, 303
Береза Зіновій 327, 328, 338
Береза Ігор 338
Береза Тамара 338
Беринда Памво 273, 275-277
Бессонова Светлана 280-282
Белінський Олександр 287
Беляєва Людмила 337
Бібік Галина 337
Білик 40, 50, 228, 229
Білик Іван 41, 209, 298
Білик-Пошивайло Настя 209, 298
Білозор Володимир 251, 252
Білокурсський Осип 73, 357
Білоус Л. 172
Біляк Василь 297, 298
Біляк Параска 209
Біляшівський Микола 152
Блюм Таїса 218, 224
Бобринський Олександр 62, 96, 101, 248,
252, 253, 256, 257
Бобринський Олексій 152, 156, 157
Боднарчук Василь 337-339
Бокотей Андрій 326
Болтрик Юрій 251
Бонавентура 323
Бондаренко Г. 277
Бордун Арсен 297
Боренько Надія 6, 13, 14, 16-19, 21-24, 111,
195, 197, 199, 201, 203, 205
Боренько Степан 197, 198, 199-202
Борисенко Валентина 4, 323
Боровський Ярослав 259, 265
Ботвинський О. 154
Брайчевська Олена 256, 265

- Булгакова Людмила 285, 291
 Бурлик Василь 185
 Бурлик Захар 185
 Бурлик Леонітій 185
 Бурлик Михайло 185
 Бурлик Олексій 185
 Бурлик Федір 185
 Бурлик Юхим 185
 Бурлики 182, 185
 Бурмич Богдан 212
 Бусел В.Г. 265
 Бутник-Сіверський Борис 45, 54, 96, 174, 185
 Бушнакі Мунір 92
 Байдихер Фрідріх 59, 83-85, 89, 96
 Валукинський 156
 Вражливий-Штанько Василь 357
 Василенко Віктор 55, 96, 264, 265, 272, 357
 Васильєва Валентина 223
 Васильєва Марина 33, 369
 Васильківський Сергій 357
 Ваулін Петро 357
 Великочий В. 99
 Вербівський Олександр 214
 Веренич В. 272
 Верна Петро 42
 Визір Микола 297
 Визір Наталя 13, 25, 30, 106
 Винник Олекса 274
 Винниченко Володимир 284
 Винниченко Ольга 338
 Виноградська Лариса 68
 Винокуров Н.И. 282
 Висотська Тетяна 281, 282
 Вишенський Іван 274, 276, 277
 Вільде Ірина 198
 Власов Володимир 248
 Власюк І.М. 97
 Вовк Василь 55
 Вовк Федір 357
 Возний 293
 Волков Сергій 41, 102
 Волощук Казимир 214
 Воробьев 42
 Вражливий-Штанько Василь 357
 В'ялець Адріана 77, 78, 84, 97, 291
 Гаватович Я. 273, 277
 Гаврило 288
 Гаврилюк Надія 29, 68
 Гавриш Петро 280, 282, 283
 Гайдук Гаврило 287
 Гайдук П. 287
 Гайдукевич В.Ф. 280, 282
 Галян Галина 295
 Галятовський 277
 Ган 196
 Ганжа Олександр 58
 Ганжа Петро 58
 Ганіна Ірина 156, 157
 Гасюк Н. 99
 Гей Ірина 252, 253
 Гейко Анатолій 6, 13, 18, 19, 25, 26, 30, 112, 168, 169, 246, 247, 249, 250, 253, 279-283
 Генінг Володимир 248
 Герасименки 161
 Герасименко Яким 56, 161
 Герасименко Яків 56, 161
 Герус Людмила 145, 146, 149
 Гешель А. 248
 Гирман Ольга 19
 Главацька Людмила 6, 13, 16-22, 24, 30, 111, 207, 209
 Гладиревський Герасим 122
 Гладиревський Іван 58, 357
 Гладкий Михайло 205, 318, 321
 Глібов Леонід 56
 Глуховський Василь 185
 Глуховський М. 185
 Гоголь Микола 65, 217, 293, 294
 Голицын Ф.С. 225
 Голобородько Марія 46
 Головки 158
 Головка Дмитро 157, 158
 Головка Серафима 224
 Голубець Галина 7, 26, 36, 35, 97, 317, 319, 321, 323-325, 327, 329, 331-335, 337, 339
 Голубець Орест 4, 28, 68, 325, 339
 Гольцева Наталя 280, 283
 Гончар Андрій 148
 Гончар Василь Іванович 164
 Гончар Василь Семенович 165
 Гончар І.М. 289, 291
 Гончар Іван 32, 56-58, 99, 157, 158, 172, 198, 370
 Гончар Митрофан 162
 Гончар Олесь 198
 Гончар Семен 146

- Горбалує Борис 318, 319
 Горбаненко С.А. 250, 253
 Горбов В.Н. 248, 283
 Горняткевич Д. 54, 97
 Горобець В.Й. 276, 277
 Городцов Василь 248, 280, 281, 283
 Горький Максим 44, 48, 97
 Горький Олексій 140, 187
 Готун Ігор 265
 Грабар Дарій 337
 Граков Борис 281
 Гречко Іван 97
 Грипич Ганна 209
 Грищенко Павло 4
 Грім Я. 323
 Гром Л. 323
 Громовий Дмитро 209
 Грушевський Михайло 170
 Губар Олександр 106, 107
 Гудак Василь 68, 168, 169, 174, 185, 335, 149
 Гупало Віра 32, 68
 Гусар Людмила 376
Гжондзеля Ромуальда 196, 201, 204
Гавидова Юлія 376
 Данилів-Флінта Ірина 339
 Данченко Леся 68, 85, 153, 170, 172, 174, 186, 287, 288, 291
 Деопик Д.В. 249
 Демченко Трохим 38, 39, 40, 42, 43-46, 49, 50, 56, 57, 102, 168, 228-232, 237, 238, 297, 298
 Денисенко Віктор 67
 Денисенко Семен 39
 Дешиця Олег 337
 Дзензелівський Й. 272
 Дзиндра Є. 323
 Дзядик Михайло 337
 Діденко Ганна 209
 Дмитриєв В.А. 97
 Дмитрієва Євгенія 39, 58, 97
 Добранчев П. 220, 223
 Довбуш 329
 Довгаль Паша 57
 Долинський Л.В. 205
 Долинський Лев 203
 Доля Олексій 208
 Дохман І.А. 225
 Драган Тарас 325, 333
 Драгоманов Михайло 128
 Друль Ганна 338
 Дубов І.В. 98
 Дубровський Василь 72
 Дяченко Людмила 13, 15, 16, 17, 23, 25, 30, 31, 32, 105, 109, 172
Єрмак О. 172
 Єршов Петро 56
 Єрьоміна С. 272
 Єсюнін С.М. 291
 Єфримович Є. 276
 Єщенко Олена 13, 18
Загребельний Олександр 156
 Загребельний Павло 293
 Заїка Тетяна 13, 16, 20, 22-24
 Зайкевич Анастасій 82
 Заливчий Андрій 107, 357
 Зарецький Іван 5, 15, 18, 19, 82, 97, 104, 107, 109, 114-125, 357
 Зарицька Євгенія 212, 214
 Захар'єв Володимир 174, 178, 185
 Захарчинин Ярослав 318, 319
 Захарчук-Чугай Раїса 141, 149, 185, 194
 Зборовський І. 156
 Звіздецький Борис 260, 265
 Зизаній Лаврентій 273, 275-277
 Зіновіїв Климентій 272, 277
 Зінченко Петро 287
 Змієборець Георгій 236
 Змієборець Юрій 154, 155
 Зозуля Н. 172
 Зосимович О.Ю. 97
 Зоценко Володимир 256, 265
 Зубань Наталя 30
 Зяблюк Надія 208
Іван 176
 Іванов Дмитро 91, 97
 Івашків Галина 33, 69, 94, 96-100, 172, 176, 185, 339, 369
 Іонов Микола 82
 Істоміна Галина 169
Йоксимович Живко 240
Калашникова Н.М. 97
 Калюк Олексій 259, 265
 Каменецький Данило 274
 Каплун Наталя 129, 222, 225
 Капустіна Надія 188, 194
 Карпова О.В. 101
 Карунна Ольга 19, 376

- Касіян Василь 14, 111
Каськун С. 98, 102, 139
Катерина 293, 321, 322
Качмар Степан 337
Каша Мотрона 39
Кашуба Майя 280, 283
Квітчиха Ганна 274
Кгуджол Наум 274
Кирненко В.І. 292
Кирчів Роман 4, 286, 291
Киршбаум В.Ф. 225
Китриш Михайло 20, 58, 107, 209, 296, 298, 315, 357
Кікоть Михайло 213, 214
Кіров Сергій 44
Кічула Григорій 324, 325, 338
Клейн Лев 247, 249
Клименко Олена 4, 6, 13, 16, 19, 21-24, 31, 32, 34, 68, 69, 98, 110, 153, 158, 168-171, 173, 175, 177, 179-181, 183, 185, 186, 228
Климко Іван 337, 338
Клинчик Михайло 185
Ковалевич Ігор 337
Коваленко В.П. 265
Коваленко Лариса 30
Коваленко Оксана 5, 6, 13, 16, 19, 21-24, 26, 30, 34, 35, 98, 110, 131, 133-139, 272, 273-275, 277
Ковалюх М.М. 252
Коваль Олена 370
Козак Денис 280, 283
Козир Ірина 69
Койда Агей 39
Колодка Гнат 297
Колупаєва Агнія 13, 26, 32, 33, 68, 110, 168, 169, 369
Комаревцев Віктор 58
Кондратенко Тамара 13, 16, 17, 21, 23, 24
Кондратюк Василь 318, 323
Кондратюк Юрій 32, 163, 293
Кононенко Петро 49
Конюшенко Світлана 13, 20, 22, 24, 97-99, 309, 374, 375
Копинський Ісає 277
Копитько Олексій 194
Кордіяка Михайло 318, 322, 323
Кордіяка Роман 337
Корнієнко Н. 172
Короленко Володимир 110, 114, 126, 131, 216, 227, 234, 239, 246, 250, 254, 265, 272, 279, 305
Косенко Олександр 357
Котляревський Іван 116, 293
Кохан Вікторія 13, 22, 30, 98, 106
Коцюбинський Михайло 33, 198, 368
Кошак Петро 212
Кошак Тарас 212
Кошовий Олег 69, 169
Кравченко Мілада 330, 336, 338
Крвавич Д. 323
Кривицький А. 272
Кривцова-Гракова Ольга 281, 283
Кривчанська Марія 272, 302, 303
Крилов Іван 56
Криницький Федір 276
Крип'якевич Іван 32
Кричевський Василь 357
Крутенко Наталя 200, 205
Кубицька Наталя 370
Кужим Наталя 22, 23, 30
Кузнецов 287
Кузнецов Матвій 203
Кузьменко Наталя 13, 16, 17, 23, 25
Кулепетов Н.М. 226
Кульбака Валентина 6, 7, 13, 19-22, 24, 26, 110, 163, 165, 167, 169, 172, 293, 295
Кульженко С.В. 186
Курочка Анатолій 326, 327, 340
Курочка Марія 326, 327, 340
Кухарська Валерія 337
Кюммель Ленерт 92
Лазаренко Людмила 30
Лазарович Петро 141
Лаушке Рудольф 198, 205
Лащук Юрій 69, 73, 85, 102, 153, 167-169, 186, 190, 194, 238, 269, 288, 318, 320, 339, 340, 357
Лебеденко Ганна 287
Лебіщак Юрко 357
Левин Ш.А. 98
Левків Тарас 330, 332, 333, 338
Левченкова Оксана 221, 222
Левькин К.Г. 99
Лейпунська Ніна 68
Ленін 163, 227, 234, 293, 300, 305
Леся Українка 323

- Ликова Оксана 7, 26, 35, 37, 38, 98, 284, 285, 287, 289, 291
 Липа Оксана 338
 Лисенко 284
 Лисик Анна 338
 Лисспер Г. 248
 Литвиненко Світлана 7, 13, 18, 23, 25, 26, 30, 31, 105, 265, 272, 300, 301, 303
 Литвиненко Тетяна 13, 22, 24, 30
 Литвинова Марія 219, 222-224
 Лихачёв Д.С. 266
 Лінинський Петро 94, 98, 318, 323
 Лобойченко Іван 297, 298, 306, 307, 314
 Логвин Григорій 234
 Лозинський Василь 96
 Лозинський Тарас 288
 Лосик Марія 32, 68
 Луговий Роман 5, 13, 16, 17, 19, 24, 30, 109, 114-117, 119, 121, 123, 125
 Людмила 323
 Лянг Ольга 96
Магінська Оксана 337
 Мазепа Іван 150
 Мазуренко Василь 73
 Маїк Наталя 339
 Майко Вадим 32, 69
 Майстренко Іван 357
 Майстренко Яків 357
 Макачук Степан 4
 Малишко Іван 318, 319
 Мамай 322
 Манучарова Ніна 234, 235, 238
 Манько Оксана 30
 Марко Вовчок 293
 Маркович Петро 337
 Мартиненко Валентина 158
 Мартинюк Роман 337
 Мархоцький Войцех 176
 Марченко Тетяна 98
 Марчук Іван 337
 Масляк Зеновія 318, 320
 Матвієнко Наталя 311
 Матвійко Надія Наумівна 106
 Матейко Катерина 68, 168
 Махновець Леонід 265
 Мединський М. 272
 Мезенцева Галина 74, 98, 101
 Мельничук Ігор 56, 98, 149
 Мельничук Лідія 33, 56, 98, 149, 168, 174, 176, 186, 368, 370
 Метка Людмила 5, 13, 16, 19, 21, 23, 27, 31-34, 45, 98, 105, 109, 126, 127, 129, 168, 169, 369, 376
 Микола II 152, 154
 Милде М. 205
 Мирний Панас 106
 Мисько Е. 323
 Михайлів Юхим 73
 Мицик Юрій 277
 Мілдс Мартин 198
 Мінцлов Сергій 90, 98
 Міцкевич 211
 Мішутіна Наталя 153, 158, 159, 186
 Міщанин Віктор 13, 17, 28, 30, 98, 169, 316, 367
 Монбланов А.М. 41
 Москаленко Олександра 39, 49, 50, 231
 Мотика Ярослав 335, 338
 Мотика Ярослава 330, 336, 338
 Мотиль Романа 32, 69, 168, 169
 Моця О.П. 265
 Мошинський А.П. 281, 283
 Мощенко Костянтин 357
 Музика Тамара 7, 26, 296, 297, 299
 Мурзін В'ячеслав 4
 Муромець Ілля 323
 Мусієнко Пантелеймон 53, 57, 99
 Муха Богдана 337
Наєнко Михайло 4, 77, 99
 Назаренко Л. 172
 Назаркевич Христіна 96
 Назарчук Мотрона 46
 Наливайко (Наливайло) 232
 Наливайко Терентій 49
 Наталка 293
 Наулко Всеволод 4
 Негачев Костянтин 42
 Нечипоренко Тетяна 162
 Нечуй-Левицький Іван 140, 187, 198, 205, 357
 Николайко Федір 164
 Нідерле Л. 272
 Нікітченко Володимир 58, 297, 298, 314
 Нога Олесь 32, 69
 Ночовник Остап 160, 161, 314, 357
Овсій Любов 39
 Овсійчук Володимир 4

- Овчаренко Людмила 6, 13, 16, 18, 20, 30, 31,
33, 97, 111, 216, 217, 219, 221-223,
225, 226, 368
- Огурцова Н.В. 139
- Одарка 293
- Олекса 176
- Олександр I 176
- Омеляненко 286
- Омеляненко Василь 58, 209, 286, 297, 298,
315, 357
- Омелько 326
- Онацький Никанор 73
- Онищенко Олексій 275
- Осмомисл Ярослав 323
- Оссовский Петро 42
- Островний Сергій 209
- Отрощенко В.В. 99
- Отрощенко Віталій 93
- Охріменко Григорій 370
- Ошуркевич Галина 334, 335, 338, 339
- П**авленко Ганна 57
- Павло I 202
- Павлюк Степан 4
- Панасюк Галина 19, 376
- Пантелеймон 288
- Пархоменко Олександр 216, 218-220, 222,
224, 225
- Пасічник Наталя 153
- Паушни 154
- Пашкевич Галина 250, 253
- Перебендя 322
- Передрієнко В.А. 277
- Петраускас А.В. 266
- Петраускас О.В. 283
- Петрашенко Валентина 260, 266
- Петренко Тетяна 376
- Петрики 185
- Петро 288, 293
- Петрук Роман 330, 331, 333
- Петрякова Фаїна 85, 149, 196, 198, 203,
205, 206
- Пилип 288
- Пиріжок Олександра 69
- Підлінна (?) Дарія 69
- Підлінный Іван 69
- Піоро Владислав 194
- Піщала Марина 22, 30
- Піщенко Федір 162
- Платонов Сергій 92
- Позен Леонід 357
- Полиняк Руслана 30
- Порожняк Тарас 318, 323, 324
- Поросний Василь 58, 357
- Порохівник Олександра 209
- Пошивайли 107, 359, 362
- Пошивайло Богдан 6, 13, 18, 20, 22, 24, 25,
30, 112, 250, 251, 253
- Пошивайло Гаврило 209
- Пошивайло Ігор 4, 28, 32, 68, 99, 289,
291, 367
- Пошивайло Людмила 12, 13, 17, 18
- Пошивайло Микола 22, 25, 30, 31, 209, 297,
315, 357
- Пошивайло Олесь 3-6, 11-13, 15-25, 27, 29,
31-33, 35, 37, 39, 41, 43, 45, 47, 49,
51, 53, 55, 57, 59, 61, 63, 65, 67, 69,
71, 73, 75, 77, 79, 81, 83, 85, 87, 89,
91, 93, 95-101, 103, 105, 109, 110,
114, 126, 131, 139-141, 143, 145, 147,
149, 150, 163, 170, 172, 186, 187, 189,
191, 193, 195, 207, 211, 216, 227, 234,
236, 238, 239, 246, 247, 249, 250, 254,
264, 266, 270, 272, 277, 279, 284, 289,
291, 293, 295, 296, 300-303, 305, 306,
312, 313, 316-318, 320, 340, 368-370,
372-376
- Пошивайло Світлана 13, 30, 105, 106, 172
- Пошивайло Тарас 13, 16, 18, 21, 25, 30, 99,
164-168, 217-221, 223, 252, 294, 373
- Пошивайло Федір 307, 308
- Пошивайло Юрко 13, 18, 21, 25, 30, 99, 213,
251, 252, 373, 376
- Правденко Ольга 186
- Приймаченко Марія 57
- Примаков 272
- Приходнюк Олег 280, 283
- Прищепка Б. 283
- Прометей 319
- Протопопова 42
- Прохацький С. 172
- Пругло Світлана 13
- Прусевич Олександр 82, 174, 178, 182,
185, 186
- Прусліна К.Н. 291
- Прусліна Клара 285
- Пушкін Олександр 38-43, 55, 56, 102, 103,
229, 230, 232
- Пшонківський Олександр 186

- Р**азгон Аврам 81, 100
 Ракус О. 340
 Рахно Костянтин 6, 13, 17, 20, 111, 239, 241, 243, 245, 376
 Редчук Галина 306-308
 Риженко Яків 36, 73, 306, 316, 357
 Рижов Сергій 69
 Рильський Максим 13, 32, 110, 140, 170, 187
 Рисцов В'ячеслав 58
 Ришард Станіслав 203
 Різник Демид Антонович 309, 316
 Різник Марія 297
 Різник Микола 297
 Різник Юхим 58
 Різники 316
 Романенко Світлана 13, 17, 18, 21, 22, 24, 30
 Романець Тетяна 69, 174, 183, 186
 Романова Т. 172
 Романюк П. 340
 Рось Леся 338
 Рось Олександр 338
 Рошиб'юк Михайло 213
 Рудинський Михайло 280, 283
 Руслан 323
 Русов Михайло 357
 Русяєва А.С. 283
 Русяєва Ганна 281
 Рутинський М.Й. 100
 Руткович 195
 Рыбаков Б.А. 266
 Рябокін Іван 39
- С**авка-Качмар Марія 329
 Сакович Ірина 68
 Сакун Хома 297
 Салтиков А.Б. 100, 291
 Салтиков Олександр 89, 285
 Салтиков-Щедрін 41
 Самокиш Микола 357
 Самолович Петро 159, 160
 Самотос І. 323
 Сап'ян Марина 30
 Селівачов М.Р. 96, 97, 98, 99, 100
 Селівачов Михайло 4
 Селюченко Олександра 7, 26, 39, 107, 208, 209, 288, 293-295, 359, 363
 Сербенюк Ганна 214
 Сергєєва Марина 316
 Сецинский Е. 186
 Серов Олексій 260, 265
- Силенко Н. 172
 Сирватка Надія 167, 168
 Сирватка Яків 167, 168
 Сиса Поліна 39
 Сірий Руслан 198, 202
 Скаков А.Ю. 281, 283
 Скаржинський 176
 Скляренко Наталя 32, 169
 Скворода Григорій 298-300
 Скорий Сергій 280, 281, 282
 Скринник Тамара 30
 Славінський Ярослав 338
 Сластьон Опанас 357
 Слободян Олег 69
 Смілянська Наталя 222, 225
 Сморж Леонід 29, 32, 33, 288, 291, 295, 359, 361, 368
 Соболев Андрій 337
 Совіздранюки 214
 Солов'ян Тетяна 13, 18, 20
 Солоха 294
 Спанатій Любов 4, 272, 302, 304, 370
 Спаська Євгенія 71-73, 100, 101, 153, 285, 291
 Спільник Вікторія 30
 Срезневський Ізмаїл 260, 261, 266
 Стадник В.І. 292
 Сталін 41, 42
 Станіславський Адам 176
 Станіславські 176
 Станкевич М.Є. 141, 149, 174 185, 194
 Степаненко Микола 4
 Степовик Дмитро 4
 Стефаник Василь 78, 323
 Стецюк О.В. 100
 Стороженко А.В. 278
 Стрижак Галина 337
 Стрипко Василь 213, 215
 Стулень Катерина 93, 103
 Сулимина Парасковія 274
 Суслов Іван 292, 301, 304
 Суслов Ігор 285, 286
 Сцибор-Мархоцький Ігнацій 176
 Сьомин Сергій 315, 316
- Т**аежний 41
 Тан 196
 Тарли 176
 Тарнавський 317
 Тарута Сергій 92

- Терещенко Олександр 152
Тесля Наталя 106
Титаренко Володимир 94, 100, 101, 186
Тищенко Олександр 234-238
Ткачук Тарас 69
Толочко Петро 4, 266
Томич Персида 239-242, 244
Томчук Іван 318, 321
Тощев Геннадій 280, 283
Третьякова М.В. 98, 101
Трипільська Єлизавета 357
Трохименко Микола 206
Троцька Валентина 6, 13, 20, 24, 30, 106,
112, 254, 255-257, 259, 261, 263, 265
Трубачов О. 272
Трубіна Марія 43, 44, 230-232
Труш Іван 318, 322, 325
Туманова Інна 330, 336, 338
Уваров Сергій 152
Усачук А.Н. 283
Федоренко Ганна 219, 224
Федоров М.Ф. 189
Федорук Олександр 4
Федчун Неллі 330, 338
Фенікс 358
Филиповић Миленко С. 240, 245
Фіялковський Назар 357
Флінта Зеновій 328, 329, 333, 339
Франк Іван 336, 338
Франко Іван 78, 97, 195, 250, 293, 317, 319,
323, 336
Фришберг Л. 97, 225
Фріде Марія 174, 186
Фрішберг Л. 125
Фурманов 239
Чададова М.В. 97
Хазова Н.М. 101, 292
Ханенко Б.І. 91, 152
Ханенко В.М. 91, 152
Ханко Віталій 32, 96
Ханко Остап 275, 278
Харченко Наталя 13
Хвиля (Олінтер) Андрій 48
Хвойка Вікентій 152
Хербст В. 99
Хижинський Володимир 337
Хмельницький Богдан 298
Хобзей 272
Хо́да Ігор 337
Хохряков Володимир 336
Хрипун Тетяна 376
Христос 337
Хром'як Вікторія 214
Хром'як Ганна 213, 215
Хром'як Олександра 6, 13, 14, 20, 111, 211,
213, 215
Худаш Михайло 4, 276, 278
Цвек Олена 68
Цвілик Павлина 212
Церера 176
Цетлін Юрій 101
Цисельская О. 340
Дабаненко Розалія 297, 298, 314
Чайка Я. 323
Чайковський Сергій 74, 75, 98, 101
Чаманський Леопольд 204
Чепа А.Н. 278
Червонюк Олександр 186
Чернявська Є.В. 291
Черняков Г. 280, 283
Черченко 73
Чечель Жанна 13, 30
Чирвенко Федір 58, 357
Чистоганова Алла 318, 323
Чмуневич Вікторія 370
Чуб Олена 30
Чуприна Володимир 39, 43, 44, 230-232
Шагінян Марієтта 78
Шаравара Тамара 51, 101
Шарапов 42
Шевченко Тарас 20, 74, 84, 107, 126, 150,
197, 201, 206, 212, 277, 293, 296, 298,
317, 319, 322, 323, 326, 357, 369
Шермет Ярослав 326
Шеховцова Л. 265
Ширай Олександр 45, 46
Шільніковський Євстахій 54
Шкаруба Леонід 370
Школьна Ольга 4, 169
Шкоропад В. 283
Шкурко Іван 222
Шкурпела Олександр 315, 316
Шмагало Ростислав 4, 28, 32, 33, 68, 168, 369
Шміт Федір 80, 90, 91, 101
Шостопалець Василь (Шестопапець В.) 94,
96, 99, 143, 235

- Штанкіна Ірина 169
 Шульгіна Лідія 73
 Шульженко С. 218, 224
 Шумейко Петро 66
 Шумова Валентина 154-157, 159
- Щ**ербак Василь 68
 Щербаківський Вадим 152
 Щербаківський Данило 152, 156
 Щербань Анатолій 6, 7, 13, 16, 17, 18, 20, 26, 31, 32, 92, 101, 105, 111, 168, 234, 235, 237, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315
 Щербань Олена 6, 13, 20, 23, 24, 25, 34, 35, 38, 39, 40, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 66, 101, 102, 111, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233
 Щербань Світлана 208
 Щур Марія 57
- Ю**дичев Дмитро 106
 Ющенко Віктор 92
- Я**ворівський Володимир 293
 Яворницький Дмитро 34, 83, 187, 188, 189, 192, 194, 228, 237, 288
 Ягайло Владислав 176
 Янковський Карл 212
 Януш 176
 Ярошевич Уляна 330, 333, 334, 340
 Яценко Марія 13, 18, 21, 22, 30
 Яциковський Богдан 337
-
- В**eketova Irina 9, 162
 Borenko Nadiya 9, 206
- Г**lavatska Lyudmyla 9, 210
 Grządziela Romualda 206
- Н**eyko Anatoly 9, 10, 249, 283
 Holubets Halyna 10, 340
- Ж**оксимовиh Живко 245
- К**hromyak Oleksandra 9, 215
 Klymenko Olena 9, 186
 Kovalenko Oksana 8, 10, 139, 278
 Kulbaka Valentyna 9, 10, 169, 295
- Л**uhovy Roman 8, 125
 Lykova Oksana 10, 292
 Lytvynenko Svitlana 10, 304
- М**anucharova Nina 238
 Metka Lyudmyla 8, 130
 Muzyka Tamara 10, 299
- N**evedomski Alexandre 288
- О**vcharenko Lydmila 9, 226
- Р**arkhomenko Oleksandr 226
 Poshyvailo Bohdan 9, 253
 Poshyvailo Oles 2, 8, 9, 149, 194
- Р**akhno Kostyantyn 9, 245
 Ryszard Stanisław-Ryszard 206
- С**elyuchenko Oleksandra 10, 295
 Shcherban Anatoly 9, 10, 238, 316
 Shcherban Olena 9, 233
- Т**omič Persida 245
 Trotska Valentyna 9, 266
 Tyschenko Olexandr 238
- Y**avornytsky D.I. 194
- Z**aretsky Ivan 8, 125
 Zintchenko Piotr 287

ГЕОГРАФІЧНИЙ ПОКАЖЧИК

- А**встрія 203
Австро-Угорська імперія 205
Австро-Угорщина 203
Автуничі 265
Адамівка 66, 69, 140, 143, 186, 286, 288
Алексеевское поселение 283
Алматы 283
Америка 54
Антонівка 172
АР Крим 32, 281
Артезиан, *городище* 282
- Б**алканський півострів 242
Бар 140, 145, 146, 159, 160, 184, 288
Баранівка 140, 147, 202
Бараші 202
Бейкуш, *поселення* 283
Бейкушський мис 281
Белград (Београд) 20, 239-241, 244, 245
Бердичів 203
Бердянськ 150
Березань, *острів* 281, 283
Берлинці-Лісові 170, 184, 185
Берлін 77
Бернашівка 165, 166
Бессарабська губернія 152
Біла Гора, урочище 115
Біла Паланка 242
Біла Церква 186
Білгород 265
Біловодський район 129
Білотин 202
Більське 357
Більське городище 282
Богодухівський повіт 117
- Болгарія 240
Болехів 197-200
Болотне 57
Борзнянський повіт 162
Боснія 240
Брацлавський повіт 154
Бубнівка 56, 146, 159, 162, 184
Буди 154, 197, 201, 203, 287
Буковина 152, 156, 203, 205
Бутківка 129
- В**алки 202
Валлорис 332
Варшава 202-204
Василівка 129
Васильків 287
Великі Будища 115, 116
Вербілки 189
Вишеньки 369
Вишнівець 140, 144, 145
Візантія 243
Вільнюс 337, 339
Вільхівка 140, 142
Вінницька область 56, 145, 146, 154, 159,
168, 184, 288
Вінниця 33
Вінниччина 58, 163, 165, 166, 167, 184,
287, 288
Вітова Могила, *курган* 115
Україна 72, 149
Влоцлавек 197, 199, 202, 203, 204
Воєводина 242, 243
Войтівка 115
Волинська губернія 152
Волинь 165, 169

- Вологда 33
 Волокитино 189, 193
 Воронеж 114, 125, 248
 Воронежська губернія 152
 Ворскла, *річка* 115
 Восточная Европа 96
 Восточный Крым 249
- Г**авареччина 140, 142, 286, 335, 336
 Гадяцький повіт 114
 Гадяч 128
 Гайсинський повіт 162
 Галичина 152, 156, 195, 203
 Гетьманщина 36, 100, 139, 140, 187, 266, 275, 277, 301, 303
 Глинжень II 283
 Глинськ 217, 274
 Глинське 28, 98, 217, 254, 367
 Глинсько 203
 Голландія 200
 Голоківка 183, 287
 Гончарівка 197
 Горишківка 170, 184, 185
 Городниця 140, 147, 202
 Горошки 202
 Громи 178, 186
 Губерлінські гори 125
 Гурзуф 230
 Гуцульщина 93, 97, 101, 211, 323
- Д**ем'янський уезд 226
 Десяте Поле, *урочище* 280
 Дибинці 154, 155, 156, 287
 Диканька 234, 305
 Дніпровське Лісостепове Лівобережжя 246, 253, 279
 Дніпропетровськ 98, 130, 187, 188, 194, 238, 291
 Долинський район 197, 198
 Донбас 92, 288
 Донецьк 34, 98, 101, 283
 Донецька область 168
 Донно-Донський регіон 248
 Древняя Европа 99
 Древняя Русь 266
 Дрезден 153
 Дунаєвецький район 174, 286
- Е**стонія 326
- Є**вропа 53, 84, 90, 98, 191, 196, 200, 233, 358
 Єгипет 190
- Ж**абинці 172
 Жешув 326
 Житомир 78, 97, 202
 Житомирська область 147
 Жовква 34, 139
 Жорнище 58
- З**акарпаття 142, 203
 Заміхів 166, 167, 172, 178
 Запад 48
 Запоріжжя 4, 170
 Запорізька область 150
 Захід 48, 54
 Західна Європа 191
 Західна Сербія 242, 243
 Західна Україна 195, 203
 Західне Поділля 143
 Здоровка 287
 Зеньковський уезд 120, 225, 283
 Зіньківський повіт 160
 Зіньківський район 163, 254, 293, 357
- І**вано-Франківськ 78, 99
 Івано-Франківська область 141, 142, 146, 168, 197, 200, 207
 Івано-Франківщина 155, 163, 211, 296
 Ілек, *річка* 125
 Ірпінь 265
 Італія 82, 330, 332, 336
 Ічня 162
- К**авказ 243
 Кадіївці 286, 287
 Казахстан 246, 279
 Кам'янецький повіт 159
 Кам'янець-Подільський 159, 172
 Кам'янець-Подільський район 286, 287
 Кам'яний Брід 202
 Канада 326
 Канів 287
 Канівський повіт 154, 155, 156
 Карпати 198, 205
 Катеринослав 188
 Катеринославська губернія 152, 192, 217
 Катеринославський повіт 191
 Катеринославщина 192
 Кельн 90
 Київ 4, 6, 19, 20, 29, 32-34, 37, 43-45, 54, 56, 78, 84, 92, 96-102, 110, 111, 139, 149, 150, 152, 156, 161, 170, 172, 174, 185, 186, 194, 202, 205-207, 227, 228,

- 233-235, 238, 248, 249, 265, 266, 277,
278, 282, 283, 286, 289, 291, 292, 303,
304, 311, 313, 316, 319, 326, 339, 368,
370, 376
- Київська губернія 152, 154-159
Київська область 287, 296
Київська Русь 6, 48, 112, 251, 253, 254, 255,
257, 259, 260, 261, 263, 265, 266
- Київський повіт 154, 155, 236
Київський Поділ 256, 265
Київщина 159, 287, 296, 316
Кирово 249
Китай 196
Кишенька 115
Кіблич 184
Кіровоград 284
Кіровоградська область 287
Кіровоградщина 163, 287
Кобеляцький повіт 115
Коболчин 164, 165, 166
Кол 203, 204
Коломак, *річка* 115
Конотоп 90, 98
Корець 202
Косів 6, 20, 65, 69, 76, 93, 111, 140-142, 146,
155, 211-214
Косово 242, 243
Краков 282
Красногор 125
Красногригорівка 192
Красногригорівка-Чернишева 192
Кременчуччина 287
Крим 248
Кришинці 56, 58
Крымское Приазовье 282
Кувандик 125
Куйбишев 96, 248
Куражин 287
Курщина 116
Кути 146
Куцуволівка 192, 193
- Л**апівщина, *урочище* 115, 116
Лемківщина 198
Ленінград 44, 54, 74, 97, 101, 161, 266,
282, 292
Липовенькое 178
Липовиця 207
Лівобережжя 217, 222
- Лівобережна Україна 15, 36, 100, 116, 139,
140, 187, 222, 238, 253, 264, 266, 277,
278, 301, 303, 316, 357
Лівобережний Лісостеп України 234, 305
Лісостепова Лівобережна Україна 114
Літописна Лтава 253
Лохвицький район 6, 112, 250, 251
Луганськ 130
Луганська область 168
Луганщина 6, 49, 111, 128, 129, 130, 165,
216-221, 223-225, 296, 369
Луцьк 32, 277, 370
Львів 4, 6, 7, 13, 19, 26, 28, 32, 33, 93, 96-100,
102, 110, 111, 139, 149, 172, 185,
194-206, 228, 277, 288, 291, 317-319,
321, 324-334, 337-340, 367, 369, 370
Львівська область 98, 142, 143, 145, 186, 235
Львівщина 234, 335
Любеч 275
Любича Королівська 198, 200, 203, 204
Лютенька 114
- М**агнітогорск 282
Макарів Яр 49, 97, 165, 216-225
Македонія 240
Мала Азія 243
Мала Данилівка 227
Малая Киреевка 178
Малі Будища 28, 98, 163, 293, 367
Маньківці 176
Миколаїв 4, 304, 370
Миколаївка 260, 265
Миньківці 19, 98, 170-185
Миньковецька держава 176
Міські Млини 160, 161
Могилівський повіт 159, 160
Молдова 246, 279
Монреаль 326
Москва 44, 54, 55, 74, 76, 77, 81, 89, 91, 96,
97, 99-101, 161, 205, 223, 248, 253,
266, 278, 282, 283, 291, 292, 304
Мотронинское городище 282
- Н**адніпрянщина 291
Неаполь 90
Николаев 225
Ніжин 72
Німецька Демократична Республіка 76
Німеччина 153, 154, 174, 186
Нова Водолага 157, 217
Новгород-Сіверський 72, 285

- Новгородская губернія 226
 Новий Двір 199, 202-204
 Новий Пазар 242, 243
 Нові Петрівці 202
 Новоселівка 56
 Новосибірськ 96
 Новоушицький повіт 172
 Новоушицький район 172, 287
Одеса 34, 35, 101
 Олешня 217, 368
 Омськ 283
 Опішлянка, *курган* 115
 Опішне 3-7, 12-16, 19-21, 26-30, 32, 33, 36-42, 44-46, 48-50, 56-58, 65-67, 69, 85, 95-112, 114, 116, 120, 126-129, 131, 139, 140, 143, 144, 149, 150, 161, 163-168, 170-173, 185-187, 192, 194, 195, 207-209, 211, 213, 215-221, 223, 225, 227-234, 236-239, 246, 249-252, 254-268, 272, 279, 283, 284, 287, 289, 291, 293, 294-300, 303, 304-317, 339, 340, 356
 Опішненське городище 253
 Опішнянський район 169
 Оренбург 114, 125
 Осака 326
 Охтирський повіт 117
Париж 54
 Пархоменко 165, 216, 225
 Пациків 203
 Переяслав 311, 313
 Переяслав-Хмельницький 7, 26, 296
 Петербург 69
 Петриківка 57, 189
 Петроград 226
 Пирогів 207
 Пирятин 315, 316
 Південна Європа 358
 Південна Морава 242
 Північна Америка 84
 Північне Причорномор'я 280
 Північно-Східна Сербія 243
 Пірот 242
 Пістийн 65, 76, 93, 140, 141
 Поворська 115, 280
 Поділля 6, 19, 66, 92, 94, 98, 100, 101, 110, 149, 167, 169, 170-177, 179, 181, 183, 185, 186, 207, 368, 370
 Подільська губернія 152, 154, 158-160, 162, 176, 182, 186
 Подольська епархія 186
 Подоння 125
 Покуття 93, 97, 101
 Полтава 4, 5, 15, 19, 32, 46, 96, 97, 99, 101, 109, 114, 116, 120, 125, 131, 225, 239, 253, 265, 272, 275, 278, 283, 295, 316
 Полтавська губернія 15, 97, 114, 116, 125, 152, 160, 217, 264, 265, 283
 Полтавська область 6, 112, 143, 144, 161, 163, 168, 230, 246, 250, 251, 254, 279, 293, 303, 357
 Полтавський повіт 115
 Полтавський район 246, 279
 Полтавщина 4, 14, 96, 104, 115, 116, 126, 128, 131, 140, 161, 163, 167, 168, 185, 187, 208, 209, 216, 217, 227-234, 239, 246, 250-252, 254, 272, 275, 279, 284, 287, 289, 293, 294-296, 300, 305, 306, 308, 309-316, 339, 356, 361-363, 367, 371-376
 Польща 195, 196, 197-200, 202, 203, 326, 357
 Помокля 296
 Постава-Муки 167, 168, 217
 Потелич 197, 199, 203
 Прага 203, 204
 Придніпров'я 236
 Прушків 203, 204
 Пряшев 326
Радянська держава 75
 Рахни-Лісові 184
 Ревівка 287
 Ржищів 154, 155, 236
 Рів, *річка* 176
 Рівненщина 165
 Рожнятівський район 207
 Розрита Могила, *курган* 115
 Російська імперія 15, 51, 116, 191, 236, 357
 Російська Федерація 33, 82, 114, 246, 279
 Російське царство 176
 Росія 19, 40, 52, 58, 82, 90, 91, 100, 104, 176, 191, 193, 194, 225, 226, 237, 253, 283, 285, 291, 368, 369
 Рось, *річка* 260, 265
 Румунія 198, 202, 205
 Русь 261

- С**амара 96
 Санкт-Петербург 69, 82, 98, 99, 120, 225, 249, 373
 Сасів 203
 Сауар, *поселення* 281, 283
 Сватова Лучка 129
 Сватове 129
 Свиридівка 6, 112, 250, 251, 252
 Свиридівське городище 253
 Северная Осетия 283
 Северный Кавказ 283
 Северо-Западное Причерноморье 283
 Седлиськи 203
 Сербія 239-245
 Середнє Подніпров'я 254, 266
 Середнє Придніпров'я 291
 Середня Наддніпрянина 183
 Сирія 243
 Сіверщина 277
 Скопин 100, 237, 291, 368, 369
 Слобожанщина 126, 127, 169
 Словаччина 326
 Смотрич 159, 170, 172, 182, 183, 184, 185, 186, 286, 287
 Сокаль 65, 94, 96, 99, 140, 143, 235
 Среднее Поднестровье 283
 РСРС 40, 41, 47, 54, 68, 74, 76, 87, 114, 203, 266, 285
 СРСР 41, 96, 97, 101, 103, 292, 339, 340
 Стара Сіль 140, 145
 Старі Млини 28, 98
 Старобільський район 128, 129
 Судак 32
 Судіївка 246, 279
 Сумська область 168
 Сумщина 163
 Сунки 154, 156, 289
 Схід 48, 191
 Східна Буковина 207
 Східна Європа 174, 176
 Східна Сербія 242, 243
 Східне Поділля 143
 Сянок 196
- Ц**арту 326
 Теремці 287
 Тернопільська область 98, 144, 145, 186, 197, 201
 Тернопільщина 163, 165, 184
 Тисівці 197
- Тирасполь 283
 Триби 115
 Тригорское 41
 Трипілля 93
 Тымарь 178
 Тясмин 283
- У**горщина 197, 201, 205
 Ужгород 238
 Ужице 240
 Украинская Советская Социалистическая Республика 47
 Україна 3-8, 11-16, 18-22, 24, 26-30, 32-34, 36-38, 40, 42, 44, 46-48, 50-56, 58-60, 62, 64-78, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102-112, 114, 116, 118, 120, 122, 124, 126-134, 136, 138-142, 144, 146, 148-150, 152-154, 156, 158, 160, 162-166, 168, 170-196, 198, 200, 202-204, 206-212, 214, 216, 218, 220, 222, 224-228, 230, 232-234, 236, 238-240, 242, 244, 246, 248, 250-252, 254, 256, 258, 260, 262, 264-270, 272, 274, 276-279, 281-286, 288-291, 293-296, 300-302, 305, 313, 315, 317, 320-322, 324-327, 329, 331, 332, 334, 338, 339, 356-376
 Українська держава 85, 357, 358
 Українська РСР 37, 74, 97, 98, 99, 101, 292
 Українські Карпати 205
 Уманщина 273
 УРСР 48, 54, 74, 140, 187, 205, 277, 283, 291
 УСРР 147, 149
 УРСР 102, 103
 Усть-Альмінське городище 281
 Ушицький повіт 176, 182
 Ушиця, *річка* 176
- Ф**аенца 82, 200, 286, 330, 332, 336
 Франція 332
- Х**арків 45, 46, 47, 48, 101, 102, 116, 139, 149, 203
 Харківська губернія 117, 152, 217
 Харківська область 41, 168
 Харківщина 116, 197, 201, 217, 227, 296
 Херсон 291
 Херсонська губернія 152
 Хижняківка 28, 98, 367
 Хмельницька область 98, 143, 159, 168, 169, 172, 174, 186, 288

- Хмельниччина 166, 167, 171, 172, 173, 175,
177, 179, 180, 181, 183, 184, 286, 287
- Ходзеж 203
- Хрінницьке водоймище 283
- Ц**ентральна Європа 358
- Центральна Україна 132, 208
- Цмільов 203
- Ч**еркаська область 98, 156, 168, 178, 183,
186, 287
- Черкаський повіт 154, 156
- Черкащина 163, 234-236, 287, 289, 296
- Чернівецька область 197
- Чернівеччина 163-166
- Чернігів 226, 277, 285
- Чернігівська губернія 152, 162, 217, 226,
285, 368
- Чернігівська область 98, 168, 186
- Чернігівщина 101, 163, 166-168, 217, 291,
296
- Чигирин 159
- Чигиринський повіт 154, 158, 159
- Чигиринський район 183
- Чигиринщина 288
- Чорногорія 240
- Ш**аргород 65, 288
- Шевченки 246, 279
- Шуліка 129
- Шуліківка 129
- Шульгинка 128, 129
- Шура 154, 178
- Я**понія 326
- Яришів 287
- Adamivka 149
-
- B**ar 149
- Belgrade 245
- Berlyntsi Lisovi 186
- Baranivka 149
- Bukovyna 206
- C**hargorod 288
- Cherkasy region 238
- D**nipropetrovsk 194
- F**auengerie-Wilhelmsburg 205
- G**olovkovka 287
- H**alychyna 206
- Havarechchna 149
- Horodnytsya 149
- Horyshkivka 186
- K**iev 288
- Kirovograd Region 287
- Kiyvan Rus 9, 266
- Kosiv 9, 149, 215
- Kyiv 9, 233, 287
- L**okhvytsya District 9, 253
- Luhansk Region 9, 226
- Lviv 9, 206, 340
- Lviv region 238
- M**akariv Yar 9, 226
- Mynkivtsi 186
- O**pishne 2, 8-10, 125, 149, 163, 169, 210, 233,
238, 295, 299, 316
- Orenburg 125
- P**arkhomenko 226
- Pereyaslav-Khmelnytsky 10, 299
- Pistyn 149
- Podolia 9, 186
- Podolia Region 186
- Poland 206
- Poltava 8, 125
- Poltava Region 9, 253, 299
- Poltavska gubernia 125
- Potylecz 204
- R**ussian Federation 125
- S**anok 206
- Serbia 245
- Smotrych 186
- Sokal 149
- Stara Sil 149
- Svyrydivka 9, 253
- T**ranscarpatia 206
- Ukraine 2, 4, 8-10, 125, 130, 139, 149, 162,
169, 186, 194, 206, 210, 215, 226, 233,
238, 253, 266, 278, 283, 292, 295, 299,
304, 316, 340
- V**ilkhivka 149
- Vinnitsa Region 288
- Volyn 206
- Voronezh 125
- Vyshnivets 149
- W**arszawa 206

Інформація

Национальний музей-заповідник українського гончарства в Опішному



Мандруймо Гончарською столицею України!

Опішне, Поттавіщина, 38164, Україна
Тел: (+ 3 05355) 42415, 42416, 42417
Факс: (+ 3 05355) 42416

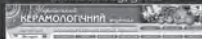
E-mail: opishne_museum@pottava.ukrtel.net

Музей відчинено щодня, окрім понеділка,
з 9-00 до 16-00 год.

www.opishne-museum.gov.ua



www.ceratology.gov.ua



Опішне

ІСТОРИЧНА ДОВІДКА

Нині селище Зінківського району Полтавської області; близько 6 тисяч жителів. Постановою Кабінету Міністрів України від 26.07.2001 №878 селище включено до «Списку історичних населених місць України». Один із наймогутніших і найславетніших центрів культурної самобутності українців, загальновизнана столиця українського гончарства.

На території містечка досліджено городище скіфського часу «Кардашів вал» (IV–III ст. до н.е.), городище роменської археологічної культури (VIII ст.). Неповдалі знаходиться одне з найбільших городищ скіфського часу – Більське. 1737 року в Опішному утворилася перша в Україні й тривалий час найбільша в Російській імперії Опішенська компанія селітроварних підприємств. У добу середньовіччя в містечку збудовано розгалужену систему підземних ходів, які планується музеєфікувати.

У XIX столітті Опішне стало одним із найбільших і найвизначніших гончарним осередком України. У місцевому гончарстві на початку XX століття було зайнято більше тисячі осіб. Вироби гончарів продавалися не лише в українських губерніях, а й у багатьох країнах європейського та американського континентів. 1894 року в Опішному було відкрито першу в Лівобережній Україні земську губернську навчально-показову гончарну майстерню. (Донині зберігся один із будинків майстерні, зведений 1916 року за проектом всесвітньо відомого українського мистця Василя Кричевського в стилі українського модерну). Опішне – єдиний в Україні осередок традиційного гончарства, де вже більше століття розвивається гончарне шкільництво.

В Опішному функціонували найбільші в Україні гончарний завод «Художній керамік», що знаходився в системі «Укрхудожпрому», та гончарний завод «Керамік», підпорядкований «Укоопспілці». Завод «Художній керамік», заснований 1929 року, був найстарішим і найзнаменитішим гончарним підприємством в Україні. Нині тут діють приватні гончарні художні майстерні відомих українських мистців, заслужених майстрів народної творчості України – Михайла Китриша, Василя Омеляненка, Миколи Пошивайла та багатьох молодих майстрів кераміки. Дванадцять гончарів стали членами Спілки художників України. Творчість 8 гончарів відзначено почесним званням «Заслужений майстер народної творчості України», трьох (єдиних з гончарів України!) – Державною премією України імені Тараса Шевченка, одного – Всеукраїнською літературно-мистецькою премією імені Івана Нечуя-Левицького.

Опішенська кераміка стала своєрідним етнічним символом української культури XX століття. (Найбільш влучно про це сказав, побувавши в Опішному, колишній посол Польщі в Україні Єжи Бар: «Я думав, що глину побачу, а побачив народ»). Саме тому усвідомлення українцями своєї належності до цієї культури покликання Опішного і дбайливе плекання головного дійства в цьому священному куточку України – гончарства – мають стати наріжним каменем культурної політики Української Держави.

З гончарством Опішного пов'язана творча доля знаменитих українських мистців: гончарів – Федора Чирвенка, Остапа Ночовника, Івана Гладиревського, Василя Поросного; художників-керамістів – Юрка Лебідца, Осипа Білоскурського, Петра Вауліна; художників – Василя Кричевського, Сергія Васильківського, Миколи Самокиша, Опанаса Сластьона, Єлизавети Трипільської, Леоніда Позена; письменників – Андрія Заливчого, Якова Майстренка, Василя Вражливого-Штанька, Олександра Косенка, історика літератури Назара Фіялковського; археолога Івана Зарецького; етнографів – Віктора Василенка, Михайла Русова, Федора Вовка, Якова Риженка, Костянтина Мощенка; керамолога й мистецтвознавця Юрія Лашука; публіциста й політичного діяча української діаспори Івана Майстренка.



Містечко стало місцем проведення Установчого з'їзду Українського керамічного товариства (2000). Тут знаходиться постійнодіючий виконавчий орган УКТ – Правління.

В Опішному нині функціонують три заклади державного значення: Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному (на пострадянському просторі, у країнах Центральної і Південної Європи аналогів немає), Державна спеціалізована художня школа-інтернат I-III ступенів «Колегіум мистецтв у Опішному» (на пострадянському просторі, в інших країнах Європи аналогів немає), Інститут керамології – відділення Інституту народознавства НАН України (на пострадянському просторі аналогів немає). Сформувався численний науковий колектив, інтелектуальний потенціал якого в сфері дослідження гончарства не має рівних в Україні

На буревійних шляхах історії містечко не раз дощенту спалювали чужинці, але воно, немовби Фенікс із попелу, знову й знову воскресало, щоразу постаючи ще потужнішим Осердям Народної Духовності. Занепали скіфські, праслов'янські городища, завмерло середньовічне козацьке містечко, проте не зник на приворсклянських пагорбах Божий Дар Плекання Краси.

У найтрагічніші і найзастійніші часи вознецівітне мистецтво Опішненських Гончарів утверджувало Непоборність Народного Духу.

Нерукотворний Духовний Храм протистояв імперським намаганням зруйнувати Генотип Національної Свідомості.

Інтенсивність нівелювання Основ Етнобуття – прямо пропорційна стану гончарства: чим більше воно занепадає, тим помітніше деградує суспільство, тим глобальніші катастрофи загрожують планеті.

Та обставина, що Опішне й сьогодні лишається одним із найбільших осередків ГОНЧАРСТВА в Україні, виявляє його месіянську роль для Українського Суспільства. Саме тому усвідомлення сакрального покликання Опішного і дбайливе плекання головного дійства в цьому священному куточку України — ГОНЧАРСТВА — поступово стають наріжним каменем культурної Політики Української Держави.

Спрагло припадить до цього Предковичного джерела Духовності Нації, звідки незлічними струмочками розтікається в широкий світ, у батьківські і чужинецькі краї потужна енергетика Космічної Гармонії! Пізнайте Благодать Спілкування з Предивним Світом Нетлінної Краси!

Гончарство – індикатор Духовного Здоров'я Нації.

Кожний Гончар – Творець, і чим більше таких Особистостей, тим щільнішу світлоносну Ауру Суспільства вони вибудовують, тим потужніше остання протистоїть деструктивним космічним силам, Антидуху.

Гончарство – наймогутніша, хоча і найутаємниченіша Твердиня Самозбереження Нації, джерело її Поступу.

Як не пригадати тут особливе обожнення гончарства японцями! Чи не в цьому одна з передумов становлення й розвитку авангардної нації сьогодення?!

У порушеному й сплюндрованому Українському Світі утаємничений Духовний Потенціал Опішного постає Великоднім Камертоном, за яким найтонші почування й діяння українців налаштовуються на гармонійний лад

**З дня на день, через літа у віки творить Опішне
гончарний літопис українського буття.**

Таїна його Величі – за сімома замками Історії.

Джерела її Сили – лише для Посвячених у Апостоли Народного Духу.

**Опішне творитиме Україну і хвилюватиме нас доти, доки залишатиметься
нерозгаданою таїна його наснаги, допоки на сторожі його джерел поставатимуть**

**світлоносні гончарі – чарівники-царі неосяжних вершин
Людського Животворящого Вогню, провідники Космічного Ладу.**

**Їхніми заповітними руками Опішне промовляє до Нас
Великомудрістю Предків.**

Вслухаймося разом!



НАЦІОНАЛЬНИЙ МУЗЕЙ-ЗАПОВІДНИК УКРАЇНСЬКОГО ГОНЧАРСТВА В ОПІШНОМУ

11 березня 1986 року в Опішному, за дорученням Ради Міністрів України, засновано Музей гончарства. Через три роки (03.11.1989) прийнято постанову про формування на його базі Державного музею-заповідника українського гончарства – етномистецького науково-дослідного і культурно-освітнього закладу, національної гончарної скарбниці України. Враховуючи виняткове значення музею-заповідника в справі збереження, вивчення й популяризації гончарної спадщини, а також його роль у розвитку національно-культурних традицій українського народу, Указом Президента України від 29.03.2001 року №220/2001, закладу надано статус національного.

Діяльність музею-заповідника спрямовано на збирання польових матеріалів, формування колекцій, наукове дослідження й популяризацію українського гончарства. У його структурі функціонують: Гончарська книгозбірня України, яка має найбільшу в Україні збірку літератури з проблем українського та світового гончарства; Національний архів українського гончарства; видавництво «Українське Народознавство», яке готує до видання літературу з проблем гончарства та українського народознавства, зокрема національний культурологічний щорічник «Українське гончарство», національні наукові щорічники «Українська керамологія», «Бібліографія українського гончарства», національний науковий часопис «Український керамологічний журнал»; Меморіальні музеї-садиби гончарської родини Пошивайлів, гончарки Олександри Селюченко, філософа й колекціонера опішненської кераміки Леоніда Смержа, в яких у недоторканому вигляді збереглися інтер'єри жител, предмети побуту, гончарні твори та декоративні мальовки, вишивки, народні картини, безліч фотографій та багата епістолярна спадщина (листи, щоденники тощо). Найголовніше багатство музею – фондова колекція гончарних виробів, на сьогодні найбільша в Україні, яка щороку поповнюється.

Музей ініціював проведення в Опішному Всеукраїнських симпозіумів монументальної кераміки «Поезія гончарства на майданах і парках України», Національних симпозіумів гончарства, у результаті яких з'явилася унікальна Національна галерея монументальної кераміки, розміщена просто неба; Всеукраїнських гончарських фестивалів, Національних конкурсів художньої кераміки, Міжнародних і Всеукраїнських науково-практичних конференцій і семінарів з проблем гончарства, Тижнів Національного Гончарного Здвиження, свята Національного Дня гончаря



ІНСТИТУТ КЕРАМОЛОГІЇ – ВІДДІЛЕННЯ ІНСТИТУТУ НАРОДОЗНАВСТВА НАН УКРАЇНИ

На базі Науково-дослідного центру українського гончарства Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному 2000 року було засновано нову академічну наукову установу – Інститут керамології як відділення Інституту народознавства НАН України. За короткий проміжок часу, що минув відтоді, Інститут керамології став провідним в Україні у галузі керамології, ствердивши пріоритетні позиції України в розвитку цієї новітньої наукової дисципліни. Головною метою діяльності Інституту керамології є комплексне вивчення гончарства як феномена людської діяльності; проведення фундаментальних наукових досліджень, спрямованих на одержання нових знань про закономірності виникнення й розвитку гончарства, його роль і місце в традиційно-побутовій і сучасній культурі українців та інших народів світу; проведення прикладних наукових досліджень, спрямованих на одержання нових знань про глини та вироби з них, їх використання для примноження національного багатства Української Держави. Вчені Інституту вивчають гончарство на території України від найдавніших часів до наших днів; проводять польові керамологічні, археологічні та лінгвістичні експедиції в різних регіонах країни; формують Національний інформаційний банк даних про гончарство, вивчають і узагальнюють світові досягнення в галузі керамології.

Нині ведеться підготовка фундаментальної багатотомної енциклопедії «Українське гончарство», «Національного словника українських гончарів» та інших наукових праць



ДЕРЖАВНА СПЕЦІАЛІЗОВАНА ХУДОЖНЯ ШКОЛА-ІНТЕРНАТ І-ІІІ СТУПЕНІВ «КОЛЕГІУМ МИСТЕЦТВ У ОПІШНОМУ»

1997 року в структурі Державного музею-заповідника українського гончарства в Опішному було створено перший і єдиний в Україні подібного типу спеціалізований навчальний мистецький заклад – Колегіум мистецтв у Опішному. 04.12.2001 року його було реорганізовано в Спеціалізовану художню школу-інтернат І-ІІІ ступенів «Колегіум мистецтв у Опішному». З 2004 року – це Державна спеціалізована художня школа-інтернат І-ІІІ ступенів «Колегіум мистецтв у Опішному», підпорядкована Міністерству культури і туризму України.

Мета закладу: здобуття загальної середньої освіти, національне художньо-естетичне виховання дітей і підлітків, усебічний розвиток їх таланту, природних здібностей; виховання високоосвічених, фізично здорових, духовно розкутих і вільних людей, з прагненням до правди, добра і краси, здатних на незалежні судження й оцінки, з широким світоглядом, які турбуються про розвиток і збереження своєї культури, поважають інші народи; творення гармонійно розвиненої особистості з високим культурним потенціалом, розвиненим почуттям прекрасного, усталеними художніми смаками, готовністю до практичної творчої діяльності. Колегіум спеціалізується на опануванні гончарства.

Мистецький заклад став творчою базою Всеукраїнських гончарських фестивалів та Міжнародних молодіжних гончарських фестивалів



Мандрівко Гончарською столицею України

Міністерство культури і туризму України
Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному

Меморіальний
МУЗЕЙ-САДИБА
філософа й колекціонера
опішнянської кераміки

Леоніда
Сторжа



Опішне, Полтавщина, 38164, Україна
Тел.: + 3 (05353) 42415, 42416; факс: + 3 (05353) 42416
E-mail: opishne_museum@poltava.ukrtel.net

www.opishne-museum.gov.ua



www.poltava-potters.gov.ua

www.ceramicsology.gov.ua

Міністерство культури і туризму України
Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному

Меморіальний МУЗЕЙ-САДИБА гончарської родини Пошивайлів



Мандруймо
гончарською столицею
України!

Опішне, Полтавщина, 38164, Україна
Тел.: (+ 3 05353) 42415, 42416, 42417
Факс: (+ 3 05353) 42416
E-mail: opishne_museum@poltava.ukrtel.net



© Републіка Україна. Використано з журналу "Україна" № 10, 2007. Опішне, 38164. Фото: Дмитро Білоусов.
Друкувано за підтримки Міністерства культури і туризму України. Державний музей-заповідник українського гончарства в Опішному. Фото: Світлана Пирівак. Опішне, 38164. Фото: Дмитро Білоусов.
Друкувано за підтримки Міністерства культури і туризму України. Державний музей-заповідник українського гончарства в Опішному. Фото: Світлана Пирівак. Опішне, 38164. Фото: Дмитро Білоусов.
Друкувано за підтримки Міністерства культури і туризму України. Державний музей-заповідник українського гончарства в Опішному. Фото: Світлана Пирівак. Опішне, 38164. Фото: Дмитро Білоусов.
Друкувано за підтримки Міністерства культури і туризму України. Державний музей-заповідник українського гончарства в Опішному. Фото: Світлана Пирівак. Опішне, 38164. Фото: Дмитро Білоусов.
Друкувано за підтримки Міністерства культури і туризму України. Державний музей-заповідник українського гончарства в Опішному. Фото: Світлана Пирівак. Опішне, 38164. Фото: Дмитро Білоусов.



Міністерство культури і туризму України
Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному

Меморіальний МУЗЕЙ-САДИБА всесвітньо відомої гончарки Олександри Селюченко



Опішне, Полтавщина, 38164, Україна
Тел.: (+ 3 05353) 42415, 42416, 42417
Факс: (+ 3 05353) 42416
E-mail: opishne_museum@poltava.ukrtel.net

Селюченко
**Мандруймо
гончарською столицею
України!**

Українська керамологія • 2007 • Книга III • Том 2

„КероКе”

„КероКе”

„КероКе”

„КероКе”

Національна академія наук України
 Інститут керамології – відділення Інституту народознавства НАН України
 Міністерство культури і туризму України
 Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному
 Редакція «Українського керамологічного журналу»

„КероКе”

ПОЛОЖЕННЯ про Національний конкурс публікацій на теми керамології, гончарства, кераміки в Україні

„КероКе”

„КероКе”

Метою Конкурсу є визначення рейтингу публікацій в Україні з означеної проблематики, заохочення науковців до активних досліджень вітчизняного й світового гончарства, до започаткування й участі в керамологічних дискусіях, написання ґрунтовних рецензій та критичних статей; заохочення популяризації знань про давнє й сучасне гончарство і його мистців.

„КероКе”

„КероКе”

До участі в Конкурсі запрошуються вчені (керамологи, історики, археологи, етнологи, мистецтвознавці, філологи і т.д.), краєзнавці, журналісти, письменники, усі, хто пише на конкурсну тематику.

„КероКе”

За основу оцінювання беруться публікації, вміщені в національному науковому щорічнику «Бібліографія українського гончарства». Цей реєстр не є вичерпним, а тому може бути доповнений матеріалами, що не ввійшли до нього.

Основа списку номінантів у кожній номінації формується за спільним рішенням Учених рад Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України та Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному.

„КероКе”

Списки надсилаються членам Національної експертної керамологічної ради для визначення рейтингу номінантів. Експерти мають право доповнювати списки відсутніми в них публікаціями з обов'язковим письмовим обґрунтуванням свого рішення. На основі висновків експертів фундатори визначають переможців Конкурсу в кожній номінації. Серед переможців у номінаціях №I, II, III, IV, V, VI, VII, IX Учені ради Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України та Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному на спільному засіданні визначають володаря ГРАН-ПРІ Конкурсу.

„КероКе”

„КероКе”

„КероКе”

„КероКе”

Конкурс проводиться за такими номінаціями:

- I. Краща монографія.
- II. Кращий альбом, каталог.
- III. Кращий науковий збірник
(щорічник, матеріали конференції, часопис, збірник).
- IV. Краща наукова стаття.
- V. Краща науково-популярна, публіцистична публікація.
- VI. Краща резонансна публікація.
- VII. Краща публікація документальних матеріалів.
- VIII. Краща публікація з окремими сюжетами на теми керамології, гончарства, кераміки в Україні.
- IX. Краща рецензія.
- X. «КерамГАНДЖ».

Критерії оцінювання публікацій:

I номінація:

1. Порушення нової теми.
2. Використання матеріалів польових досліджень.
3. Використання нових архівних джерел.
4. З'ясування дискусійних питань.
5. Використання зарубіжних порівняльних матеріалів.
6. Наявність оригінальних, уперше опублікованих ілюстративних матеріалів.

II номінація:

1. Наявність уперше опублікованих керамологічних матеріалів.
2. Використання керамологічних колекцій державних і приватних музеїв України, інших країн.
3. Повне атрибутування опублікованих керамологічних матеріалів
(час, авторство, регіон, осередок, місце виготовлення та зберігання).
4. Наявність фахового рецензування чи супроводжуючих статей фахівців.
5. Упорядкування видання науковцями.
6. Рівень художнього оформлення й поліграфічного виконання.

III номінація:

1. Наявність більшості фахових статей на теми керамології, гончарства, кераміки.
2. Фаховість висвітлення проблем керамології, гончарства.
3. Використання матеріалів польових досліджень і чужоземних порівняльних матеріалів.
4. Наявність оригінальних, уперше опублікованих ілюстративних матеріалів.
5. Фахове атрибутування опублікованих керамологічних матеріалів.
6. Використання сучасної керамологічної термінології.

IV номінація:

1. Порушення нової теми.
2. Розробка й застосування нових методів дослідження.
3. Уведення до наукового обігу нових матеріалів
(терміни, визначення, фото, документи тощо).
4. Наукові відкриття.
5. Аналітичність.
6. Розробка пріоритетних напрямків розвитку керамології.

V 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.

VI номінація:

1. Сенсаційне наукове відкриття.
2. Найбільша кількість опублікованих відгуків про публікацію.
3. Проведення дискусії в періодичних виданнях.

VII номінація:

1. Використання й опублікування нових архівних матеріалів, документів, рукописів, фотографій.
2. Фахові коментарі до опублікованих матеріалів.
3. Фахове атрибутування опублікованих керамологічних матеріалів.

VIII номінація:

1. Наявність уперше опублікованих керамологічних матеріалів.
2. Фаховість висвітлення проблем керамології, гончарства.
3. Фахове атрибутування опублікованих керамологічних матеріалів.
4. Використання сучасної керамологічної термінології.
5. Популяризація керамологічних знань.

IX 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.

X номінація:

1. Нефахове висвітлення проблем керамології, гончарства.
2. Відсутність фахового атрибутування керамологічних матеріалів.
3. Фальсифікація фактів.
4. Крайній суб'єктивізм, несумісний із науковою істиною.
5. Кон'юнктурність.



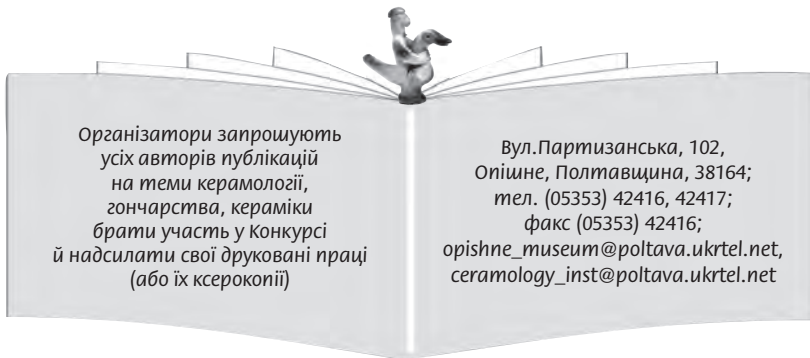
Конкурс проводиться в кілька етапів:

1. Опублікування інформації про початок чергового Конкурсу (*січень*).
2. Підготовка чергового випуску Національного наукового щорічника «Бібліографія українського гончарства» за попередній рік (*червень*).
3. Розсилання анотаційних матеріалів членам Національної експертної керамологічної ради (*серпень*).
4. Отримання експертних висновків фахівців (*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 (*12 жовтня*).

6. Нагородження переможців та активних учасників Конкурсу преміями, заохочувальними призами, дипломами (Опішне, 19 жовтня).
7. Опублікування результатів Конкурсу в Національному науковому щорічнику «Бібліографія українського гончарства» та інших виданнях видавництва «Українське Народознавство» Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному (листопад 2011 – листопад 2012).

* **В Україні подібні Конкурси вже проводилися**, проте вони не мали регулярного характеру. Так, 1989 року, в рамках Республіканського симпозиуму гончарства «Опішне–1989» було проведено перший в Україні конкурс на кращу публікацію 1988 року на тему гончарства. Започаткована традиція не набула сталості, оскільки націленість симпозиуму 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 I Національного симпозиуму гончарства «Опішне–2000» і продовжено наступного, 2001 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 Жюрі симпозиумів 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, оскільки Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному припинив проведення гончарних симпозиумів. Фундатори новітнього Національного конкурсу сподіваються, що захід стане довготривалим.

Уже відбулися 5 конкурсів «KeGoKe» (I – 2007; II – 2008; III – 2009; IV – 2010 ; V – 2011). Їх підсумки дивіться на сайтах в Інтернеті (www.ceramology-inst.gov.ua; www.opishne-museum.gov.ua)



Національна академія наук України
Інститут керамології – відділення Інституту народознавства НАН України
Міністерство культури і туризму України
Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному

I НАЦІОНАЛЬНИЙ КОНКУРС ПУБЛІКАЦІЙ НА ТЕМИ КЕРАМОЛОГІЇ, ГОНЧАРСТВА, КЕРАМІКИ В УКРАЇНІ (за публікаціями 2004 року)

НАЦІОНАЛЬНА ЕКСПЕРТНА КЕРАМОЛОГІЧНА РАДА
визнала переможцями I Національного конкурсу публікацій
на теми керамології, гончарства, кераміки в Україні
такі праці 2004 року:

I номінація

«КРАЩА ПУБЛІКАЦІЯ НА ТЕМИ КЕРАМОЛОГІЇ, ГОНЧАРСТВА, КЕРАМІКИ»

I місце

Стаття **«Скопин: ідеологічний міф советського мистецтвознавства й реальні досягнення давнього гончарного центру Росії (керамологічні студії після I Міжнародного фестивалю гончарів)»** [Український керамологічний журнал. – №2-3. – 2004. – С.73-104, 177-192] директора Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України, провідного наукового співробітника Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, доктора історичних наук, заслуженого діяча науки і техніки України Олеса Пошивайла

II місце

Монографія **«Гончарівна (одержима керамікою)»** [Опішне: Українське Народознавство, 2004. – 304 с., іл.] викладача кафедри суспільних наук Київського міжнародного університету, провідного наукового співробітника Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України, доктора філософських наук, професора Леоніда Сморжа

III місце

Монографія **«Гончарство Поділля в другій половині XIX–XX століттях: Історико-етнографічне дослідження»** [К.: УНІСЕПВ, 2004. – 350 с.] викладача Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського, кандидата мистецтвознавства Лідії Мельничук (1955–2005)

II номінація

«КРАЩА НАУКОВА СТАТТЯ»

I місце

Стаття **«Земська гончарна навчальна майстерня в селі Олешня Чернігівської губернії (1895–1898)»** [Український керамологічний журнал. – 2004. – №23. – С.105-118] директора Державної спеціалізованої художньої школи-інтернату «Колегіум мистецтв у Опішному», молодшого наукового співробітника Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України Людмили Овчаренко

II місце

Стаття **«Черниговские Вишенки как центр постхабанского гончарного производства последней трети XVIII века»** [Український керамологічний журнал. – 2004. – №4. – С.60-74] доцента Вологодського державного педагогічного університету Марини Васильєвої (Російська Федерація)

III місце

Стаття **«Українська кераміка у сфері сакрального»** [Записки наукового товариства імені Шевченка: Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – Львів: Наукове товариство імені Шевченка, 2004. – Т.СХLVIII. – С.231-256] наукового співробітника відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України, кандидата мистецтвознавства Агнії Колупаєвої

III номінація

«КРАЩА НАУКОВО-ПОПУЛЯРНА, ПУБЛІЦИСТИЧНА СТАТТЯ»

I місце

Стаття **«Етюди з історії гончарства Луганщини»** [Український керамологічний журнал. – 2004. – №4. – С.60-74] завідувача науково-дослідного відділу керамології новітнього часу Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України, завідувача відділу етнографії гончарства Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному Людмили Меткої

II місце

Стаття **«Слово про збирача кераміки і реставратора»** [Український керамологічний журнал. – 2004. – №2-3. – С.162-166] наукового співробітника Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України, кандидата мистецтвознавства Галини Івашків

III місце

Стаття **«Де криється архаїка істини»** [Образотворче мистецтво. – 2004. – №3. – С.78-79] декана факультету теорії та історії мистецтва Львівської національної академії мистецтв, кандидата мистецтвознавства, професора Ростислава Шмагала

IV номінація

«КРАЩА РЕЗОНАНСНА ПУБЛІКАЦІЯ»

I місце

Стаття **«Скопин: ідеологічний міф советського мистецтвознавства й реальні досягнення давнього гончарного центру Росії (керамологічні студії після I Міжнародного фестивалю гончарів)»** [Український керамологічний журнал. – 2004. – №23. – С.73-104, 177-192] директора Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України, провідного наукового співробітника Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, доктора історичних наук, заслуженого діяча науки і техніки України Олеся Пошивайла

V номінація

«КРАЩА РЕЦЕНЗІЯ»

I місце

Стаття **«Керамологічні сюжети в постсоветській археологічній науковій літературі: домінанта профанного»** [Український керамологічний журнал. – 2004. – №1. – С.7-15] директора Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України, провідного наукового співробітника Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, доктора історичних наук, заслуженого діяча науки і техніки України Олеся Пошивайла

II місце

Стаття «**Мельничук Лідія. Гончарство Поділля в другій половині XIX – XX століттях: Історико-етнографічне дослідження.** – К.: Унісерв, 2004. – 350 с.» [Український керамологічний журнал. – 2004. – №4. – С.129-134] директора Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України, провідного наукового співробітника Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, доктора історичних наук, заслуженого діяча науки і техніки України Олесь Пошивайла

III місце

Стаття «**Спадщина Івана Гончара: неусвідомлена міра відповідальності!**» [Український керамологічний журнал. – 2004. – №4. – С.125-128] директора Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України, провідного наукового співробітника Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, доктора історичних наук, заслуженого діяча науки і техніки України Олесь Пошивайла

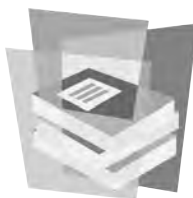
**У рамках I Національного конкурсу публікацій
на теми керамології, гончарства, кераміки
Фундатори визначили переможців у позаконкурсній номінації
„КерамГАНДЖ–2004”
(за публікації з нікчемними керамологічними сюжетами)**

I місце

Стаття «**Біолокація і археологія**» [Історія релігій в Україні: Науковий щорічник. – Львів: Логос, 2004. – Кн.1. – С.56-60] Григорія Охріменка, Олени Коваль, Вікторії Чмуневич, Наталі Кубицької (м.Луцьк)

II місце

Книга «**Російсько-український словник художніх термінів**» [Київ: Каравела. – 2004. – 320 с.] завідувача кафедри зарубіжної літератури і художньої культури Леоніда Шкаруби та завідувача кафедри культури мовлення і редагування Миколаївського державного університету Любові Спанатій (м.Миколаїв)



ПОЛОЖЕННЯ **про атрибутування глиняних виробів** **експертною комісією Інституту керамології –** **відділення Інституту народознавства** **НАН України**

Заявки на атрибутування глиняних виробів приймаються від юридичних і фізичних осіб. Для атрибутування глиняних виробів замовник подає заявку та твір, який потрібно атрибутувати.

Кераміка приймається винятково від безпосереднього власника (за дорученням юридичної особи). Дирекція Інституту керамології відповідає за зберігання отриманих на атрибуцію 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 робіт 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, за згодою власника, набуває право використання фотографій атрибутованої кераміки та результатів її дослідження в наукових студіях і публікаціях своїх співробітників.

Вул.Партизанська, 102, Полтавщина, Опішне, 38164, УКРАЇНА

Тел./факс +38 (05353) 42175

e-mail: ceramology_inst@poltava.ukrtel.net

www.ceramology-inst.gov.ua



ОЛЕСЬ ПОШИВАЙЛО

**КОРОТКИЙ
АКАДЕМІЧНИЙ
СЛОВНИК
СУЧАСНИХ
УКРАЇНСЬКИХ
КЕРАМОЛОГІВ**
(культурна керамологія)

/Друге видання в Україні. – Опішне: Українське Народознавство, 2009. – 312 с.: іл.
(Академічна серія «Українська керамологічна біографістика», випуск 1)
[19,5 ум. друк. арк.; формат 60x90/16; тверда палітурка (баладек, картон дубльований);
папір Munken Pure 170 г/м²; мова українська, англійська (анотація, зміст)]

Унікальний в українській науковій практиці словник започаткував академічну видавничу серію «Українська керамологічна біографістика». Він покликаний сприяти поживленню наукових контактів між представниками різних напрямків розвитку української керамології, а водночас постав своєрідним експериментальним фрагментом майбутнього Національного біобібліографічного словника «Українські керамологи».

У словнику подано коротку інформацію про сучасних українських керамологів, у тому числі відомості про їх керамологічну спеціалізацію, час і місце народження, освіту, науковий ступінь, учене звання, захищену дисертацію, основні наукові праці, головні напрямки наукових досліджень, громадську діяльність, службу й домашню адресу, телефони, факси, електронну пошту. Подано також фото вчених, репринти обкладинок їх монографій, каталогів, альбомів; бібліографічні описи наявних публікацій біографічного характеру про авторів.

Він містить відомості про класифікаційні ознаки сучасного українського керамолога, схему біобібліографічної керамологічної статті, численні статистичні матеріали, додатки, іменний і географічний покажчики, іншу важливу інформацію.

Для керамологів, археологів, етнологів, мистецтвознавців, музеєзнавців, краєзнавців, викладачів і студентів вищих навчальних закладів, аспірантів і здобувачів наукових ступенів.

Книгу можна замовити поштою або придбати за адресою:

Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному,
вул.Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164; тел.(05353) 42416, 42417;
факс (05353) 42416; e-mail: opishne_museum@poltava.ukrtel.net; www.opishne-museum.gov.ua



Опішнянська мальована МИСКА

другої половини ХІХ –
початку ХХ століття

Перший альбом
академічної
керамологічної серії
«Гончарна спадщина
України ХVІІ–ХХ
століть»

Видавничий проект «Шедеври українського гончарства»

**ПЕРШЕ
ФУНДАМЕНТАЛЬНЕ ВИДАННЯ
УКРАЇНСЬКИХ
КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ
З МУЗЕЙНИХ КОЛЕКЦІЙ
РОСІЙСЬКОЇ ФЕДЕРАЦІЇ**

100
РОКІВ
НА
ЧУЖИНІ!



Видавництво «Українське Народознавство»



Національного музею-заповідника
українського гончарства в Опішному

(вул. Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, Україна,
38164; тел./факс +3 (05353) 42416;
e-mail: opishne_museum@poltava.ukrtel.net)

Додаткова інформація: www.opishne-museum.gov.ua

**ОПІШНЯНСЬКА МАЛЬОВАНА МИСКА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ
(у зібранні Російського етнографічного музею в Санкт-Петербурзі)**

/Автор-упорядник Олесь Пошивайло, художник Юрко Пошивайло, фотограф Тарас Пошивайло.

– Опішне: Українське Народознавство, 2010. – 632 с.: іл. (Видавничий проект «Шедеври українського гончарства»;
академічна керамологічна серія «Гончарна спадщина України ХVІІ–ХХ століть», книга І) [79,0 ум. друк. арк.; формат 60x90/8;
тверда папітурка (баладек, картон дубльований); мова українська, російська, англійська (анотація, зміст)]

**«КЕРАМПІК
у Опішному!»**

**ПЕРША
НАЦІОНАЛЬНА
ВИСТАВКА-КОНКУРС
ХУДОЖНЬОЇ
КЕРАМІКИ**

Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному та Інститут керамології – відділення Інституту народознавства НАН України 2009 року відродили проведення Національних виставок-конкурсів художньої кераміки.

Це перший в Україні фундаментальний науковий альбом-каталог, цілком присвячений новітній Національній виставці кераміки. У ньому подано відомості про учасників і членів Жюрі, каталог і анотації експонованих творів, фотолітопис подій, прес-бібліографію та багато інших матеріалів, важливих для осмислення унікального мистецького явища.

Видання започаткувало нову академічну керамологічну серію «УКРАЇНА ГОНЧАРНА», яка знайомитиме читачів з творчим доробком учасників національних виставок і симпозіумів кераміки.

Додатком до альбому є DVD-диск із відеофільмом про перебіг подій Виставки-Конкурсу

ПЕРША НАЦІОНАЛЬНА ВИСТАВКА-КОНКУРС ХУДОЖНЬОЇ КЕРАМІКИ

«Керампік у Опішному!» (2 липня – 30 жовтня 2009):

АЛЬБОМ-КАТАЛОГ

/Автор-упорядник Олесь Пошивайло; куратор Виставки-Конкурсу

й пошукач інформаційних матеріалів Світлана Конюшенко. –

Опішне: Українське Народознавство, 2010. – 208 с.: іл. + DVD

(Академічна керамологічна серія «УКРАЇНА ГОНЧАРНА», випуск I)

[15,5 ум. друк. арк.; формат 20x20; мова українська, англійська (анотація, зміст)]

Альбом-каталог можна замовити поштою або придбати за адресою:

Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному,
вул.Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164; тел.(05353) 42416, 42417;
факс (05353) 42416; e-mail: opishne_museum@poltava.ukrtel.net; www.opishne-museum.gov.ua



**ДРУГА НАЦІОНАЛЬНА ВИСТАВКА-КОНКУРС ХУДОЖНЬОЇ КЕРАМІКИ
«КерамПІК у Опішному!» (2 липня – 31 жовтня 2010):**

АЛЬБОМ-КАТАЛОГ

/Автор-упорядник Олесь Пошивайло; куратор Виставки-Конкурсу й пошукач інформаційних матеріалів Світлана Конюшенко. – Опішне: Українське Народознавство, 2011. – 312 с.: іл. + DVD (Академічна керамологічна серія «УКРАЇНА ГОНЧАРНА», випуск 3) [23,25 ум. друк. арк.; формат 20x20; мова українська, англійська (анотація, зміст)]

Альбом-каталог можна замовити поштою або придбати за адресою:

Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному,
вул.Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164; тел.(05353) 42416, 42417;
факс (05353) 42416; e-mail: opishne_museum@poltava.ukrtel.net; www.opishne-museum.gov.ua

ББК 63.3 (4 Укр)46 + 85.125 (4 Укр)

У45

**УКРАЇНЬСЬКА КЕРАМОЛОГІЯ: Національний науковий щорічник. За рік 2007:
Атрибуція кераміки в Україні / За редакцією доктора історичних наук Олесь
Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2011. – Кн.ІІІ. – Т.2. – 376 с.: іл.**

ISSN 1810-4835

Упорядник і науковий редактор
заслужений діяч науки і техніки України,
доктор історичних наук, професор

Олесь ПОШИВАЙЛО

Відповідальний редактор
кандидат історичних наук

Людмила МЕТКА

Літературні редактори

Людмила ГУСАР

Олесь ПОШИВАЙЛО

Коректори

Людмила ГУСАР

Олесь ПОШИВАЙЛО

Юрко ПОШИВАЙЛО

Укладачі покажчиків

Оксана АНДРУШЕНКО

Ольга КАРУННА

Галина ПАНАСЮК

Тетяна ХРИПУН

Макет

Юлія ДАВИДОВА

Юрко ПОШИВАЙЛО

Комп'ютерний набір

Тетяна ПЕТРЕНКО

Юлія ДАВИДОВА

Художній редактор
заслужений працівник
культури України

Юрко ПОШИВАЙЛО

Переклад англійською мовою
кандидат історичних наук,

Костянтин РАХНО

Директор випуску

Юрко ПОШИВАЙЛО

• **Наукове видання** •



Інститут керамології

– відділення Інституту народознавства НАН України

Вул. Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, Україна;
тел./факс +38 (05353) 42175; e-mail: ceramology_inst@poltava.ukrtel.net;
www.ceramology-inst.gov.ua

Свідоцтво: серія ДК, №1411 від 02.07.2003



Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному

Вул. Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, Україна;
тел./факс +38 (05353) 42416, 42415; e-mail: opishne_museum@poltava.ukrtel.net;
www.opishne-museum.gov.ua

Свідоцтво: серія ДК, №1458 від 08.08.2003



«Українське Народознавство»

Видавництво Національного музею-заповідника
українського гончарства в Опішному

Вул. Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, Україна;
тел./факс +38 (05353) 42416, 42415; e-mail: opishne_museum@poltava.ukrtel.net;
www.ceramology.gov.ua

Свідоцтво: серія ДК, №1458 від 08.08.2003

Формат 60x90/16
Гарнітура Calibri
Умовн. друк. арк. 23,5
Тираж 200 прим.

Друк ТОВ «Майстер Книг»
Вул.Виборзька, 84, Київ; тел. +38 (044) 3532514
e-mail: info@masterknyg.com.ua
Свідоцтво: ДК№3861 від 18.08.2010