

Українська КЕРАМОЛОГІЯ

2002



НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
УПРАВЛІННЯ КУЛЬТУРИ ПОЛТАВСЬКОЇ ОБЛДЕРЖАДМІНІСТРАЦІЇ
Інститут керамології — відділення Інституту народознавства НАН України
Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному

Українська КЕРАМОЛОГІЯ

Національний науковий щорічник

2002

Книга 2

За редакцією
доктора історичних наук
Олеся Пошивайла



«Українське Народознавство»

Видавництво
Національного музею-заповідника
українського гончарства в Опішному

Книга присвячена різноманітним питанням народної культури українців. Наукові дослідження провідних вітчизняних учених порушують проблеми збереження й творчого розвитку визначних центрів народного мистецтва України, мистецької освіти, ролі музеїв у підтримці художніх ремесел.

Статті сучасних українських керамологів висвітлюють особливості історичного розвитку гончарства на етнічних українських землях, аналізують закономірності виникнення та занепаду окремих осередків художнього промислу, популяризують творчість талановитих народних мистців.

Продовжується публікація унікальних фотоматеріалів з особистого архіву славетного дослідника українського гончарства Юрія Лащука.

Для вчених, мистців, краєзнавців, усіх, хто цікавиться Духовною Спадщиною Українців.

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

ЗАСНОВНИКИ:

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

АДРЕСА РЕДАКЦІЇ:

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

СЛУЖБА РЕАЛІЗАЦІЇ:

тел./факс (05353) 42416

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

Свідцтво про реєстрацію
КВ №5424 від 30.08.2001

© Інститут керамології — відділення
Інституту народознавства НАН України,
2002

© Національний музей-заповідник
українського гончарства
в Опішному, 2002

© Українське Народознавство, 2002

© Олесь Пошивайло, упорядкування,
2002

© Юрко Пошивайло, макет, 2002

Випущено на замовлення
Державного комітету інформаційної політики,
телебачення і радіомовлення України
за «Національною програмою випуску
суспільно необхідних видань»

Друкується за фінансової підтримки
Міністерства освіти і науки України,
Міжнародного фонду «Відродження»

Головний редактор
Олесь Пошивайло,
доктор історичних наук

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Відділ археології, історії, етнології

Олександр Бобринський, доктор історичних наук (Москва)
Валентина Борисенко, доктор історичних наук (Київ)
Степан Макарчук, доктор історичних наук (Львів)
Вячеслав Мурзін, доктор історичних наук (Київ)
Свєволод Наулок, доктор історичних наук,
член-кореспондент НАН України (Київ)
Степан Павлюк, доктор історичних наук,
член-кореспондент НАН України (Львів)
Володимир Пащенко, доктор історичних наук,
член-кореспондент АПН України (Полтава)
Ігор Пошивайло, кандидат історичних наук (Київ)
Петро Толочко, доктор історичних наук,
академік НАН України (Київ)

Відділ мистецтвознавства

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

Відділ філології

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

Відділ технічних наук

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

Відповідальний секретар
Людмила Овчаренко

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

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

РЕДАКЦІЯ:

Упорядник і науковий редактор
Олесь Пошивайло
Літературні редактори
Олесь Пошивайло
Вікторія Яровата
Коректор
Олесь Пошивайло
Переклад англійською мовою
Дмитро Грушковський
Редактор англійського тексту
Ігор Пошивайло
Комп'ютерний набір
Юлія Панасюк
Олена Литовченко
Олена Чуб
Вікторія Спільник
Дизайн та макет
Юрко Пошивайло
Директор випуску
Вікторія Спільник

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

Статті, підписані авторами, відображають їхні власні погляди, а не головною редактора, членів редакції чи редакції щорічника. Якість ілюстрацій зумовлена технічним станом поданих авторами фотографій, креслень та малюнків.

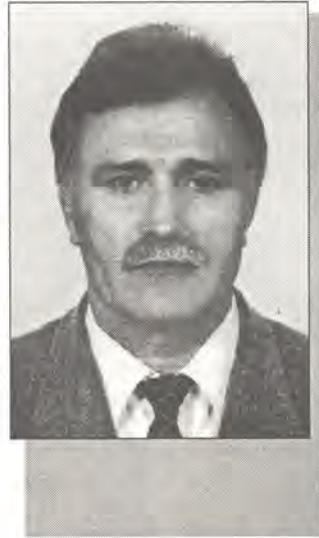
Постановою Президії Вищої атестаційної комісії України від 14.11.2001 року №2-05/9 Національний науковий щорічник «Українська керамологія» внесено до «Переліку наукових фахових видань України, в яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора і кандидата наук» зі спеціальностей «історичні науки» та «мистецтвознавство»

ТВОРИТИ БЕЗ УПИНУ!*



ончарська столиця України — Опішне — це жива пульсуюча українська матерія. Із опішненської глини твориться наша українська історія: у Національному музеї-заповіднику українського гончарства представлені і Трипілля, і магія, і містика, і настільки образно прочитана наша ідеологія тисячоліть! Це справді вражає, що на Лівобережжі, у серцевині української мови, української душі, українськості, властиво, є й серцевина гончарського буття, гончарської творчості. Прибувши сюди й побачивши це диво, я кинув репліку, що прийхав із адміністративно-політичної столиці в столицю гончарства. А коли вдуматися насправді в сьогоdnішній стан гончарства, я, напевно, навіть не перебільшив тим, що є на сьогоdnішній день Опішне. Скажімо, Україна справді була гончарною. Ми мали багато потужних центрів гончарства і на Поліссі, і в Карпатах, і в Прикарпатті. Ще початок ХХ століття був розкішним власне цими народними промислами. Проте радянська войовничість проти народного, проти духовного, проти церковного настільки зорала-переорала нас, що нині лишилося зовсім небагато осередків. Для того ж, щоб ми жили, виявляється необхідно, щоби й це традиційне єство наше жило; повинна бути жива енергія, жива людина, яка це розуміє, яка це може організувати. Такий прекрасний гончарний осередок був біля Львова — Гавареччина, яка на хвилі національного відродження спалахнула і згодом пригасла. На жаль, відійшли від нас прекрасні майстри чорної кераміки з Гавареччини, і вона поступово загасла. Сусіднє велике селище Білий Камінь, напевно, більше, аніж Опішне, але воно не додало духу зберегтися цьому осередку. Я це веду до того, що всюди має бути жива свідома національно-творча енергія, як Олесь Пошивайло, який втілює новітні ідеї просто небувало, небуденно.

Мало того, що ми говоримо про розвиток кераміки, осучаснення кераміки, осучаснення традицій. Важливо, щоб традиція жила, бо традицію, якщо вона вже вчорашня, складно відновити. Ми вчорашнє пам'ятаємо як наше історичне єство, але завтрашнє буде пам'ятатися як вчорашнє. Тобто, ми сьогоdnі повинні творити, бо народ, який не творить свою сучасну традиційну культуру, вмирає: хочемо ми цього чи не хочемо, він стає просто-напросто якимось усередненим на планеті. Тільки той народ залишається оригінальним, який свої традиції щодня примножує. Традиція є дуже динамічним, дуже мінливим явищем; вона не може бути вчорашньою сьогоdnі. Вчорашнє — це історична традиція. Щоб надати кераміці сучасного звучання і буття, надати справді національного вираження цьому унікальному промислу і мистецтву, мусить бути жива, енергійна особа, якою вважаю Олесь Пошивайло. І те, що вдалося йому і молодому творчому колективу — то, зрештою, вдалося, бо бюрократичних перепон було чимало, хоча б у створенні Інституту керамології. Заснування новітньої академічної установи — це знаменна подія в Україні, і Олесь Пошивайло має абсолютно всі задатки, щоби цей Інститут утверджувати. Гадаю, що це буде унікальний заклад на Європейському континенті такого тематичного спрямування. Отже, на Полтавщині постав надзвичайно необхідний для українськості осередок, який активно підтримує Полтавська облдержадміністрація, Міністерство культури і мистецтв України,



* Тут і далі знаком «*» позначено статті, основні положення яких були виголошені на Міжнародній науково-практичній конференції «Відродження визначних центрів народного мистецтва України: блеф романтиків чи прогноз аналітиків?» (Опішне, 30.07-03.08.2001)

Національна академія наук України. Таким чином, є всі необхідні засади — потрібна ще тільки серйозна державна підтримка.

Оглядаючи монументальні керамічні твори, мені здається, що зійшлися сюди, в Опішне, майстри на симпозиум з різних куточків України, та й не тільки України, щоб відчути на дотик рукою животрепетну опішненську глину, яка начебто сама вкладається в мистецькі шедеври з глини. Ви уявляєте собі отаку можливість відчути глину, яка є в Карпатах, яка є на Полтавщині, яка є на Поліссі, яка є в інших масивах України?! Думаю, що це просто-напросто є дивовижною творчою акцією. Опішне зараз стає настільки відомим, що як тільки згадують Полтавщину, то вже неодмінно виринає Опішне. Опішне набуває якоїсь особливої значущості.

Один штрих хочу особливо зацентувати — це про регіональність. Приклад Опішного утверджує в думці, що ми колись доживемо до того, що в нас цінності державні будуть визначатися як цінності національні, як в усіх цивілізованих державах. Софія Київська має бути для кожного українця не регіональною цінністю, а національною і цивілізаційною. Без такого ідеологічного підходу не маємо завтрашнього дня, бо ідеологія — це система цінностей, ідеологія — це мета держави, але, якщо ми не витворимо ієрархію цінностей, як це є в усьому світі, нам дуже складно буде вийти з різних політичних ситуацій. Бо, скажімо, те, що проголошено в нас у Конституції, закладена наша поліідеологічність — це повний абсурд; таке могли закласти люди, які не знають, що таке держава. Немає держави, яка б не мала єдиної державної ідеології: чи Америка, Німеччина, чи будь-яка інша країна. Має бути єдина державна ідеологія — це мета даної держави. А далі — ієрархія ідеологій. Їх може бути багато, але державна ідеологія — єдина. Наші вищі чиновники мають розуміти, що немає двох, трьох державних ідеологій. Якщо є дві, три ідеології державні, національні, в цієї держави просто немає перспективи. У цій ідеології має бути чітка система цінностей: першою цінністю є мова, яка стосується кожної людини. Це найвища цінність, бо нею твориться і навіть кераміка. Передати дух треба словом, пісню, культурою. Нас не буде, якщо не буде мови. І що б ми не говорили, — ні газ, ні вугілля, ні інші бізнесові справи не виведуть з кризи нашу державу, якщо ми не зрозуміємо, що мусить бути єдина ідеологія в державі. От, скажімо, приклад Полтавщини: Полтавська битва. У Полтаві продовжують шанувати Полтавську битву. Але це ж насправді героїзована ганьба України. Що таке Полтавська битва? Це військова поразка, після якої Україна остаточно потрапила в колоніальну залежність від Росії: нас перемогли, нас потоптали, нас уярмили, і на сьогоднішній день ми вже це розуміємо, але все одно героїзуємо Полтавську битву. Тобто, має бути система цінностей у державі. Не може бути регіональних цінностей, які заперечують загальнодержавні. Якщо в Донецьку чи в Луганську, чи ще деінде вшановують жовтневу революцію — це не можна вважати нормальним, адже ми знаємо все єство цієї фатальної для нас події. Отже, правдива і гідна своєї історії оцінка, без лукавства і самоприниження, буде найміцнішою опорою в розбудові своєї держави. Державна оцінка, державна позиція щодо тієї чи іншої події повинна бути відвертою, і тоді в нас не буде героїзованої ганьби нашої нації, тоді ми справді подолаємо всі перепони, і справді цей осередок буде унікальним центром, буде справді гончарською столицею, куди буде охота з'їхатися, позмагатися у творчості. Я думаю, що тут буде керамічний сад. Тут можна справді зробити своєрідне, щоб подивувати світ. Тож усі, хто приїжджає сюди із творчими задумами, з науковими прагненнями, із міркуваннями про державу, про націю, про історію, — тут вони зреалізуються. Ми не агітуємо один одного за оці цінності. Ми осучаснюємо себе і просто-напросто укладаємо шлях, крок за кроком: яким чином нам бачити завтрашню Україну.

31.07.2001

Степан Павлюк,

директор Інституту народознавства НАН України,
член-кореспондент НАН України,
доктор історичних наук, професор

ЗБЕРЕЖЕННЯ ВИЗНАЧНИХ ЦЕНТРІВ НАРОДНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНЦІВ: УРОКИ ІСТОРІЇ І ШЛЯХ РЕАНІМАЦІЇ*



Проблема державної підтримки найбільших центрів народної художньої культури є вкрай актуальною, оскільки ставленням до неї значною мірою визначається прогрес суспільства, рівень духовного здоров'я нації. Впливаючи майже на всі сфери побуту людей, постаючи активним началом у кожній національній культурі, **народне мистецтво передовсім визначає етнічну самобутність народів, а окремі твори нерідко стають етнічними символами.** У нинішньому світі, коли активно відбуваються асиміляційні процеси, що нівелюють особливості національних культур, саме через народну культуру, народну творчість, народне мистецтво певні народи є цінними для чужоземців своєю самобутністю, несхожістю на інших.

Пострадянський період розвитку культури в державах, що утворилися з колишніх республік СРСР, засвідчує посилення негативних тенденцій, перші симптоми яких проявилися на початку 1980-х років. Поступовий занепад, сповільнення функціонування і навіть повне зникнення ще донедавна досить потужних центрів народної художньої культури, закриття підприємств народних художніх промислів, різке скорочення числа народних майстрів стали масовим і практично повсюдним явищем. Якщо раніше осередки народного мистецтва активно впливали на формування духовного образу етнічних культур, були важливим фактором інтеграції суспільного організму, суттєвим чинником культурного взаємообміну, спілкування народів, національних меншин, то нині **на перший план виходить ерзакультура, що паразитує на традиціях народного мистецтва.** У стагнації перебуває виставкова та популяризаторська діяльність у сфері народних художніх промислів і ремесел. Усі ці проблеми збереження кращих надбань духовної культури минулого, їхнього творчого розвитку актуальні і для країн Центральної Європи.

Визначні осередки народної художньої культури перестали бути об'єктами уваги органів центральної і місцевої влади. Вони втрачають своє неповторне лице, свою цільність, занепадають і поступово випадають з орбіти творення культурного середовища. До початку 1990-х років їхній поступ ґрунтувався на дещо інших соціальних відносинах та ідеологічних догмах. Нині вони не знають негативного стримуючого впливу радянських ідеологічних концепцій, але, як і раніше, страждають уже не від надмірного адміністрування, а від абсолютної байдужості до їхньої долі виконавчої влади на місцях і відсутності державницької ідеології на верхніх владних щаблях. Фактично, вони кинуті напризволяще, а тому, за умов жорсткої економічної кризи, поступово занепадають, аж до повного зникнення. Деякі з них ще функціонують, переважно завдяки ентузіазму окремих осіб (самих майстрів, мистецтвознавців, учених), що не може тривати довго: **без належної організаційної і матеріальної підтримки всі вони приречені на знищення.** Питання тільки в тому, який центр раніше, а який на кілька років пізніше стане надбанням історичних спогадів.



Давно відомо, що історія вчить одному: вона нікого нічому не вчить. А шкода. Бо, скажімо, ще на початку ХХ століття Полтавське губернське земство, як і багато інших на той час, розробило конкретну систему заходів, які б мали сприяти збереженню й плідному розвитку найбільших осередків народної художньої культури краю. У тогочасних рішеннях майже не було формальних тирад із лексики хоча б нинішнього Закону України «Про народні художні промисли», таких як «розробити», «забезпечити», «вжити заходи», «сприяти», «підтримувати», «створювати умови» тощо.

Земські діячі чітко діагностували ситуацію і прогнозували бажаний хід розвитку в майбутньому. Обов'язковою передумовою реалізації всіх земських ініціатив у тому чи іншому художньому промислі визнавалася попередня розробка й здійснення цілого комплексу заходів, спрямованих на загальний культурний розвиток населення держави, його прагнення до вишуканості й національної самобутності в усіх предметах свого виробництва й домашнього вжитку (див.: *О мерах содействия гончарному промыслу в Ополье // 53-му Черговому Полтавському губернському Земському Зібранню Губернського Земського Управління доклади. 1917 року. – Полтава, 1918. – Вип. II. – С. 14*).

Ця теза сторічної давності актуальна й донині, і якщо критично оцінювати нинішню ситуацію в державі, то слід прямо сказати: **передумови для реалізації заходів, спрямованих на розвиток народних художніх промислів, народного мистецтва в цілому в нас відсутні**. Відсутні внаслідок того, що впродовж 10 років незалежності України культура в державі фінансується вже навіть не за залишковим принципом, а принципом державної евтеназії культури. Час від часу, але досить таки регулярно, приймаються постанови Кабінету Міністрів України та Укази Президента України, які поступово умертвляють живий, хоча й хворий організм культури, руйнують її системність, передовсім у сільській місцевості, яка ще залишається твердинею збереження національних етнічних традицій. У той же час ця боротьба з культурою менш відчутна в містах, бо, власне, там і боротися вже ні з чим: вони давно перестали бути центрами національної культури, ставши осередками нівеливання етнічної культури, провідниками русифікації, вестернізації. У результаті маємо руйновище в економіці, і в політиці, бо економіка перестала бути національною, а політика стала аморальною.

Шлях магістрального розвитку держави, що чітко окреслювався земськими діячами в Україні початку ХХ століття став пріоритетним для деяких інших країн, передовсім Японії. Саме завдяки йому, тобто опертю на власну культурну самобутність, традиції, ця невелика острівна держава за інтелектуально-культурним рівнем розвитку, а, відповідно, й економічним, що є похідним від загального рівня культури населення, вивищилася над усіма державами світу. Чи доводилося вам спостерігати за групами туристів в Україні чи за кордоном? Як ви гадаєте, мандрівники з якої країни виявляють найбільшу зацікавленість іноетнічними національними культурами? – Японці! Хто з відвідувачів музеїв, картинних галерей найдовше затримується біля мистецьких творів, виходить з них не раніше часу закриття й задає найбільше питань? – Японці! Хто в подорожі завжди має при собі фотоапарат чи відеокамеру й постійно знімає все бачене на плівку? – Знову ж таки японці! Оце і є той рівень освіченості, виховання, який дає віддачу в зміцненні державної незалежності, примноженні національного багатства країни, і до якого ми, українці, – мусимо прагнути! Що ж спостерігаємо сьогодні в Україні, в якій повністю відсутня державницька ідеологія і політика підтримки національної культури? За десять років спостереження за екскурсіями в Національному музеї-заповіднику українського гончарства в Опішному я жодного разу не бачив групи українських школярів, які б із зацікавленістю ставилися до побаченого і задавали б питання екскурсоводу. Типовим явищем є, коли в момент екскурсії вони лїниво бродять за оповідачем, дослуховуючись не до його розповіді, а до африканських ритмів з їхніх портативних магнітофонів. Одночасно можна бачити й причину цього явища: це їхні вчителі, які під час екскурсії залишаються сидіти в автобусі або ж, нудьгуючи, плентаються поза групою учнів. Ще симптоматичнішою стає ситуація, коли вчителі не хочуть заплатити за себе 1 грн., щоб подивитися все разом зі своїми вихованцями, нерідко заявляючи при цьому: «А я й не хочу цього бачити. Мені це не потрібно!» Так говорить сьогодні типовий український учитель, і цим його культурним рівнем уже на десятиліття вперед програмується ставлення до культури його учнів, у тому числі й тих, хто завтра стане державним службовцем і буде визначати державну політику в сфері культури і мистецтва.

Та повернімося до історичного досвіду земств. Визнавши пріоритет загального культурного розвитку населення держави, вони пропагували конкретні шляхи підтримки визначних центрів народної художньої культури. Зокрема, щодо гончарства Опішного було визнано необхідним:

- 1) влаштувати музей зі зразками старих місцевих виробів і при ньому бібліотеки з книгами історичного, художнього і технічного характеру;
- 2) організувати читання з історії українців взагалі та історії мистецтва зокрема, з картинами і демонстрацією зразків;
- 3) організувати курси графічної грамоти;
- 4) програми місцевих шкіл пристосувати до потреб промислів через викладання графічних мистецтв і цільову спрямованість предметів малювання; викладання природознавства, фізики, хімії з огляду на специфіку промислу; особливу увагу при цьому необхідно було звернути на викладання історії мистецтва в Україні і гончарства зокрема;
- 5) видання спеціальних книг навчального і популяризаційного характеру;
- 6) налагодження за допомогою кооперативів збуту гончарних виробів;
- 7) влаштування при школі майстерні для практикантів з числа її випускників та дорослих майстрів (див.: 53-му Черговому Полтавському губерньському Земському зібранню... – С.15-16).

Хочу звернути увагу: земці лаконічно й пророчно винайшли єдино можливу в ХХ-ХХІ сторіччях схему підтримки визначних центрів народної художньої культури України, еволюційний ряд якої вибудовується в такій послідовності:

музей ⇒ бібліотека ⇒ видання книг ⇒ спеціалізована школа ⇒ творчі майстерні.

При цьому на кожному етапі важливою є популяризація, пропаганда вершинних явищ народного мистецтва, свідоме творення національного культу того чи іншого виду ремесла.

Через сім років (магічне число 7!) після полтавських земців і незалежно від них, видатний мислитель і мистець Микола Реріх у далекій Індії, роздумуючи над шляхами творення ідеального суспільства, збереження історико-культурних традицій і множення на землі краси, прийшов до тієї ж схеми дій, у якій головними моментами дійства є:

музей ⇒ збирання ⇒ видання книг ⇒ школи ⇒ навчання.

Він писав зокрема:

«Часто не знають, як підступитися до Краси?.. Адже бідні ми.

Та не закривайтеся маревом бідності. Там, де визріло бажання, там розквітло й рішення.

Як же почнемо Музей будувати? Просто, бо все має бути просто. Будь-яка кімната буде музеєм, і якщо бажання було достойним, то невдовзі підніметься і окремий будинок, і храм. І придуть нові здалеку і постукають. Тільки стукіт не проспійть!

Як же почнемо збирати? Знову просто, без багатства, лише з усвідомленням непохитним...

Як же ми можемо видавати? Точнісінько так ми знаємо великі художні видавництва, які почалися з мізерних коштів... Але не грошовими прибутками вимірювалося значення цієї справи. Значення вимірювалося кількістю широко розповсюджених художніх репродукцій, які повернули на шлях Краси безліч нових, молодих сердець...

Як же ми можемо відкривати школи і вчити? Теж дуже просто. Тільки не будемо чекати окремих будинків. Не будемо зітхати про примітивність і обмаль матеріалів... Якщо є усвідомлення невідкладної важливості навчання мистецтву, його треба почати без будь-якого зволікання. Слід пам'ятати, що засоби придуть, якщо є ентузіазм упевненості. Віддайте знання і отримаєте можливість. І чим більша віддача, тим багатша получка...

У цьому контакті ентузіазму й ощадливості всіх дорогоцінних досягнень легко виростає шкільна справа і нові сили щорічно формуються як кращі вартові прийдешньої культури

Духу. Як же можемо отримати цих нових? Це найпростіше. Якщо насправді буде сяяти знак простоти, краси й безстрашності, то нові сили придуть швидко. Прийдуть знедолені молоді голови, які очікують диво прекрасне. Хоча б не пропустити цих пошукачів! Хоча б у сутінках не прогавити ще одного з них...

Як же нам самим наблизитися до Краси? Це найважче. Можна картини видавати, можна виставку зробити, можна будь-яку майстерню відкрити. Але куди потраплять картини з виставки і куди пройдуть виробы майстерні? Легко говорити, але важче допустити Красу в побут. Але доки ми самі не допустимо Красу в життя, яку ж цінність будуть мати всі наші твердження?! Вони будуть порожніми знаменами біля порожнього осередку. Пускаючи Красу в дім, слід вирішити незворотне вигнання будь-якої вульгарності, пишномовності, усього того, що суперечить прекрасній простоті.

І час утвердження Краси в житті прийшов...»

(див.: Рерих Николай. Пути благословенія. – Минск, 1991. – С.98-101).

Отже, магістральний напрямок розвитку осередків народної художньої культури визначено. Плани земських діячів почали реалізовуватися. У будь-якому художньому ремеслі, промислі основою спадкоємності традицій і успішного розвитку були й надалі залишатимуться навчання, наявність школи того чи іншого майстра. Одвічною формою передачі майстерності є учнівство, вершинним виявом якого була династичність, коли з покоління в покоління батько передавав усі свої професійні набутки (знання, вміння, інструменти) синові. Коли в 2-й половині XIX століття почалася прогресуюча ерозія сімейних, родинних, династичних зв'язків під впливом нових умов економічного життя, земські діячі знайшли і наполегливо впроваджували єдино можливий на той час спосіб збереження регіональних самобутніх осередків народного мистецтва. Земства почали відкривати навчально-показові майстерні, ремісничі школи як громадські заклади, де молоді люди могли опанувати таємницю того чи іншого ремесла. Через сторіччя відтоді бачимо плідність і значущість тих ініціатив, оскільки осередки народної художньої культури в Україні найдовше проіснували саме там, де на межі XIX-XX століть були відкриті навчальні майстерні, художньо-промислові школи. У той же час в Україні почали засновуватися художньо-промислові й кустарні музеї, зростало видання книг, присвячених народному мистецтву.

Проте, так тривало недовго. 1917-й рік повернув історичний розвиток України в алогічному напрямку. Більшовицьке кримінальне керівництво новітньої російської імперії цікавили виключно політичні ігри, в яких можна було за одну ніч виграти необмежену владу над своїми співвітчизниками. **Послідовно й методично воно працювало в зворотному напрямку:** спершу були ліквідовані творчі майстерні й кустарне приватне заняття художніми промислами і ремеслами. Протягом 1920-х років всю систему художньої освіти в Україні заняли художні промисли і ремеслами. Протягом 1930-х років їх не ліквідували, а ліхоманили майже щорічні реорганізації навчальних закладів, доки впродовж 1930-х років їх не ліквідували цілком. А для показухи й політичної реклами організували художні експериментальні майстерні в Києві, при Лаврі, де запрошені народні майстри мали своїми творами славити існуючий тоталітарний режим. Одночасно згорнулося видання книг, присвячених народному мистецтву, а ті поодинокі видання, які все ж таки з'являлися на світ, були просто таки згвалтовані холоською цензурою.

Наступним етапом стала боротьба з бібліотеками. Спершу в них створили спеціальні фонди, де можна було працювати за спецдозволом; згодом почали вилучати й масово списувати небезпечні для режиму книги; пізніше книгозбірні почали самозайматися вогнем і самозаливатися водою. Ідеологічні цербері вигадали централізовану бібліотечну систему, яка стала державним органом уніфікування всіх публічних бібліотек країни.

Не обійшли увагою і музеї – ці одвічні хранителі національного духу, потенційні джерела національного відродження, у т.ч. й осередків народного мистецтва. Пригадаймо експозиції державних і громадських музеїв 1960-х-1980-х років! Вони, як правило, були незмінними впродовж десятиліть. Там було все – від мамонтів до тракторів, і дуже скромно, між іншим, показувалося народне мистецтво. У музеях, відкритих у визначних осередках народної художньої культури, творів кращих місцевих майстрів годі було шукати. На першому плані були газетні вирізки і рішення партійних з'їздів. Щоб позбавити мистців доступу до музейних колекцій, у музеїв відібрали функцію роботи з народними майстрами. Натомість утворили будинки народної творчості, які заохочували творення ідеологічного мистецтва.

За часів радянської імперії, протягом 1930-х років, коли майже всі художньо-промислові школи в Україні були ліквідовані, їхню роль до певної міри виконували художні артілі, в яких ще жив творчий дух середньовічних ремісничих цехів. Коли ж на початку 1960-х років на основі артілей утворили промислові підприємства (заводи, фабрики), до них і ставлення було як до суто виробничих одиниць, а не осередків народного мистецтва. Народні художні промисли в їх промислових організаційних формах почали вироджуватися. Більшість із них були об'єднані під однією рукою «Укрхудожпрому», яким керували люди, далекі від народного мистецтва і які ніколи не були національно свідомою, мистецько освіченою, патріотично налаштованою інтелігенцією. В результаті, «Укрхудожпром» усе більше перетворювався на громіздке бюрократичне державне відомство з контролю за розвитком народного мистецтва, народних художніх промислів в Україні. Уже з другої половини 1970-х років усе відчутнішою була стагнація цього утворення, яке все більше перетворювалося на гальмо в розвитку народної художньої культури. Апогеєм негативної діяльності «Укрхудожпрому» є сучасний стан підприємств народних художніх промислів України, який, окрім руйнувища, ніяким іншим словом не можна охарактеризувати.

Нинішнє відкрите акціонерне товариство «Укрхудожпром» – надзвичайно консервативна система, фактично паралізована власною бездіяльністю й нездатністю динамічно розвиватися. Упродовж останніх десяти років, гальмуючи будь-яку ініціативу на місцях, на підприємствах художніх промислів, вона виснажила й зруйнувала сама себе. І нещодавно прийнятий Верховною Радою України Закон України «Про народні художні промисли» – це документ, породжений учорашніми функціонерами, далекими від теорії і практики народного мистецтва. Від нього віє таким диким більшовизмом, таким відвертим невіглаством і чиновницьким свавіллям, що ловиш себе на думці: де ти є, в якій державі, і чи є взагалі перспективи в країні, де, як знамено, підіймаються уявлення, погляди, яким давно місце в лавках непотрібних речей. Він і назвою своєю нагадує пріснопам'ятну постанову ЦК КПРС «Про народні художні промисли» (1974). Воістину таки «[Second Hand!](#)»

У тексті закону відсутні поняття «національна культура», «етнічна культура». Слово «національний» взагалі зустрічається тричі – один раз у словосполученні «національна самобутність місцевих традицій» і двічі «Державний реєстр національного культурного надбання». І все! Жодного слова про те, що вироби народних художніх промислів, народного мистецтва – це передовсім ті, які мають етнічні, національні ознаки, а осередки народного мистецтва мають бути своєрідними форпостами, провідниками національної політики в сфері культури. А вже тільки народне мистецтво, на відміну від професійного, завжди є етнічним, несе в собі ознаки, за якими ідентифікується належність його творців, культури до того чи іншого народу. Підтримуючи народне мистецтво і його традиційні осередки, держава зміцнює основи етнобуття, консолідує націю. Немає народного мистецтва, народної культури – немає і їхнього носія – народу! А тоді і з'являються в тексті українського закону сентенції типу: «осередок народного художнього промислу – територія...» (див. тут і далі: Закон України «Про народні художні промисли» // Урядовий кур'єр. – 2001. – №126. – 18 липня. – Орієнтир. – С.3. – Ст.1). Тобто не село чи місто, де ми живемо, а просто «якась територія» – майже резерват для аборигенів, атестованих «відповідною професійною творчою спільнотою згідно із законодавством» (Ст.8), вироби яких відноситимуться до виробів народних художніх промислів «рішеннями Державної художньо-експертної ради з народних художніх промислів на основі типових зразків виробів народних художніх промислів та унікальних виробів народних художніх промислів. Зазначені рішення приймаються відповідно до Переліку видів виробництва і груп виробів народних художніх промислів, затвердженого Кабінетом Міністрів України за поданням центрального органу виконавчої влади у сфері культури» (Ст.12). Аж моторошно стає! Після таких слів, а ще більше після реалізації закону, доведеться замовляти марш Мендельсона по народному мистецтву України!

Чи можна уявити подібне законодавче закріплення свавілля, диктату в сфері художньої культури в будь-якій іншій демократичній державі? Таких драконівських законів не дозволяла собі навіть комуністична влада! Більш вишуканого способу позбиткуватися, поглумитися над національними цінностями українців напередодні святкування 10-річчя незалежності їхньої держави, та ще й руками тих же «верховних» українців, напевно, не придумаєш!

Ми всі мусимо відверто визнати, що сьогодні Українська Держава неспроможна впливати на економічний стан художніх промислів, які, як частка народногосподарського комплексу, підлягають дії загальноекономічних законів їх функціонування. Підприємства народних художніх промислів нині є неконкурентоздатною галуззю економіки країни, де розбалансовані економічні зв'язки, де низький рівень життя населення, де зовсім не задіяні можливості туристичного бізнесу, а тому приречені на повне банкрутство. Економічне

процвітання промислів нині неможливе. Вони стали анахронізмом соціалістичної епохи, породження комуністичних соціально-економічних утопій. Життєздатними промисли можуть бути тільки тоді, коли отримуватимуть дотації від держави або ж функціонуватимуть виключно за законами ринкової економіки. Перший шлях за нинішніх кризових умов став неможливим, і це стверджено Законом України «Про народні художні промисли», ст.10 якого визначає основним джерелом фінансування «діяльності суб'єктів народних художніх промислів» власні, благодійні кошти та інші джерела фінансування, не заборонені законодавством. **Держава просто «кинула» промисли напризволяще.** Залишається соломинка для потопуючого – другий шлях, який передбачає самостійне плавання в ринковій економіці. Але в цьому житейському морі правила гри вже визначатимуть не національні цінності, а інтернаціональні запити ринку. Тому вони невдовзі перестануть бути творцями національної культури, народного мистецтва.

Держава має зосереджувати увагу передовсім на визначних осередках народної художньої культури, щоби максимально зберегти їхню культурну самобутність, національну сутність, високу духовність, підтримати її майстрів, забезпечити спадкоємність творчості. Жоден інший шлях, образно кажучи, не веде до храму. І тут хочу повернутися до того єдиного шляху відродження, збереження й творчого розвитку визначних центрів народного мистецтва України, який більше ста років тому був визначений земськими діячами: **музей ⇒ бібліотека ⇒ видання книг ⇒ спеціалізована школа ⇒ творчі майстерні.** Про плідність цього напрямку руху свідчить п'ятнадцятирічна діяльність за цією схемою Музею гончарства в Опішному.

На хвилі загострення становища в народних художніх промислах України в 1980-х роках на Полтавщині почала реалізовуватися комплексна програма, спрямована на збереження й творчий розвиток одного з найвизначніших центрів народної художньої культури держави – містечка Опішного – загальновищезначної столиці українського гончарства. Спершу було засновано Музей гончарства (1986), який через три роки набув статусу Державного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, через 12 років – Національного. Таким чином, вдалося знайти спосіб збереження творчої спадщини гончарів, і не лише Опішного, а й багатьох інших осередків українського гончарства. Одночасно активно формувалася Гончарська Книгозбірня України – республіканська спеціалізована бібліотека з проблем гончарства, яка на сьогодні володіє найбільшою в Україні збіркою керамологічної літератури. Наступним етапом стало наукове вивчення історичної спадщини: на базі музею-заповідника утворився Науково-дослідницький центр українського гончарства, який через п'ять років вийшов в Інститут керамології – відділення Інституту народознавства НАН України – провідну академічну установу, яка проводить фундаментальні і прикладні дослідження гончарства, кераміки. Паралельно зверталася увага на популяризацію місцевого гончарства. З цією метою було засновано видавництво «Українське Народознавство» (1992), яке спеціалізується на випуску літератури з проблем гончарства. Почали влаштовувати виставки кераміки як в Україні, так і за кордоном.

Через деякий час стало зрозумілим, що всі музеологічні, видавничі, наукові, виставкові програми мало впливають на занедбаний стан опішненського гончарства, оскільки були більше зорієнтовані не на сучасний творчо-виробничий процес, а на роботу зі спадщиною минулого. Щоби зберегти промисел, необхідна була зміна пріоритетів. Переорієнтація відбулася в 1997 році, коли до складу музею-заповідника була включена місцева середня школа, і на її базі сформовано абсолютно унікальний у межах держави художній навчальний заклад – Колегіум мистецтв у Опішному. Діти, онуки і правнуки гончарів отримали можливість серйозного опанування гончарством уже з першого року навчання. Таким чином, вдалося повернути втрачений доти інтерес до гончарства з боку наймолодших генерацій місцевих жителів. Власне, відбулося відновлення безперервності традицій, коли справу батьків продовжують діти. В опішненському промислу з'явилася перспектива. Тут хочеться сказати словами вже згаданого Миколи Реріха: *«На життєвих прикладах можна стверджувати, що ці слова – не утопія мрійника. Ні, це синтез досвіду, зібраного на мирних чи бранних полях... Цей же досвід звернув погляд на дітей, які, навіть не навчені, а лише допущені, уже розквітають як квіти предивного саду»* (див.: Рерих Николай. Пути благословения... – С.98).

У Колегіумі розгорнула діяльність Навчально-виробнича гончарна майстерня, молоді майстри якої не лише навчають дітей, а й самі творчо зростають, опановуючи традиційні прийоми роботи, формотворчості, орнаментування, дбайливо оберігаючи й розвиваючи набутки попередників.

Майже одночасно на базі музею-заповідника та Колегіуму почали влаштовувати Всеукраїнські симпозіуми монументальної кераміки, на які з'їжджаються народні майстри-гончарі, провідні художники-керамісти, скульптори України. Їхня творча півторамісячна робота в Опішному завершується виготовленням унікальних творів, які стали основою формування Національної галереї монументальної керамічної скульптури просто

неба. Симпозіуми також стали каталізаторами творчого життя в Опішному, джерелом новітніх мистецьких ідей, задумів для місцевих гончарів та їхніх молодих послідовників. Займатися гончарством в Опішному стає престижною справою, а це вже є ознакою поступового відродження промислу. Отже, 15-річні зусилля, спрямовані на збереження й відродження мистецької спадщини одного з найбільших центрів художньої культури, дали певні позитивні результати, а накопичений досвід може бути прикладом для подібної роботи в інших регіонах України, країнах СНД, Центральної Європи.

**РЕАЛІЗАЦІЯ ЩЕ ЗЕМЬСЬКОГО ПРОЕКТУ
НА БАЗІ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ-ЗАПОВІДНИКА
УКРАЇНСЬКОГО ГОНЧАРСТВА В ОПІШНОМУ,
В ОДНОМУ З НАЙВИЗНАЧНІШИХ ЦЕНТРІВ
НАРОДНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ,
ДОЗВОЛЯЄ НЕ ЛИШЕ УЗАГАЛЬНИТИ ІСНЮЮЧІ ПРОБЛЕМИ
НАРОДНИХ ХУДОЖНІХ ПРОМИСЛІВ, НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА,
А Й НА КОНКРЕТНИХ ПРИКЛАДАХ ПОКАЗАТИ
МОЖЛИВИЙ ВАРІАТИВНИЙ ШЛЯХ ЇХ ВИРІШЕННЯ,
ЕФЕКТИВНІСТЬ РОЗРОБКИ Й ЦІЛЕСПРЯМОВАНОГО
ДОВГОТРИВАЛОГО ВИКОНАННЯ КОМПЛЕКСНОЇ ПРОГРАМИ
САНАЦІЙНОГО ХАРАКТЕРУ**

31.07.2001

Олесь Пошивайло,
головний редактор,
доктор історичних наук,
директор Інституту керамології –
відділення Інституту народознавства
НАН України



ПРОБЛЕМИ





МІЖНАРОДНА НАУКОВО-ПРАКТИЧНА КОНФЕРЕНЦІЯ

Відродження
визначних центрів
народного мистецтва
України: *Блеф*

*романтиків чи прогноз
аналітиків?*



14

Українська керамологія • 2 • 2002

У 2001 році у всесвітньо відомій гончарській столиці України — Опішному — під Патронатом Президента України та Верховної Ради України проводився ІІ Національний симпозиум гончарства «Опiшне-2001», присвячений 10-й річниці Незалежності України. В межах його програми відбулися ІІ Всеукраїнський гончарський фестиваль, Міжнародний творчий практикум художників-керамістів, ІІ Національний конкурс художньої кераміки.

Одним із найважливіших заходів Симпозиуму була Міжнародна науково-практична конференція «Відродження визначних центрів народного мистецтва України: блеф романтиків чи прогноз аналітиків?»

МІСЦЕ ПРОВЕДЕННЯ: Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Інститут керамології – відділення Інституту народознавства НАН України та Колегіум мистецтв у Опішному.

ЧАС ПРОВЕДЕННЯ: 30 липня–3 серпня 2001 року.

МЕТА Конференції – визначення проблем сучасного побутування визначних центрів народного мистецтва України, пошуки можливих шляхів їхнього вирішення.

На Конференції з'ясувалися такі питання:

- Історія виникнення, еволюція славетних центрів народного мистецтва України; їхній занепад і зникнення, сучасний стан;
- Підприємства народних художніх промислів: чи є перспективи?
- Народне мистецтво України і державна політика: паралельне існування;
- Роль творчих спілок, товариств, об'єднань, асоціацій у справі національного відродження: статистична, споживацька чи визначальна?
- Роль засобів масової інформації в підтримці осередків народного мистецтва;
- Концепції відродження та їхні ідеологи; шляхи відродження;
- Бізнес-центри, галереї, музеї та їхня роль у розвитку сучасного народного мистецтва;
- Український ринок творів народного мистецтва: експансія сурогатної культури;
- Мистецькі смаки й пріоритети сучасного населення України: русло традицій чи нівелювання етнічної культури?

Учасники Конференції на Решетилівській фабриці художніх виробів імені Клари Цеткін. Решетилівка. 01.08.2001.
Фото Олеса Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Олішному, Національний архів українського гончарства



У РОБОТІ КОНФЕРЕНЦІЇ, з української сторони, ВЗЯЛИ УЧАСТЬ: представники:

Комітету з питань культури і духовності Верховної Ради України,
Міністерства культури і мистецтв України,
Міністерства освіти і науки України,
Державного комітету інформаційної політики, телебачення і радіомовлення України,
Полтавської обласної державної адміністрації,
Управління культури Полтавської облдержадміністрації;

наукових і навчальних закладів:

Інституту народознавства НАН України,
Інституту керамології — відділення Інституту народознавства НАН України,
Інституту мистецтвознавства, фольклористики і етнології імені Максима Рильського
НАН України,
Львівської академії мистецтв,
Національного технічного університету «Харківський політехнічний інститут»,
Полтавського державного технічного університету імені Юрія Кондратюка,
Полтавського державного педагогічного університету імені Володимира Короленка,
Інституту підприємництва, права та реклами,
Міжнародного інституту лінгвістики і права,
Николаївського державного педагогічного інституту,
Прикарпатського університету імені Василя Стефаника,
Дніпропетровського національного університету,
Колегіуму мистецтв у Опішному;

провідних українських музеїв:

Національного музею-заповідника
українського гончарства в Опішному,
Державного музею українського народного
і декоративного мистецтва,
Українського центру народної культури
«Музей Івана Гончара»,
Музею народної архітектури та побуту
у Львові,
Полтавського краєзнавчого музею;

регіональних осередків:

Українського керамічного товариства,
Національної спілки художників України,
Національної спілки майстрів народного
мистецтва України;

**відомі українські народні майстри
та художники, керівники підприємств
художніх промислів.**

Учасники Конференції знайомляться з роботою
килимариць Решетилівської фабрики художніх
виробів імені Клари Цеткін. Решетилівка. 01.08.2001.
Фото Олеса Пошивайла. Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному, Національний архів
українського гончарства



ПІД ЧАС КОНФЕРЕНЦІЇ ТАКОЖ ВІДБУЛИСЯ:

I. Загальна дискусія між ідеологами відродження та їхніми опонентами:

«Спроби відродження завмираючих і завмерлих центрів народного мистецтва України: уроки і наслідки реанімації».

Напрямами дискусійного обговорення були:

- * практичний досвід роботи з відродження центрів народного мистецтва;
- * практичні поради, плани дій для бажаючих відродити осередок народного мистецтва, підприємство художнього промислу;
- * рушійні чинники відродження;
- * роль у процесах відродження:
 - особистостей (народні майстри, професійні художники, мистецтвознавці, вчені, керівники підприємств);
 - органів місцевої і центральної виконавчої влади;
 - державної політики.



Учасник Конференції, художник-кераміст Петро Ганжа (Київ). Опішне. 31.07.2001. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

II. Круглий стіл:

«Осередок народного мистецтва: термінологічне визначення і можливість сучасного виникнення»

Робочий момент круглого столу «Осередок народного мистецтва: термінологічне визначення і можливість сучасного виникнення». Опішне. 31.07.2001. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



Практична частина конференції полягала в ознайомленні з сучасним станом провідних осередків народних промислів Полтавщини. Зокрема, учасники наукового форуму побували на Полтавській фабриці художніх виробів «Полтавчанка», Решетилівській фабриці художніх виробів імені Клари Цеткін, Миргородському керамічному технікумі імені Миколи Гоголя, опішненських заводах «Художній керамік» і «Керамік». Вони також ознайомилися з художніми майстернями гончарів Опішного: Заслужених майстрів народної творчості України, лауреатів Національної премії України імені Тараса Шевченка Михайла Китриша і Василя Омеляненка, майстернями молодих народних майстрів-гончарів Миколи Варванського, Олександра Шкурпели, Івана Лобойченка; з Навчально-виробничою гончарною майстернею Колегіуму мистецтв у Опішному; переглянули фільми, присвячені осередкам народних художніх промислів України.

Учасники Конференції одночасно взяли участь у заклучних заходах II Національного симпозиуму гончарства «Опішне-2001»: Міжнародному творчому практикумі художників-керамістів, відкритті виставки II Національного конкурсу художньої кераміки, засіданні Вченої ради Інституту керамології — відділення Інституту народознавства НАН України та Президії Українського керамічного товариства, Днях Журі, Всеукраїнському мистецькому святі утвердження гончарських традицій «День гончаря»; презентаціях «Українського керамологічного журналу», Національних наукових щорічників «Українська керамологія» і «Бібліографія українського гончарства. 2000»; презентаціях мистецьких проектів Творчого об'єднання «Гончарі» (Київ) та Львівської академії мистецтв. Вони також оглянули виставки в Мистецькій галереї, взяли участь у захоплюючих шоу-дискусіях з проблем теорії і практики сучасного мистецтва, зустрілися з провідними українськими керамологами. Водночас, мали унікальну можливість побувати в знаменитій Гончарській столиці України, доторкнутися до всесвітньо відомої опішненської кераміки, оглянути фондіві колекції Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, Меморіальний музей-садибу славетної гончарівни Олександри Селюченко, Меморіальний музей-садибу гончарської родини Пошивайлів, лабораторії Інституту керамології — відділення Інституту народознавства НАН України, поспілкуватися з найвідомішими українськими мистцями-керамістами.

Успішне проведення конференції фінансово забезпечили Міністерство освіти і науки України, Управління культури Полтавської облдержадміністрації та Міжнародний фонд «Відродження». Організаційно-координаційну допомогу надав Комітет з питань культури і духовності Верховної Ради України.

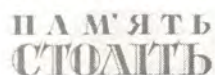
За результатами роботи конференції передбачається:

- прийняття рекомендацій органам державної і місцевої виконавчої влади щодо ефективної підтримки осередків народного мистецтва й використання їхнього потенціалу для культурно-економічного розвитку регіонів;
- розробка проекту Національної програми підтримки визначних центрів народної художньої культури України;
- розробка законопроектів щодо державної політики в галузі народного мистецтва, народних промислів і ремесел.



Учасники Конференції під час презентації керамологічних видань Видавництва «Українське Народознавство»: Тетяна Андрієнко (Київ), Федір Куркчі (Хмельницький), Мирослава Росул (Ужгород), Марко Галенко (Київ), Опішне. 02.08.2001. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

Інформаційні СПОНСОРИ



Генеральний
інформаційний спонсор

ОДТРК
«Лтава»

Офіційний
інформаційний партнер



Фінансове забезпечення:

Міністерство освіти і науки України
Міжнародний фонд «Відродження»
Управління культури Полтавської облдержадміністрації

Виробничі СПОНСОРИ

Міністерство транспорту України
ЗАТ «А/Т Глини Донбасу»
АТ «LTS»
ЗАТ «Інститут керамічного машинобудування»
ТОВ «Компанія «Промкерам»
ВАТ «Слов'янський завод високовольтних ізоляторів»
АТ «Харківський плитковий завод»
АТ «Полтавагазвидобуток»
ВАТ «Полтаваліс»
ВАТ «Полтаваобленерго»

Генеральний перевізник «УКРЗАЛІЗНИЦЯ»


НАЙГОЛОВНІШІ

ЗАХОДИ

КОНФЕРЕНЦІЇ

30 ЛИПНЯ, ПОНЕДІЛОК

- 9.00-18.00 Прибуття, реєстрація та поселення учасників науково-практичної конференції
- 14.30-18.00 Знайомство з Колективом мистецтв у Опішному, Національним музеєм-заповідником українського гончарства в Опішному, Інститутом керамології – відділенням Інституту народознавства НАН України, Меморіальним музеєм-садибою гончарської родини Пошивайлів, Меморіальним музеєм-садибою Олександри Селюченко
- 18.00-19.00 Знайомство з художніми майстернями гончарів, заслужених майстрів народної творчості України, лауреатів Національної премії України імені Тараса Шевченка Михайла Китриша і Василя Омеляненка, майстернями молодих народних майстрів-гончарів Миколи Варванського, Олександра Шкурпели, Івана Лобойченка, Навчально-виробничою гончарною майстернею Колективу мистецтв у Опішному

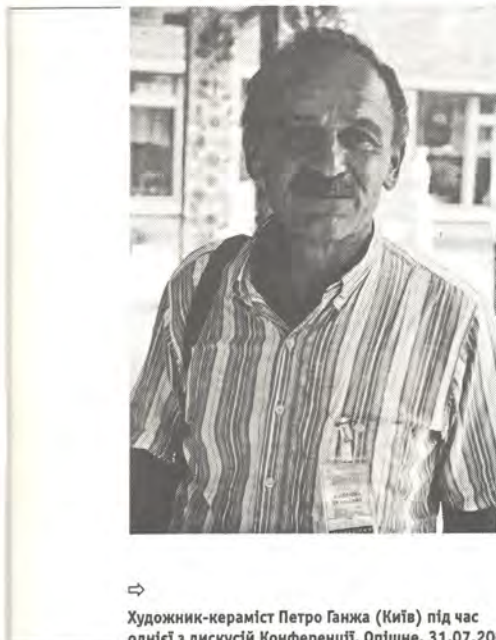


Учасники Конференції: (стоять, зліва направо) мистецтвознавець Тамара Придатко (Київ), мистецтвознавець Зоя Чегусова (Київ), Народний художник України Петро Печорний (Київ), керамолог Людмила Овчаренко (Опішне), художник Вячеслав Попов (Комсомольськ), доктор мистецтвознавства Михайло Селівачов (Київ), завідувач Секретаріату Комітету з питань культури і духовності Верховної Ради України Раїса Логвиненко (Київ), художник-кераміст Сергій Береженко (Запоріжжя), Народний депутат України Ніна Покотило (Київ), мистецтвознавець Тетяна Андрієнко (Київ), художник-кераміст Світлана Пасічна (Полтава), художник-кераміст Сергій Радько (Опішне); (сидять, зліва направо) співробітник Секретаріату Комітету з питань культури і духовності Верховної Ради України Віталій Бабенко (Київ), художник-кераміст Марко Галенко (Київ), доктор історичних наук Олесь Пошивайло (Опішне), кандидат мистецтвознавства Ростислав Шмагало (Львів). Опішне. 03.08.2001. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

⇒
Художники-керамісти Тетяна Павлишин (праворуч, Львів)
і Галина Жук (Суми) на презентації керамологічних видань
Видавництва «Українське Народознавство».
Опішне. 02.08.2001. Фото Олеса Пошивайла.
Національний музей-заповідник українського гончарства
в Опішному, Національний архів українського гончарства



⇒
Учасник Конференції, співробітник Інституту мистецтво-
знавства, фольклористики і етнології імені Максима
Рильського НАН України, головний редактор часопису «АНТ»,
доктор мистецтвознавства Михайло Селівачов (Київ).
Опішне. 03.08.2001. Фото Олеса Пошивайла.
Національний музей-заповідник українського гончарства
в Опішному, Національний архів українського гончарства



⇒
Художник-кераміст Петро Ганжа (Київ) під час
однієї з дискусій Конференції. Опішне. 31.07.2001.
Фото Олеса Пошивайла. Національний музей-
заповідник українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського гончарства



31 ЛИПНЯ, ВІВТОРОК

- 10.00-13.30 Відкриття й пленарне засідання Міжнародної науково-практичної конференції
«Відродження визначних центрів народного мистецтва України: блеф романтиків чи
прогноз аналітиків?»
- 14.30-17.30 Робота секцій науково-практичної конференції
Засідання Вченої ради Інституту керамології — відділення Інституту народознавства
НАН України
- 17.30-19.00 Круглий стіл: «Осередок народного мистецтва: термінологічне визначення
і можливість сучасного виникнення»
- 20.00-22.00 Презентація мистецького проекту Творчого об'єднання «Гончарі» (Київ)



Співголови пленарного засідання Конференції: (зліва направо) Іван Глизь, начальник Управління культури Полтавської облдержадміністрації (Полтава); Ніна Покотило, Народний депутат України, член Комітету з питань культури і духовності Верховної Ради України (Київ); Степан Павлюк, Перший заступник Голови Державного комітету інформаційної політики, телебачення і радіомовлення України, директор Інституту народознавства НАН України, доктор історичних наук, член-кореспондент НАН України (Київ); Омель Пошивайло, директор Інституту керамології — відділення Інституту народознавства НАН України, генеральний директор Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, доктор історичних наук (Опішне); Михайло Китриш, Заслужений майстер народної творчості України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка (Опішне); Ростислав Шмагало, декан факультету історії і теорії мистецтва Львівської академії мистецтв, кандидат мистецтвознавства (Львів); Орест Голубець, завідувач кафедри кераміки Львівської академії мистецтв, кандидат мистецтвознавства (Львів). Опішне, 31.07.2001. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



Виступають учасники пленарного засідання Конференції:

1. Ігор Немец, професор Белгородської державної технологічної академії будівельних матеріалів, доктор технічних наук (Белгород, Російська Федерація).
2. Іван Глизь, начальник Управління культури Полтавської облдержадміністрації (Полтава).
3. Степан Павлюк, Перший заступник Голови Державного комітету інформаційної політики, телебачення і радіомовлення України, директор Інституту народознавства НАН України, доктор історичних наук, член-кореспондент НАН України (Київ).

Опішне, 31.07.2001.

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



2

3



1





Учасники Конференції на засіданні Вченої ради Інституту керамології — відділення Інституту народознавства НАН України: (зліва направо) кандидат історичних наук Ігор Пошивайло (Київ), доктор філософських наук, професор Леонід Сморж (Київ), доктор технічних наук, професор Ігор Немец (Белгород, Російська Федерація), кандидат філологічних наук, доцент Любов Спанатій (Миколаїв), доктор технічних наук, професор Галина Семченко (Харків), кандидат мистецтвознавства Орест Голубець (Львів). Опішне. 31.07.2001.
Фото Слеса Пошивайло. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



Учасник Конференції — проректор Полтавського державного технічного університету імені Юрія Кондратюка, кандидат історичних наук Надія Кочерга. Опішне. 31.07.2001.
Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



Учасники Конференції і засідання Президії Українського керамічного товариства: (зліва направо) Ростислав Шмагало (Львів), Віктор Левіт (Слов'янськ), Віктор Голуєв (Дніпропетровськ), Ігор Немец (Белгород, Російська Федерація), Галина Семченко (Харків), Ніка Чоленко (Опішне), Олесь Пошивайло (Опішне). Опішне. 02.08.2001.
Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



1 СЕРПНЯ, СЕРЕДА

- 8.00-18.00 Ознайомлення зі станом провідних осередків художніх промислів Полтавщини (Полтава-Решетилівка-Миргород-Великі Сорочинці)
- 17.00-18.00 Знайомство з опішненськими заводами «Художній керамік», «Керамік», фабрикою художніх виробів «Опішнянка»
- 18.00-19.00 Загальна дискусія між ідеологами відродження та їхніми опонентами: «Спроби відродження завмерлих центрів народного мистецтва України: уроки і наслідки реанімації»
- 20.00-22.00 Презентація мистецького проекту Культурно-мистецького центру «Дзига» (Львів)

1



Учасники Конференції на відкритті виставки II Національного конкурсу художньої кераміки: Олег Перець (ліворуч, Полтава), Михайло Китриш (Опішне). 02.08.2001. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



Учасники Конференції на Полтавській фабриці художніх виробів «Полтавчанка» (2) та її директор Ангеліна Петрова (1). Полтава. 01.08.2001. Фото Олеся Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

2





1



2



3

Місця Конференції на відкритті виставки
 II Національного конкурсу художньої кераміки:
 1. Кандидат мистецтвознавства Орест Голубець (Львів).
 2. Доктор мистецтвознавства Раїса Захарчук-Чугай (Львів).
 3. Художник-кераміст Олег Шумляк (Донецьк),
 директор мистецтвознавства Михайло Селівачов (Київ),
 художник-кераміст Віра Вігліна (Санкт-Петербург,
 Російська Федерація). Опішне. 02.08.2001.
 Національний музей-заповідник українського гончарства
 в Опішному. Національний архів українського гончарства

2 СЕРПНЯ, ЧЕТВЕР

- 10.00-13.30 Робота секцій науково-практичної конференції
 Засідання Президії Українського керамічного товариства
- 14.30-15.30 Заключне пленарне засідання Міжнародної науково-практичної конференції
 «Відродження визначних центрів народного мистецтва України: блеф романтиків
 чи прогноз аналітиків?»
 Прийняття основних програмних документів
- 16.00-18.00 Відкриття виставки II Національного конкурсу художньої кераміки. Вручення Подяки
 Президента України володарю Гран-прі I Національного симпозиуму гончарства
 «Опішне-2000» Сергію Бережненку (Запоріжжя)
- 18.00-19.00 Презентації:
 – Національних наукових щорічників:
 • «Українська керамологія». — 2001. — Кн.1;
 • «Бібліографія українського гончарства. 2000»;
 – «Українського керамологічного журналу». — 2001. — №1
- 20.00-22.00 Презентація мистецького проекту Львівської академії мистецтв (Львів)



Учасники Конференції на презентації керамологічних видань Видавництва «Українське Народознавство». Опішне. 02.08.2001. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



Учасники Конференції під час презентації мистецького проекту Творчого об'єднання «Гончарі» (Київ) [Лілія Покотило, Раїса Логвиненко, Людмила Овчаренко, Віталій Бабенко] та на презентації керамологічних видань «Українського Народознавства» [Віра Вігліна, Лариса Антонова]. Опішне. 31.07, 02.08.2001. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



Презентація керамологічних видань Видавництва «Українське Народознавство»: (зліва направо) Олесь Пошивайло, головний редактор видавництва; Ігор Пошивайло, директор видавництва протягом 1992-1995 років; Юлія Панасюк, Олена Чуб, інженери комп'ютерного набору; Юрко Пошивайло, директор видавництва протягом 1996-2000 років, художній редактор усіх видань видавництва; Вікторія Спільник, директор видавництва від кінця 2000 року й донині; Вікторія Яровата, редактор; Олена Литовченко, інженер комп'ютерного набору. Опішне. 02.08.2001. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства





3 СЕРПНЯ, П'ЯТНИЦЯ

День Журі

II Національного симпозиуму гончарства «Опішне-2001»

- 09.00-18.00 Роз'їзд учасників науково-практичної конференції.
Робота Журі симпозиуму
- 19.00-22.00 Дискусія з сучасних проблем розвитку художньої кераміки

4 СЕРПНЯ, СУБОТА

- 09.00-18.00 Робота й засідання Журі симпозиуму
- 19.00-22.00 Творча зустріч учасників, практикантів практикуму і Журі Симпозиуму
Оголошення результатів мистецьких конкурсів

5 СЕРПНЯ, НЕДІЛЯ

Всеукраїнське свято

утвердження гончарських традицій «День Гончаря»

- 09.30-11.00 Церемонія нагородження учасників і практикантів Міжнародного творчого практикуму художників-керамістів
- 11.00-14.00 Фольклорно-мистецьке свято;
- Виступи фольклорних колективів;
 - Ярмарок творів гончарів з різних регіонів України;
 - Конкурс гончарської майстерності;
 - Гончарська вікторина;
 - Гончарський аукціон;
 - Виставка керамологічної літератури з фондів Гончарської Книгозбірні України;
 - Виставка-продаж керамологічної літератури видавництва «Українське Народознавство»;
 - Огляд експозиції Національної галереї монументальної кераміки;
 - Виставка II Національного конкурсу художньої кераміки;
 - Виставка II Всеукраїнського гончарського фестивалю;
 - Виставка ескізів вишиваних творів мистця Григорія Гриня;
 - Виставка-продаж гончарських дерев'яних інструментів (ножики, стеки тощо).
- 17.00-20.00 Роз'їзд учасників II Національного симпозиуму гончарства «Опішне-2001»

Презентація мистецького проекту Творчого об'єднання «Гончарі» (Київ). Олесь Пошивайло і директор «Гончарів» Тетяна Андрійско. Опішне. 31.07.2001.

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

Учасники Конференції під час ознайомлення з Житомирським керамічним технікумом імені Миколи Гоголя. Миргород. 01.08.2001. Фото Олесь Пошивайло. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



ПРЕЗИДЕНТ УКРАЇНИ

Учасникам
Міжнародної науково-практичної конференції
«Відродження визначних центрів народного мистецтва України:
блеф романтиків чи прогноз аналітиків»

Вітаю Ваше представницьке зібрання, якому належить розглянути тему, актуальну для українського суспільства сьогодні і в майбутньому.

Животворним джерелом духовного розвитку нації було й залишається народне мистецтво, яке єднає сотні тисяч прихильників малярства, художньої вишивки, гончарства, різьблення, килимарства та багатьох інших напрямків нашої культури.

Творення соборної держави немислиме без дбайливого збереження і примноження цього надзвичайно великого багатства.

Значний внесок у справу відродження визначних центрів традиційного мистецтва України робите й Ви, дослідники, працівники музеїв, громадські діячі.

Упевнений: ваші конструктивні пропозиції, ідеї стануть важливим чинником тієї консолідуючої сили, яка упевнено приведе до справжнього розвитку всіх осередків декоративно-ужиткової культури. Нехай щастить Вам на обраному шляху!

30.07.2001

Л.Кучма

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Організаторам та учасникам
II-го Національного симпозіуму гончарства
«Опішне-2001»

Шановні колеги!

Маю честь від імені Міністерства освіти і науки України вітати високе наукове зібрання, присвячене 10-й річниці Незалежності України.

Симпозіуми гончарства в Опішному – гончарській столиці України – визначна подія в науковому та культурному житті нашого суспільства.

Вони сприяють активізації наукових досліджень та популяризації мистецтва гончарства, міжнародному науковому та культурному обміну, розвитку традиційних осередків духовної культури українського народу.

Ваш творчий внесок у загальну справу становлення і розвитку України має важливе значення для майбутнього нашої держави, її духовного збагачення.

Зичу Вам доброго здоров'я, творчої наснаги та плідної роботи під час Симпозіуму.

З щирою повагою
Перший заступник міністра

Ярослав Яцків

№15-20/488

31.07.2001

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ

Шановні учасники
другого Національного симпозіуму гончарства «Опішне-2001»!

Сердечно вітаю Вас із нагоди цієї знаменної події, що відбувається напередодні визначного національного свята – 10-ї річниці незалежності України.

Старовинне містечко Опішне, що на Полтавщині, – відомий осередок гончарства не тільки в Україні, а й за її межами.

Завдяки таким визнаним майстрам, як Олександра Селюченко, Гаврило та Явдоха Пошивайли, Михайло Китриш, ми маємо змогу доторкнутись до справжнього народного мистецтва, наших традицій, що сягають у сиву давнину.

За роки незалежності України Опішне стало Всеукраїнським центром дослідження, збереження й популяризації гончарської спадщини України.

І це не випадково, що саме тут започатковано Національний симпозіум гончарства, який у цьому році відбувається вдруге.

Сподіваюсь, що його проведення сприятиме активізації наукових досліджень гончарства, відродженню і розвитку гончарських традицій, популяризації цього виду ремесла і мистецтва.

Бажаю учасникам та гостям симпозіуму «Опішне-2001» успіхів, нових творчих здобутків у справі примноження національної культури.

З найщирішими побажаннями

Міністр

Юрій Богучький

№10-162/31

27.07.2001

Уважаемые коллеги, друзья!

Спасибо за добрую память и приглашение для участия в Международной научно-практической конференции «Возрождение выдающихся центров народного искусства: блеф романтиков или прогноз аналитиков?»

Всех участников поздравляем с ее открытием. Желаем творческого настроения и взаимопонимания в разрешении столь многогранной, интересной и актуальной тематики.

Принять участие не представилось возможным. Надеемся на участие в последующих конференциях.

С уважением Ваши коллеги
из Российского этнографического музея
в Петербурге и лично Ольга Карпова

26.07.2001

Шановні учасники
Міжнародної науково-практичної конференції
«Відродження визначних центрів народного мистецтва України!»

Науковий форум, який нині проходить у загальновизнаній столиці української кераміки – Опішному, присвячений 10-ій річниці Незалежності нашої держави, збагатить вітчизняну науку новими відкриттями на терені народознавчих досліджень, розкриє нові шляхи розвитку народних промислів і ремесел, по-новому осмислить роль найвизначніших центрів народного мистецтва у духовному житті суспільства.

Полтавщина протягом своєї історії була місцем визначних історичних подій, де формувалася українська народність, закладалися основи української літературної мови, підвалини народної музики, де здавна всі види народного мистецтва розвивалися як єдиний художній комплекс.

Старовинне багатоголосся, художнє різьблення і гончарство, ткацтво і вишивання, обробка металів і плетіння, виготовлення виробів з рогу, лози, соломки, дивовижне писанкарство, народне вбрання, архітектура та побут полтавців продовжують викликати жвавий інтерес краєзнавців, істориків, мистецтвознавців. Цей матеріал постійно вивчається, відслідковуються традиції, закономірності розвитку, новації і перспективи.

В області чимало робиться для збереження, пропаганди народного мистецтва.

У музеях – державних і громадських – здійснюється широка науково-просвітницька робота щодо розвитку народного набутку.

Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному став взірцем пошанування народних ремесел і їх творців.

Щиро вітаємо всіх, хто бере участь у цьому науковозначущому заході. Бажаємо плідної роботи, нових відкриттів у розвитку і збагаченні національної науки, почесне завдання якої – дослідження, збереження і популяризація духовної спадщини нашого талановитого народу.

Голова
Полтавської обласної
державної адміністрації
Є.Ф.Томін

Голова
Полтавської обласної ради
О.В.Полієвець

30.07.2001

04.11.2001

© Олесь Пошивайло, доктор історичних наук

НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО – ПЕРШООСНОВА ДУХОВНОГО ЖИТТЯ НАРОДУ

РЕКОМЕНДАЦІЇ
ОРГАНАМ ЦЕНТРАЛЬНОЇ І МІСЦЕВОЇ ВИКОНАВЧОЇ ВЛАДИ
ЩОДО ЕФЕКТИВНОЇ ПІДТРИМКИ
ОСЕРЕДКІВ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА
Й ВИКОРИСТАННЯ ЇХНЬОГО ПОТЕНЦІАЛУ
ДЛЯ КУЛЬТУРНО-ЕКОНОМІЧНОГО
РОЗВИТКУ УКРАЇНИ

Прийнято учасниками Міжнародної науково-практичної конференції
«Відродження визначних центрів народного мистецтва України:
блеф романтиків чи прогноз аналітиків?» (Опішне, 2 серпня 2001 року)

3 30 липня до 3 серпня 2001 року у всесвітньовідомій гончарській столиці України – Опішному – в рамках ІІ Національного симпозиуму гончарства «Опішне-2001», який проводився під Патронатом Президента України та Комітету з питань культури і духовності Верховної Ради України і присвячувався 10-й річниці Незалежності України, відбулася Міжнародна науково-практична конференція «Відродження визначних центрів народного мистецтва України: блеф романтиків чи прогноз аналітиків?» У її роботі взяли участь представники:

Комітету з питань культури і духовності
Верховної Ради України,
Міністерства культури і мистецтв України,
Міністерства освіти і науки України,
Державного комітету інформаційної політики,
телебачення і радіомовлення України,
Полтавської обласної державної адміністрації,
Управління культури Полтавської
облдержадміністрації;
наукових і навчальних закладів:
Інституту народознавства НАН України,
Інституту керамології — відділення
Інституту народознавства НАН України,
Інституту мистецтвознавства, фольклористики
і етнології імені Максима Рильського НАН України,
Львівської академії мистецтв,
Національного технічного університету
«Харківський політехнічний інститут»,

Полтавського державного технічного університету
імені Юрія Кондратюка,
Полтавського державного педагогічного
університету імені Володимира Короленка,
Інституту підприємництва, права та реклами,
Міжнародного інституту лінгвістики і права,
Миколаївського державного педагогічного
інституту,
Прикарпатського університету імені Василя Стефаника,
Дніпропетровського національного університету,
Колегіуму мистецтв у Опішному;
провідних українських музеїв:
Національного музею-заповідника українського
гончарства в Опішному,
Державного музею українського народного
і декоративного мистецтва,
Українського центру народної культури
«Музей Івана Гончара»,

Музею народної архітектури та побуту у Львові, Полтавського краєзнавчого музею;

регіональних осередків:

Українського керамічного товариства, Національної спілки художників України, Національної спілки майстрів народного мистецтва України;

відомі українські народні майстри та художники, керівники підприємств художніх промислів.

Метою проведення представницького наукового форуму було осмислення ролі найвизначніших центрів народного мистецтва в духовному житті суспільства, пошуки найефективніших нетрадиційних шляхів реструктуризації й подальшого розвитку існуючих організаційних форм побутування народних промислів і ремесел, створення багатофункціональних самостійних центрів, здатних активно впливати на культурну політику країни й підтримувати творчі процеси в середовищі народних майстрів, розробка Національної програми підтримки визначних центрів народної художньої культури України, заохочення органів центральної і місцевої виконавчої влади до ефективної підтримки традиційних осередків народної художньої культури на місцях та популяризація їх через засоби масової інформації.

Учасників і організаторів конференції привітали Президент України Леонід Кучма, Міністр культури і мистецтв України Юрій Богущкий, перший заступник Міністра освіти і науки України Ярослав Яцків, голова Полтавської облдержадміністрації Євген Томін, Голова Полтавської обласної ради Олександр Полівець, видатні діячі науки і культури, які акцентували увагу вчених-народознавців на значущості успішного розв'язання порушених проблем для духовного поступу України.

На пленарних та секційних засіданнях, під час численних дискусій, круглих столів, презентацій мистецьких і видавничих проєктів, ознайомлення з нинішнім станом провідних центрів народного мистецтва Полтавщини, спілкування з народними майстрами і керівниками підприємств народних художніх промислів учасники конференції з усіх регіонів України стурбовано говорили про критичне становище народної художньої культури в Україні.

Пострадянський період розвитку культури в державах, що утворилися з колишніх республік СРСР, засвідчує посилення негативних тенденцій, перші симптоми яких проявилися на початку 1980-х років. Поступовий занепад, сповільнення функціонування і навіть повне зникнення ще донедавна досить потужних центрів народної художньої культури, закриття

підприємств народних художніх промислів, різке скорочення числа народних майстрів нині стали масовим і практично повсюдним явищем. Якщо раніше осередки народного мистецтва активно впливали на формування духовного образу етнічних культур, були важливим фактором інтеграції суспільного організму, суттєвим чинником культурного взаємобміну, спілкування різних народів, національних меншин, то сьогодні на перший план виходить ерзац-культура, що паразитує на традиціях народного мистецтва. У стагнації перебуває виставкова та популяризаторська діяльність у сфері народних художніх промислів і ремесел. Усі ці проблеми збереження кращих надбань духовної культури минулого, їхнього творчого розвитку актуальні і для країн Центральної Європи.

Визначні осередки народної художньої культури на сьогоднішній день перестали бути об'єктами уваги органів центральної і місцевої влади. Фактично, вони кинуті напризволяще, а тому, за умов жорсткої економічної кризи, поступово занепадають, аж до повного зникнення. Нині окремі з них ще функціонують, переважно завдяки ентузіазму окремих осіб (самих майстрів, мистецтвознавців, учених), що не може тривати довго: без належної організаційної, матеріальної підтримки всі вони приречені на знищення. Питання тільки в тому, який центр раніше, а який на кілька років пізніше стане надбанням історичних спогадів.

Провідні українські вчені-культурологи неодноразово зверталися до позитивного досвіду роботи губернських земств, які в другій половині XIX-на початку XX століття опікувалися народними промислами. Благодійний вплив тих зусиль столітньої давнини в окремих центрах народного мистецтва відчувається й донині. За підтримки органів місцевого самоврядування статисти, етнографи, економісти проводили комплексні обстеження осередків художньої культури, збирали детальні статистичні й етнографічні відомості про становище майстрів, які дозволяли відслідковувати ситуацію, прогнозувати й планувати майбутні результати розвитку. Власне, вже тоді був налагоджений моніторинг у галузі народних художніх промислів.

На жаль, нічого подібного не можна сказати про нинішню ситуацію в Україні: виступи на конференції засвідчили, що жодна область, як і жоден район в Україні, не має об'єктивних і ретельних відомостей навіть про кількість осіб, зайнятих у тих чи інших художніх ремеслах (промислах). Ще наприкінці XIX-на початку XX століття деклароване в усіх навчальних закладах спрямування творчого процесу на розвиток народного мистецтва практично ніколи не було здійснене. Колись потужна державна система

підприємств народних художніх промислів («Українпром») нині фактично самоліквідувалася друкарськими її провідників.

На думку учасників конференції, сьогодні першочерговим є завдання збереження, протидії невпинним процесам руйнування, нівелювання, деградації народної художньої творчості, поглинення її західною культурою. Необхідне втілення національної політики держави щодо української етнокультури на противагу неконтрольованим в Україні, але, безумовно, прогнозованим західними імперіалістичними процесам утвердження в Україні ідеології панамеріканізму.

У виступах учених зазначалося, що Україна має врахувати в кожному регіоні найбільші осередки народних художніх промислів, які повинні отримати статус заповідних територій і бути під постійною опікою держави, як умовою їх збереження і творчого розвитку. Провідні осередки важливо зберігати і як унікальні форпости духовної культури українців, і як основи розвитку сучасного міжнародного туризму.

Певні надії вчені, мистці, виробничники покладають на реалізацію Закону України «Про народні художні промисли», прийнятого Верховною Радою України в час підготовки конференції в Опішному.

Новий законодавчий акт регулює правові, організаційні та економічні відносини в галузі народних художніх промислів, спрямований на охорону, відродження, збереження та розвиток їх як важливої складової духовної культури українського народу.

Учасники Міжнародної науково-практичної конференції «Відродження визначних центрів народного мистецтва України: блеф романтиків чи прогноз аналітиків?», нагадавши давно відому істину, що будь-яка країна могутня єдністю її громадян, націленістю їх на розбудову власної держави; визнавши, що підґрунтям для такого об'єднання завжди виступає національна ідея, основана на етнічних традиціях; ствердивши, що найяскравішим виявом культурної самобутності є народне мистецтво; усвідомлюючи, що всебічна турбота про розвиток осередків народної творчості, підприємств народних художніх промислів є справою загальнонаціонального значення, яка зміцнює державну незалежність України, визначає духовний образ країни, формує й примножує історичні надбання українського народу, одноставно вирішили:

I. Просити Кабінет Міністрів України, Міністерство культури і мистецтв України:

1. Розробити й затвердити «Національну програму охорони, відродження, збереження і розвитку народних художніх промислів» та передбачити її цільове фінансування в Державному бюджеті України.
2. Створити загальнодержавні багатфункціональні центри збереження, вивчення і популяризації основних видів народного мистецтва (народних художніх промислів) України:

- витинанки (м.Могилів-Подільський Вінницької області);
- гончарства (смт.Опішне Полтавської області);
- декоративного розпису (смт.Петриківка Дніпропетровської області);
- килимарства (смт.Решетилівка Полтавської області);
- писанкарства (м.Коломия Івано-Франківської області);
- ткацтва (м.Кролевець Сумської області);
- фаянсу (смт.Буди Харківської області);
- художнього скла (м.Львів);
- художньої обробки дерева (м.Косів Івано-Франківської області).

У складі кожного такого центру мають функціонувати:

- музеї відповідного виду народного мистецтва;
- спеціалізована книгозбірня;
- спеціалізоване видавництво;
- дитяча школа народних мистецтв;
- спеціалізована художня загальноосвітня школа-інтернат I-III ступенів.

При цьому рекомендується скористатися багаторічним досвідом Полтавської області зі створення подібного центру на творчо-виробничій і науковій базі Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному.

3. Зобов'язати органи місцевої виконавчої влади:
 - розробити й забезпечити реалізацію регіональних і місцевих (обласних, районних, міських, селищних) програм розвитку осередків народного мистецтва і підтримки народних майстрів;
 - спільно з обласними організаціями Національної спілки художників України, Національної спілки майстрів народного мистецтва України, Українського керамічного товариства відкрити в обласних центрах державні спеціалізовані салони-магазини (галереї) «Народне мистецтво» з відповідним художнім оформленням;
 - порушити клопотання перед органами місцевого самоврядування про звільнення від сплати місцевих податків і зборів суб'єктів народних художніх промислів.
4. Порушити клопотання перед Президентом України про надання статусу національних Державному музею українського народного і декоративного мистецтва (Київ) і Музею народної архітектури та побуту України (Київ).
5. Профінансувати за кошти Державного бюджету України цільову програму створення творчо-виробничої бази для щорічних Національних симпозіумів гончарства в селищі Опішне Полтавської області.

II. Просити Комітет з питань культури і духовності Верховної Ради України:

1. Виступити із законодавчою ініціативою щодо запровадження пільгового оподаткування та кредитування суб'єктів народних художніх промислів.
2. Порушити клопотання перед зацікавленими органами про надання статусу міст обласного підпорядкування найвизначнішим осередкам народної художньої культури українців, а саме:
 - місту Косову Івано-Франківської області;
 - селищу Опішне Полтавської області;
 - селищу Петриківка Дніпропетровської області.
3. Порушити клопотання перед Президентом України про встановлення в Україні щорічного професійно-мистецького свята «День гончаря» (перша неділя серпня).
4. Взяти під свій патронат III Національний симпозіум гончарства «Від столиці гончарства – до столиці України» (2002-2004).

III. Просити Міністерство культури і мистецтв України як спеціально уповноважений центральний орган виконавчої влади в сфері культури, до повноважень якого належить реалізація державної політики в галузі народних художніх промислів:

1. Спільно з Національною академією наук України та Міністерством освіти і науки України розробити й затвердити Державну програму вивчення й популяризації народного мистецтва України, яка б передбачала виявлення, комплексне обстеження традиційних осередків народних художніх промислів і публікацію результатів наукових досліджень.
2. Розробити й забезпечити реалізацію Державної програми проведення культурно-мистецьких акцій національного масштабу (2002-2010 рр.), спрямованих на відродження визначних центрів народної художньої культури України, підтримку народних майстрів, залучення до народної художньої творчості широких верств населення (симпозіуми, фестивалі, виставки, конкурси, дні ремесел, етнографічні ярмарки тощо).
3. Спільно з Національною спілкою художників України, Національною спілкою майстрів народного мистецтва України, Українським керамічним товариством один раз на три роки проводити Національну виставку народного мистецтва України («Українське трієнале»).
4. Забезпечити виконання й фінансування комплексу заходів, необхідних для організації постійної роботи народних майстрів у експозиціях Музею народної архітектури та побуту України (Київ).

IV. Просити Міністерство освіти і науки України:

1. У визначних центрах народної художньої культури України, на базі існуючих загальноосвітніх шкіл, відкрити:
 - спеціалізовані художні загальноосвітні школи-інтернати I-III ступенів;
 - навчально-виховні комплекси мистецького спрямування;
 - колегіуми мистецтв;
 - класи з поглибленим вивченням мистецьких дисциплін;
 - факультативи, студії, гуртки декоративно-ужиткового мистецтва.
2. Запровадити в загальноосвітніх школах трудове навчання за профілем місцевих художніх промислів.
3. Проводити всеукраїнські фестивалі з різних видів народного мистецтва, у тому числі Всеукраїнські пончарські фестивалі в Опішному.
4. Забезпечити підготовку фахівців для народних художніх промислів у навчальних закладах усіх рівнів акредитації за рахунок коштів Державного бюджету України.
5. Надати фінансову підтримку реалізації наукового проекту «Гончарство України ХХ-початку ХХІ століття: історія, сучасність, перспективи», який передбачає фундаментальне дослідження українського гончарства як суттєвого компонента народної культури.

V. Просити Національну академію наук України:

1. Через спеціалізовані науково-дослідні інститути (Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Рильського, Інститут народознавства, Інститут керамології – відділення Інституту народознавства) провести комплексні польові дослідження осередків народних художніх промислів України і на їх основі підготувати серію наукових видань (монографії, ілюстровані альбоми, каталоги, словники, енциклопедії тощо).
2. Надати фінансову підтримку реалізації наукового проекту «Гончарство України ХХ-початку ХХІ століття: історія, сучасність, перспективи», який передбачає фундаментальне дослідження українського гончарства як суттєвого компонента народної культури.

VI. Просити Державний комітет інформаційної політики, телебачення і радіомовлення України:

1. Розробити й забезпечити реалізацію Національної програми популяризації українського народного мистецтва, народних художніх промислів у державних засобах масової інформації.
2. Передбачити видання літератури з проблем українського народного мистецтва (монографії, альбоми, каталоги, збірники) у рамках «Національної програми випуску суспільно необхідних видань».
3. Вирішити питання цільового фінансування періодичних видань з проблем народного мистецтва України, насамперед, уже існуючих («Народне мистецтво», «Український керамологічний журнал»).

Голова Оргкомітету Конференції,
директор Інституту керамології –
відділення Інституту народознавства
Національної академії наук України,
доктор історичних наук

Олесь Пошивайло



РЕШЕТИЛІВКА – ВИЗНАЧНИЙ ОСЕРЕДОК НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ ПОЛТАВЩИНИ*

Бабенко Олександр. Решетилівка — визначний осередок народної творчості Полтавщини // *Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2002 / За редакцією доктора історичних наук Олеся Пошивайла. — Опішне: Українське Народознавство, 2002. — Кн.2. — С.38-40*

- ♦ Народився 2 квітня 1959 року в селищі Решетилівка Полтавської області. Закінчив Харківський художньо-промисловий інститут (1981). Працює старшим викладачем кафедри хореографії та образотворчого мистецтва Полтавського державного педагогічного університету імені Володимира Короленка. Член Національної спілки художників України та Національної спілки майстрів народного мистецтва України.
- ♦ Головний напрямок наукових досліджень: народне декоративно-ужиткове мистецтво.
- ♦ Автор численних художніх килимів, які експонуються на регіональних, всеукраїнських і міжнародних виставках, зберігаються в провідних українських музеях, у тому числі в Національному музеї-заповіднику українського гончарства в Опішному. Член Журі Всеукраїнських гончарських фестивалів.

✉ Вул.Остроградського, 2, Полтава, 36000, Україна; тел.79021

✉ Бульвар Б.Хмельницького, 13, кв.144, Полтава, 36004, Україна; тел.522223

Про один із найвідоміших центрів народного мистецтва України. Подано коротку історичну довідку про заснування поселення і виникнення на його території традиційних ремесел (вишивання, ткацтва, килимарства); відтворено хронологію становлення місцевої художньо-промислової артілі та перетворення її у фабрику з потужним виробництвом високомистецьких творів; охарактеризовано творчі особистості промислу. Аналізується сучасний стан решетилівського осередку, пропонуються шляхи вирішення актуальних проблем його подальшого розвитку.



Решетилівка – один із найвідоміших центрів народних художніх промислів України. Перша літописна згадка про неї датується 1632 роком. Назву свою вона отримала або від імені козака Охріма Решетила, що заснував тут маленький хутір, або ж від найменування долини Решето, що розкинулася на берегах мальовничої річки Говтви.

У цих краях ще за часів козацтва було поширене кустарне виробництво художніх виробів. Ледей не в кожній селянській хаті займалися вишиванням, ткацтвом і килимарством. Люди вирощували льон та коноплі, обмолочували їх, замочували в заплавах річки. Потім витіпували прядиво, а пряджу пряли на веретенах або прядках. З готового полотна виготовляли чоловічі та жіночі сорочки, хустки, свитки, рушники. Все це

декорувалося вишуканою орнаментикою в душі місцевих традицій. Особливо старанно вишивалися рушники, якими прикрашали оселі, а також використовували у весільних і похоронних обрядах.

Ткалися покривала, доріжки, клітчасті плахти, яскраві пояси для власних потреб і на замовлення односельчан. Але особливого поширення набули вироби з вовни. Це й не дивно, адже Решетилівка здавна славилася розведенням овець, так званої решетилівської породи, і продажем смушків чорних, блискучих, дрібних, правильно завиткових, нелиняючих ні від сонця, ні від дощу. Недарма Іван Петрович Котляревський у славнозвісній «Енеїді» писав: «Латин по царському звичаю Енею дари одрядив.» Серед інших дарів, Енею було послано й «сто решетилівських

овець». Також Микола Васильович Гоголь у своїй повісті «Ніч перед Різдвом» зауважував, що у Вакули була шапка зі «справжнього решетилівського смушка». Мандруючи по рідній землі українській, у 1845 році великий Тарас Шевченко завітав і до Решетилівки, де створив два пейзажі аквареллю. Говорять, що там він придбав знаменитого кожуха, в якому пізніше з'явився в колах петербурзької аристократії, фотографувався і малював автопортрети.

Та найбільше прославила Решетилівка своїм килимарством – мистецтвом самобутнім, унікальним, яке увібрало в себе всі регіональні риси цього казкового краю. Майже в кожній хаті стояв ткацький верстат, на якому, у вільний від роботи час (переважно взимку), виготовлялися гладкі (безворсові) килими з так званим рослинним і, набагато рідше, геометричним орнаментом.

Пряжу для ткання виготовляли таким чином. Двічі на рік стригли овець. Якіснішою була зимова вовна, адже в цю пору року вона незабрушена і незакудлана. Потім вовну вимочували у різних мисках десять і більше разів, зливаючи воду. Потім її скубили на греченях, щоб набула м'якшого вигляду. Нарешті прядли з допомогою веретена чи прядки. Готові нитки фарбували рослинними барвниками (дубовою корою, цибульною з цибулі, соняшниковим цвітом, бувиною тощо). Верстат снувався конопляними шпальтами, за якими розташовували малюнок майбутнього килима. Часто майстри ткали і без шпальт (по пам'яті), вільно розташовуючи окремі елементи на тлі, збираючи їх у букети і гілки, шпальт створюючи нові композиційні вирішення, але все це з розумінням ритму, кольору і пластичної краси орнаменту.

На межі XIX–XX століть виникла потреба в організуванні окремих майстрів-надомників. Напередодні революційних подій 1905 року поміщиця Хрипунова, налякана заворушеннями селян, доспішила продати свої решетилівські володіння Полтавському губернському земству. З ініціативи кустарного відділу земства, тут було відкрито невеличку ткацьку майстерню. Для початку було завезено з с.Дігтярі, що на Чернігівщині, п'ять ткацьких верстатів. До майстерні почали сходиться молоді ткалі, вишивальниці, килимарниці, що виконували вироби на замовлення земства, яке, у свою чергу, направляло їх у міста багатих верств населення. Отже, на той час то був організаційний центр місцевого промислу, який очолювала Ганна Павлівна Ткаченко.

У 1922 році на базі ткацької майстерні в Решетилівці створено художньо-промислову артіль, яку назвали ніжним ім'ям «Троянда». Саме тоді розмежувалися два виробничі цехи – ткацький і вишивальний. Проте багато майстринь у ті часи виконували замовлення вдома, у зв'язку з обмеженою площею артілі. Прості сільські жінки, в більшості малоосвічені, виконували високохудожні речі. Наприклад, у 1924 році вироби решетилівських мистців були представлені на виставці українського мистецтва в Мюнхені, у 1925 році – у Парижі, у 1928 – у Лейпцігу, де здобули високі нагороди.

У 1926 році, у зв'язку з перепідпорядкуванням універсального товариства «Троянда» із системи Укркоопспілки в Українську художньо-промислову спілку, було перейменовано її в артіль імені Клари Цеткін (на честь німецької революціонерки).

Визначною подією в розвитку народних ремесел було заснування у 1939 році Решетилівської школи художніх майстрів. Уже з перших днів її роботи активно залучалася молодь, яка проходила тут спеціальний курс навчання мистецтву вишивання, ткацтва, килимарства, пошиття одягу.

У 1944 році, невдовзі після визволення Полтавщини від фашистських загарбників, відновила свою роботу артіль. У килимарському цеху було встановлено частину відремонтованих верстатів і придбано нові. Велика заслуга у відбудові артілі і відновленні виробництва килимів належить досвідченим майстриням М.Лісовій, Т.Задорожній, К.Черкун, М.Черкун. Артіль стрімко поповнювалася молодими кадрами – випускниками художньо-промислової школи. Уже в 1959 році там працювало близько восьмидесяти килимарниць. Очолювала в той час артіль Христя Харлампіївна Грушко.

Великий успіх мала артіль на міжнародному лейпцігському ярмарку в 1958 році. Туди були надіслані унікальні килими з типовим решетилівським рослинним орнаментом. Їх виготовляли Клавдія Черкун, Марія Хоруша, Антоніна Щегульна, Ганна Музиченко, Марія Черкун, Настя Гребінник та інші килимарниці. В одному з павільйонів ярмарку експонувалася решетилівська вишивка: чоловічі сорочки «чумачки», жіночі блузи, настільні доріжки. Усе це виконали вишивальниці Галина Свидло, Галина Чорнунь та Галина Нечипоренко. Того ж року вироби решетилівських умільців побували і на міжнародній виставці в Брюсселі.

У 1959 році фабрика імені Клари Цеткін одержала диплом міжнародного ярмарку в Дамаску, а в 1963 році стала учасницею престижного ярмарку в Нью-Йорку.

Поступово фабрика художніх виробів набувала потужності, розширювала виробництво, завершувала будівництво нових корпусів, які введені в дію наприкінці 1964 року. В той час очолив фабрику Леонід Самійлович Товстуха, який і зараз є її генеральним директором і має почесне звання «Народний художник України».

Визначна подія в житті всієї України сталася в 1969 році, коли її, разом з Росією та Білорусією, було прийнято до Організації Об'єднаних Націй. У дарунок від українського народу було виготовлено килим «Древо життя» на Решетилівській фабриці художніх виробів. Автором ескіза була Надія Несторівна Бабенко, Заслужений майстер народної творчості України. Цей килим і зараз прикрашає Блакитну залу Штабквартири ООН у Нью-Йорку.

За визначний внесок у розвиток килимарського мистецтва художникам Л.Товстусі та Н.Бабенко, а також майстрам-килимарницям Д.Єфремовій та Г.Бондарець у 1986 році було присуджено Державну премію України імені Тараса Шевченка. Цей успіх черговий раз прославив решетилівське мистецтво в усій Україні.

Впродовж 1960-1970-х років на Фабриці художніх виробів імені Клари Цеткін працювало багато талановитих художників, які виготовляли свої ескізи для килимів масового виробництва. Назвемо лише кілька імен: С.Шадуров, І.Гулик, В.Тараненко, В.Шайков, Б.Кришталь, Н.Тельнюк, П.Шевчук. Заслужений майстер народної творчості України О.Василенко створила багато взірців для вишивок. Але найяскравіше себе проявили як творчі індивідуальності художники з великої літери – Надія Бабенко і Леонід Товстуха. Їхні твори увійшли до найпрестижніших видань з історії мистецтва, їхні килими зберігаються в колекціях багатьох музеїв України та зарубіжжя. Багато талановитих май-

стрів-художників проявили себе в педагогічній діяльності в Решетилівському профтехучилищі. Слід назвати вишивальниць М.Маляренко, О.Голуб, Л.Пілюгіну, Н.Вакуленко, Н.Іпатій, килимарів В.Кріль, Є.Пілюгіна, С.Вакуленко, ткаць А.Литвиненко та Р.Коляка.

В останні роки періоду Незалежності України економічна криза не обминула і Решетилівку – знаменитий осередок народної творчості. У 1990-ті роки фабрика поступово збавляла оберти виробництва. Усе менше поступало держзамовлень на масове виготовлення килимів, вишиваних і тканих виробів. Донедавна великий концерн «Укрхудожпром» (якому підпорядкована фабрика) поступово втрачав свою потужність і врешті-решт збанкрутував. Новозбудовані корпуси фабрики порожніють. Майстри змушені шукати собі іншу роботу, щоб вижити і прогудувати сім'ю. Деякі з них повертаються до надомництва, тобто виготовляють художні вироби-сувеніри вдома для продажу або на замовлення. Отже, напрашується висновок, що повертаємося до того, з чого все починалося.

Напевно, слід вирішувати долю славетного художнього народного промислу на найвищому державному рівні. Треба ставити питання про створення в Решетилівці на основі Фабрики художніх виробів імені Клари Цеткін, Професійно-технічного училища №28 та Центру культури і дозвілля «Оберіг» Державного музею-заповідника килимарства, ткацтва і вишивання, а також надати йому статус Національного. Крайні новостворені вироби майстрів повинні планово закуповуватися і осідати саме в цьому музеї, а не розпорошуватися по всьому світу і ставати надбанням інших країн. Уже підрастає талановита молодь, тобто є кому передати свій досвід. Отож, не дамо загинути нашому прадавньому мистецтву, відродимо народні ремесла Решетилівки!

31.07.2001



РОЛЬ МУЗЕЇВ У ЗБЕРЕЖЕННІ Й РОЗВИТКУ ХУДОЖНІХ РЕМЕСЕЛ*

Булгакова Людмила. Роль музеїв у збереженні й розвитку художніх ремесел // Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2002 / За редакцією доктора історичних наук Олесь Пошивайла. — Опішне: Українське Народознавство, 2002. — Кн. 2. — С. 41-43

- Народилася 25 березня 1953 року у м. Лозова Харківської області. Закінчила Київський державний університет імені Тараса Шевченка. Працює головним хранителем фондів Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України. Кандидат історичних наук.
- Головний напрямок наукових досліджень: український народний текстиль у контексті слов'янської культури, зокрема генеза геометричного орнаменту.
- Автор наукових статей з проблем традиційної вишивки та одягу Поділля й Полісся.

☒ Проспект Свободи, 15, Львів, Україна, 79001; тел. 727012
☒ Вул. Словацького, 4, кв. 5, Львів, Україна; 79000

Музеї в Україні були засновані з метою сприяння розвитку народних художніх промислів. Предмети, зібрані в музеях, не тільки є частиною матеріальної культури нашого народу, а, передовсім, допомагають нації усвідомити власну самотність. Вони є неоціненним джерелом інформації при вивченні певних технологій виготовлення виробів та особливостей їхнього декору. Музей етнографії та художнього промислу тісно співпрацює з усіма навчальними закладами Львова, безпосередньо пов'язаними з ужитковим мистецтвом.



удожні ремесла України – самотня частина народної культури. Так було завжди, так є і сьогодні. Через рукотворні вироби світ пізнає національний образ українців. Куди найперше йде турист у чужій країні? – До музею, щоб познайомитися з пам'ятками культури місцевого народу, та на місцевий базар, щоб їх придбати. Що вивчає іноземець з чужої країни додому? Що він розповідає своїм землякам удома, коли розповідає про країну, де він побував? Сувеніри, які здебільшого є творами народного мистецтва, що характеризують тамтешню культуру; те, що ми вважаємо місцевою екзотикою. Власне, як інституції, музеї виникли, завдяки колекціям художньої старовини (старожитностей) та екзотичних пам'яток з інших країн. Так виникли

Львівський міський промисловий музей (1874) та Музей Наукового товариства імені Тараса Шевченка (1895). У 1951 році на базі колекцій цих двох музеїв був організований Музей етнографії та художнього промислу АН УРСР.

Нині варто згадати, що перші музеї в Україні були започатковані саме з метою сприяння розвитку народних художніх промислів. Більше 120 років пройшло з моменту заснування Львівського промислового музею. Проте і сьогодні актуальне завдання, що було поставлено в його статуті – «...впливати на розвиток промисловості і рукоділля в краї» [1].

Одним із основних джерел комплектування музейного фонду України завжди були виставки. Наприкінці XIX-на початку XX ст. кращі зразки українського народного мистецтва до

музеїв надходили з Львівських етнографічних виставок (1877, 1887, 1897); виставок Археологічних з'їздів (1870-1900); «1-ї Південно-російської кустарної виставки» в Києві (1906); всеросійських кустарних виставок у Москві та Петербурзі наприкінці XIX-на початку XX ст. та інших. За роки радянської влади чимало творів народних майстрів художньої творчості надійшли до збірок музеїв з виставок народного мистецтва, що влаштовувалися в різних закладах культури. Як правило, відбір виробів проводився кваліфікованими музейними працівниками-народознавцями та мистецтвознавцями. Завдяки цьому, в музейних збірках сформувався державний фонд найкращих творів славетних українських гончарів, килимарників, різьбярів, ткачів, майстрів вишивки, лозо- і соломоплетіння XIX-XX ст. Через музейні експозиції, тематичні виставки їхні імена стали відомі не лише в Україні, а й далеко за її межами.

Кому з сучасних мистецтвознавців, художників декоративно-ужиткового мистецтва не відомі шедеври народної творчості з Опішного, Косова, Космача, Коломиї, Гавареччини, Адамівки, Петриківки, Клембівки, Решетилівки, Кролевця, Дігтярів і ще з багатьох історичних осередків народних промислів та ремесел України? Починаючи ще з учнівської та студентської лави, їм доводилося доторкатися, бодай поглядом, до глечиків та полумисків, сорочок та рушників, коновок та скринь, кошиків і капелюхів і багато до чого іншого з національної спадщини, що зберігається в музеях.

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. У запасниках та експозиціях музеїв зберігається матеріальна документація про різні техніки і процеси виробництва; деякі з них уже забуті, про них не існує писемних свідчень. Предмети, зібрані в музеях, не лише складають частину матеріальної культури нашого народу, а й допомагають нації або етнічній групі усвідомити власну самотність. Окрім того, вони є неопініним джерелом інформації при вивченні відповідних технологій та особливостей декору.

Меценатство і ремесла: на шляху до нової концепції відбору і показу експонатів.

Ми живемо в епоху, надзвичайно благодатну для вивчення і популяризації народного мистецтва і ремесел. Уперше в історії вони починають

цікавити широку публіку в усіх країнах світу. Високоякісні твори народного мистецтва тепер рідкість, бо вони швидко стають надбанням колекціонерів, які бачуть у них вигідне вкладення коштів. Скорочуються можливості комплектування музейних збірань. На ринку панує конкуренція. У зв'язку з цим, виникає потреба в наданні підтримки народному мистецтву і його розвитку, що, у свою чергу, вимагає правильного вибору пріоритетів. Отже, музей – меценат. Державні музеї не мають фінансових можливостей, на жаль, навіть на закупівлю творів народних майстрів. Але вони володіють важелями, що можуть сприяти підтримці та розвитку народних майстрів і їхньої творчості. Це, найперше, безкоштовне надання експозиційних площ для виставок творів майстрів. Безкоштовні консультації спеціалістів з народного мистецтва та надання можливості ознайомлення з музейними колекціями. Завдання музеїв – створення широкої мережі виставок творів народного мистецтва з власних запасників. Експозиція має будуватися таким чином, щоб викликала зацікавлення, передовсім у місцевого населення. Для цього потрібно підкреслювати духовну основу матеріальної культури українців, без якої (про що ніколи не повинні забувати організатори виставок) у народного майстра немає творчості.

У Музеї етнографії та художнього промислу впродовж кількох десятиліть налагоджена тісна співпраця з усіма навчальними закладами Львова, що мають в навчальних програмах курси з ужиткового мистецтва. Саме з навчальною метою використовується музейна колекція творів народних майстрів як минулого, так і сучасності. Студенти мають можливість копіювати одні виробу в цілому, інші – в деталях. Деякі експонати стали джерелом натхнення при створенні нових творів та елементів декору.

Положення про те, що ремесла і ремісничі виробу – це вираження культурної самотності народів та окремих етнічних груп – уже не є предметом дискусій. З одного боку, в них втілюються художні цінності минулого, а з іншого – особливості творчої обдарованості їхніх творців. Музеї повинні сприяти визнанню майстрів художніх ремесел на місцевому, національному, регіональному і міжнародному рівнях; допомагати обміну ідеями між мистцями за допомогою виставок, публікацій та навчальних програм; освічувати широку громадськість, прагнути розширити коло людей, зацікавлених народними ремеслами; відстоювати інтереси майстрів у світі мистецтв.

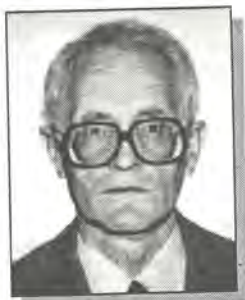
Щодо організації торгівлі виробами народних майстрів у музеях, то в наш час уже нікого не здивуєш магазинами, кіосками в музеях. Більше їх відсутністю. На початку 1990-х років це створення викликало супротив з боку багатьох музейників. Верх брали емоційний чи романтичний погляд на художні ремесла, а не реальна можливість сприяти їхньому розвитку. Однак, досвід музеїв інших країн та власний свідчать, що справа ця добра. Адже, як правило, це своєрідні виставки-розпродаж виробів художників-ремісників. Торгівля виробами народних майстрів у організованих при музеях магазинах – це одночасно мистецтво і наука. Відповідальний за придбання виробів для музейного магазину повинен бути людиною різносторонньою – знати закони ринку, розумітися в специфіці виробів, а також знати художника і споживача. Характер цих виробів, їх походження і ринкова вартість такі, що вони потребують не тільки комерційного підходу, а також передбачають взаємну повагу між автором, купувальником і продавцем. Автор повинен знати стан ринку, усвідомлювати необхідність постійного покращення своїх виробів та забезпечувати стабільний рівень їхньої якості. Він повинен володіти елементарними комерційними знаннями, уміти реально визначати ринкову вартість своєї роботи (не занижуючи і не завищуючи) і розуміти, що той, хто закупляє його роботи, повинен отримати прибуток.

Споживач, який купує виріб у музеї, очікує, що він дізнається про нього більше, ніж у звичайному магазині. Тому завдання музейного

магазину – надати йому додаткову просвітню послугу, тобто дати, за можливості, повну інформацію про предмет та його автора. Повертаючись з поїздки чи подорожі, люди завжди привозили з собою сувеніри на згадку про ті місця, де вони побували. Так відбувається і в наш час, і музей володіє значними можливостями для торгівлі подібного роду предметами. Для музею це не лише засіб прибутку, а й можливість популяризації культури свого народу. Справа не останньої ваги – це реклама, що сприяє організації розпродажу ремісничих виробів. У музейному магазині – це можуть бути різного роду проспекти, буклети з фотографіями майстрів за роботою, репродукції їхніх творів тощо.

Ремісники, народні майстри не можуть жити без творчості, але, як і всі ми, вони повинні заробляти на життя. Було б наївно забувати про необхідність як економічного розвитку, так і технічного прогресу і зростання художньої майстерності. Не можна також не враховувати ролі економічних, соціальних, політичних факторів, що впливають на те, якій саме категорії ремесел віддається пріоритет. Наше суспільство сьогодні знаходиться в перехідному стані, прагне розвинути свою економіку, щоб на її основі набути політичної ваги і таким чином забезпечити кращі умови життя своїм громадянам. Певну роль у справі удосконалення традиційного суспільства має відводитися художнім промислам і ремеслам.

28.08.2001



ІНФОРМАЦІЙНО-ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИЙ ФЕНОМЕН НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМІСНОЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ І НАРОДНА ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА*

Буряк Володимир. Інформаційно-інтелектуальний феномен національної свідомісної самоідентифікації і народна художня культура // *Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2002 / За редакцією доктора історичних наук Олеса Пошивайла. — Опішине: Українське Народознавство, 2002. — Кн.2. — С.44-54*

- ♦ Народився 7 квітня 1944 року в Дніпродзержинську Дніпропетровської області. Закінчив історико-філологічний факультет Дніпропетровського університету (1968). Працює на кафедрі журналістики факультету систем та засобів масової комунікації Дніпропетровського національного університету. Кандидат філологічних наук, доцент.
- ♦ Головний напрямок наукових досліджень: проблема інтелектуально-образної еволюції етнічної свідомості.
- ♦ Автор наукових статей у виданнях України та навчального посібника «Філософські та концептуальні основи інформаційно-художньої свідомості» (2000).

✉ Проспект Гагаріна, 72, Дніпропетровськ, 49024, Україна; тел. 7765716, 7768201
✉ Проспект імені газети «Правда», 18, кв.802, Дніпропетровськ, 49024, Україна

Народна творчість розглядається як інтелектуальний феномен національної свідомісної самоідентифікації. Мовиться про еволюцію архетипного та загального культурно-інтелектуального пласту свідомості, про значення образного інтелектуалізму для народної культури, про можливість реставраційних (трансплантаційних) процесів народної художньої пам'яті та про її синхронізацію з новою парадигмою часу. Свідомісна ідентифікація залежить і від наявності соціоструктур культурного горизонту, зокрема центрів народного мистецтва. Відсутність системних структур культурного горизонту на рівні колективноавторському, індивідуальноособистісному призводить до його поступової розгерметизації. Важливим питанням є формування модуль-типів нації (народних майстрів, носіїв фольклору, письменників, мистців, науковців) як базових свідомісних генераторів майбутнього суспільного розвитку, які є найвищим рівнем свідомісної ідентифікації етносу.



роблема інтелектуального свідомісного розвитку нації надзвичайно важлива, адже від її вирішення залежить наскільки той чи інший етнос може інтегруватися у світовий інтелектуальний свідомісний контекст. Якщо схематично окреслити ступені важливості інтелектуального насичення народної художньої пам'яті, то вони виявляться в такій послідовності: інтелектуальне свідомісне поле інформації – *інтелектуальне свідомісне поле носія інформації* – *інформаційно-інтелектуальне поле свідомості етносу*.

На якому рівні визначальна народна художня культура (народне мистецтво) і такі соціокультурні та виробничі чинники як визначні центри народного мистецтва України (*знаково-смислові та структурні означення професіона-*

льного мистецького поля свідомості)? Мову, перш за все, треба вести про генезу культурно-інтелектуального пласту свідомості, про його значення для розвитку народної культури та для загального культурологічного свідомісного пласту етносу в цілому. Якщо поле народної творчої свідомості розділити на рівні інформаційного засвоєння (інформаційного творчого вираження), то неодмінно ми прийдемо до такої класифікації: 1. Архетипний рівень (юнгівський) – сприйняття чи засвоєння інформації на несвідомому рівні (колективно-несвідоме як прадавня внутрішньосвідомісна інформація, що є базовою і визначає менталітетний рівень свідомості етносу, твориться в снах, долучаючись до індивідуальних знаків свідомості). Це сугестивне поле інформації. Архетипна інформація чітко ілюстр-

...на всіх рівнях свідомісної інтерпретації... умовно реальному (міфолофольклор), реалістичному (публіцистика, наука), відображеному народне мистецтво, художня творчість), що свідчить про те, що архетипна інформація на всіх рівнях свідомісної обробки не змінює своє інформаційне ядро (першооснову). Інша справа – на якому рівні інформаційного «емоціонування» до якої доходять ця інформація. Інформаційне «емоціонування» якраз і є первинною здатністю людини впливати на свідомість без елементів свідомості на рівні чіткої безсумнівності (безосновності) сприйняття. За К.Г.Юнгом, архетип – сформованим підсумком величезного титанічного досвіду безкілкісного ряду предків. Це, як би мовити, психологічний залишок численних переживань одного й того ж типу, що представляють єдиний образ психологічного життя людства – етнічно-свідомісне інформаційне поле сприйняття). Оскільки, за К.Г.Юнгом, архетипи впливають на свідомість, то вони завжди поєднуються з якимись представниками досвіду у свідомісній обробці на рівні індивідуальної інтерпретації (особистість) і суспільної свідомості (суспільство). З приводу останнього рівня, то варто на увазі вироблення *типовоархетипного* образу для всієї нації (менталітетний архетипний образ інформації).

Генеza архетипного інформаційного рівня пояснюється, за К.Г.Юнгом, від образів свідомості, що існують у досвіді сновидін, містичних переживань, коли свідомісна обробка мінімальна [9, с.283]. Специфічно юнгівські архетипи можна розглядати узагальненою несвідомознаковою моделлю, спільною для всього людства. Пізніший етап – утворення нових горизонтів свідомості, інформаційно етнізованих (виокремлені свідомістю певного етносу). Етнічно виокремлене міфологізоване мислення (міфологія певного народу) вже має більше індивідуалізованих рис, специфічних для певного регіону і його мешканців. Отже, поєднання з «представниками досвіду» нового історичного часу виокремлює юнгівську архетипну зону в зону національних (етнічних) архетипів певного народу, де процент свідомісної обробки інформації вже був безперечно вищий, бо часовий інформаційно-змістовий рівень тут менш віддалений. У народній творчості присутні обидва рівні архетипів. Перший, на менталітетному рівні, – закованість форми, кольори, загальнокомпозиційне вираження, сугестія сприйняття знаків природи і т.п. На другому рівні народне мистецтво

виражає лише загальні ознаки (типізовані), що не несуть сугестивного (міфологічного) навантаження (єдність знаку і смислу знаку порушена).

Другий рівень інформаційного засвоєння дійсності – умовно реальне мислення (міфологічний) – знакова усвідомленість як даність, але без раціонального осмислення. Споживач такої інформації користується зображальним рядом (формою вислову, малюнку), але аналітичний момент або повністю відсутній, або недопрацьований. Значення цього рівня для сучасного свідомісного поля – у здатності іманігативного освоєння дійсності (осмислення на інтуїтивно-образному рівні). Третій рівень інформаційного засвоєння дійсності – наукове (реальне, публіцистичне) мислення. Це не лише констатаційне мислення, що базоване на реальній основі, а й таке, що здатне виробляти свідомісні системи розуміння буття. Оскільки аналітичний акт сприяє інтелектуалізуванню свідомості, він дуже важливий для розвитку свідомості етносу. Четвертий рівень інформаційного засвоєння дійсності – відображене (художнє) мислення – створення паралельної системи інформації (паралельної моделі явища, інформації). Це видатне досягнення свідомості саме на шляху усвідомлення себе і світу. Це найвище виявлення сугестивного вираження інформації, вищий рівень суб'єктивізму (міра авторської інтерпретації). Інтелектуальний потенціал свідомості при цьому не занижується, а, навпаки, дає більше варіантів множинності для усвідомлення багатобічності життєвих відчуттів. У цьому контексті народне мистецтво найбільше виявляє себе, бо створює оригінальні зразки особистісної інтерпретації змісту і форми світу. Але цей рівень цілком залежить від трьох попередніх, оскільки в ньому відбувається взаємодія всіх пластів свідомості.

Що ж відбувається, коли народна культура на найвищому своєму витку нищиться, коли форма культурної самоорганізації, наприклад, як народні промисли, гине? Як це впливає на ідентифікованість свідомості саме на кореневому її рівні? Почнемо зі зворотного процесу. Чим інтелектуальніша сфера свідомості (свідомісного відображення), тим виокремлівіша вона на колективносоціальному чи відображеному рівнях. Тому ідентифікація залежить від наявності структур культурного горизонту (зокрема центрів народного мистецтва). Відсутність системних структур культурного горизонту на колективноавторському, індивідуальноособистіс-

ному рівнях призводить ось до чого: 1. На архетипному – втрачається підсвідома енергетика інформації, тотемність символіки, значення форми, малюнку, композиції; 2. На умовно реальному (міфологічному) – втрачаються реліктові пласти видимої сугестивної інформації, лишається лиш інформаційний ерзац, який не підкріплений сугестивним значенням, а отже, культурна пам'ять стає вихолощеною (реальнооднозначною, шаблонною); 3. На рівні реального мислення відбувається інформаційна вихолощеність, втрачається символіка, багатозначність поступається однозначності; 4. Відображений тип мислення (художній), відповідно, низького рівня, а це – спрощення асоціативних і аналітичних комбінацій, заниження загального інтелектуального поля свідомості виробника естетичної інформації на рівні індивідуальності і етносу в цілому. На рівні етнічної свідомості це спричиняє інтелектуальну деградацію, заниження свідомісної самоідентифікації і поступове схиляння чи перехід до інших свідомісних етнічних систем. Відповідно не можна говорити про синхронізацію розвитку народної творчої свідомості або про несинхронізацію з новою парадигмою часу. За останнього варіанта народна художня свідомість знаходиться в інформаційному периферійному полі і не є домінантою свідомісного розвитку. За цих обставин знаходяться свідомісні інформаційні пласти, які замінюють її (свідомість, зони свідомості), творчи зовсім інше розумове інформаційне поле етносу (при цьому відбуваються розгерметизаційні або супертрансплантаційні процеси).

Свідомісну парадигму часу ми визначаємо як сукупність інформації, яку виробляє етнос (етнічні системи) і яка окреслює (виражає) соціально-політичне та духовне обличчя часу. Система інформаційних координат – це свідомісна структура інформаційного поля, що забезпечує інтелектуальну насиченість народної свідомості та її індивідуумів. Система інтелектуальних координат свідомості народу може існувати об'єктивно відсторонено (фонові) як інформаційне джерело або бути функціонуючою системою платформою концепції етносу (держави) яка, відповідно, базується на новій парадигмі часу. Фоновість (незастосованість) виникає внаслідок внутрішньої загерметизованості (заблокованості) архетипів народної свідомості. Тобто наявне їх повне ігнорування чи знищення при соціальних катаклізмах (інформаційно-соціальна дистонія). Один із варіантів цієї дис-

тонії – перевага маскультури над народною художньою естетикою. Системною свідомісною базою держави архетипна система індивідуальних координат може бути за умови входження цієї системи до свідомісної концепції держави, яка будується на охороні духовних інформаційних координат.

Народна художня пам'ять має свою систему інформаційних координат (*парадигма народної художньої свідомості*), яка в кожному столітті синхронізується з інформаційним свідомісним полем часу і виробляє нову свідомісну парадигму. Синхронізація парадигми народної художньої пам'яті з новою філософією часу – процес специфічний, оскільки інформаційна свідомісна архетипіка (міфологеми часу) довог не дає суспільній свідомості синхронізуватися з новою інформацією на кореневому рівні (вироблення нової структури-концепції бачення світу). Тобто процес засвоєння інформаційних координат нової парадигми за негативних соціальних умов (відсутність державотворення, національний геноцид і т.п.) набагато триваліший. Мовиться про вписування інформаційно-свідомісних координат у світову систему свідомісних координат. За негативних умов виникає дистанційність між свідомісними інформаційними рівнями, а це призводить до інформаційного дискомфорту (інформаційної дистонії), коли створюється свідомісний вакуум, своєрідний інформаційний застій. Народна художня пам'ять теж виражає цю ситуацію, відповідно розподіляючись за концептуальним рівнем на *свідомість стихійної архетипної інформації* та *свідомість новоствореної інформаційної архетипіки* (формальної), де втрачено зв'язки між знаковим полем і його значенням. На цьому свідомісному рівні інформація існує як своєрідний інформаційний хаос (фрагментарність етнічної художньої пам'яті, стирання культурного змісту етнопобуту, зменшення формоворчих можливостей пам'яті, «вибивання» свідомості етносу та етнічної індивідуальності зі звичних менталітетних стереотипів, втрата ідентифікаційної свідомості, погашення мовного пласти). Про це яскраво свідчать дослідження НДЛ українського фольклору, народних говорів та літератури Придніпровського регіону Дніпропетровського національного університету, на Царичанщині (програма «Етнічна пам'ять і соціально-історичний та психо-культурний часовий контекст»). У районі найбільшої культурної спадковості погашення етнічної (фольклорної) свідомості становило майже 50%, історично-

Інформаційно-інтелектуальний феномен національної свідомісної самоідентифікації (історична ідентифікація українців) виявилася на найнижчому рівні. Культура етнопобуту, її етнопоетичний аспект зазнали деформацій такого рівня, що інформації не завжди могли пояснити значення і зміст звичних побутовоетнічних традицій (символів). Звідси і низький рівень загальноестетико-художньої культури. Лише найстарше покоління (60-80 років) мало інформаційне поле пам'яті такого рівня, що відповідає нормативному горизонту менталітетної ідентифікації.

Є так званий і середній (симбіозний) інформаційний рівень народної художньої пам'яті, який представляє своєрідний інформаційний простір символів (інформкодів часу). Цей рівень інформації має логічносвідомісний характер. Він являє як синтез свідомостей, де наявна відповідність між знаковими кодами (на рівні новоутворень) і їх новими значеннями, що зберігають архетипну (фольклорну) базу, але «виробляють» новий естетико-художній рівні осмислення буття. У цьому контексті виникають архетипи нового наповнення, які вже існують як самодостатні кодові системи. Середній рівень програмує утворення нових менталітетних ознак на системному рівні, утворення нового культурно-інформаційного горизонту пам'яті: а) на рівні продовження традицій етнічної парадигми; б) на рівні утворення нової етнічної системи координат (розмивання базового інформаційного поля і творення нової менталітетно-системної одиниці буття). З позиції естетики постмодернізму, де модульна (системна, суперсистемна) сутність суб'єкта утворюється з інформаційних концептуальних даностей усіх часів і народів (естетико-художній досвід, що не є домінантою створення особистості, а лише основою побудови оригінальної художньо-інформаційної сутності, яка виробляє в собі власні закони і методи осмислення і відображення буття), інформаційна парадигма народної пам'яті є своєрідним наповнювачем для вироблення свідомісних координат нового часу. Водночас вона є одним із чинників «ліплення» нових особистісних (свідомісних моделей), однією з домінант свідомісної бази доби. Отже, якщо народної художньої (базової) пам'яті не існує або вона лише фрагментарна, то, відповідно, можна програмувати і рівень свідомісно-інтелектуального поля етносу на майбутнє.

У контексті свідомісного формування дуже важлива наявність державної концепції захисту і примноження (повночасового функціонування) інтелектуальних координат сучасної свідо-

мості етносу, де чільне місце займає архетипний (міфолофольклорний) пласт свідомості. За наявності такої програми, головна концепція якої мусить полягати в збереженні архетипного поля свідомості зі створенням умов його повного інтелектуально-філософського наповнення, система інформаційних координат народної художньої пам'яті синхронізується з новою парадигмою часу.

Специфіка сучасної парадигми мислення полягає в тому, «що ми живемо в час всесвітньо-історичної зміни епох – модерну – постмодерном на кордоні нового і постнового» [6, с.25-26]. Інформаційний інтелектуалізм сучасної парадигми бере початок з XVI-XVII ст. – часу її формування. Своєю «акме» вона досягла у XIX столітті. Цю парадигму можна визначити «як антропоцентризм, коли людина претендує на роль Бога, а метою всіх сторін її життя є задоволення матеріальних і соціальних потреб» [8, с.4].

Інтелектуальну сутність нового типу мислення і визначає самопізнання або раціоналізм, що утворив певний стиль розмірковувань, який не обмежився однією теорією пізнання, а розповсюдився на аналіз усіх сфер, де людина в принципі здатна зробити ту чи іншу дію: соціальну, економічну, культурну, моральну і т. д. – на реальних основах [8, с.4]. Звідси новий рівень концептуалізму як системи сприйняття та інтерпретації факту і нова модель інформаційно-художньої свідомості як системи інтерпретації факту вищого інтелектуального рівня (народна творчість, література, мистецтво, публіцистика), яка вводить у горизонт свого відображення весь свідомісно-інформаційний спектр людського буття – науковий, філософський, релігійний. Література, мистецтво, публіцистика як горизонт інформаційної свідомості набирають суперознак модуль-свідомісної системи, що визначає рівень осмислення буття світовою свідомістю, свідомістю етносу. З одного боку, мова йде про інтелектуальний рівень етносу, з іншого – інформаційної еліти (письменники, науковці, мистці, публіцисти), яка репрезентує цей етнос у світовому етнічному просторі.

У парадигмі «просвітництва», що існує до цього часу, суб'єктом формування особистості є суспільство. «Відповідно до сучасної доктрини сокровенне ядро особистості («самості») вже існує в людині і не піддається втручанню з боку зовнішнього світу. В цьому ядрі полягає моральна гідність людини, її внутрішня міцність. Тому мета виховання – «культурне самотворення».

Суспільство, колектив, інші люди повинні лише створювати умови, надавати допомогу в цьому процесі «самонароджування», «окультурювання», становлення і розвитку «самості» [6, с.17].

Центросутня (центробудівнича) специфіка людини в контексті нової парадигми мислення ще більше підкреслює важливість народної творчості, літератури, мистецтва, журналістики як інформаційної бази формування свідомості нового типу (суперхудожньо-інформаційної, здатної творити тексти на рівні континууму множинності з усією сферою комунікативного впливу на свідомість людини, етносу, світу).

Тип такої творчої свідомості (*створювач*) володіє витонченою стилістикою самовираження, що виявляє ознаки постмодернізму: «непевність, фрагментарність, деканонізація, безособистісність, антиконографічність, іронія, звернення до гри, алегорія, гібридизація – мутантна зміна жанру, породження нечітких форм, карнавалізація, конструктивізм, іманентність – символізація – переведення всіх чуттів на мову знаків» [8, с.16]. Йдеться про створення універсального типу авторської свідомості, що за інтелектуально-творчим рівнем представляє весь діапазон (генезис) форм і методів відбиття факту (інформації) у її інтелектуально-творчому аспекті як форми відображення дійсності, створення паралельної (художньої) моделі світу або відображеної (типізованої документальної моделі), починаючи від міфологічного мислення (умовно-реального) до постмодерністського (універсально-відображеного).

Масова інформаційність сучасного суспільства, його глибокий інтелектуальний потенціал визначають «перехід до принципово нового стану цивілізації і культури – до глобального гіперінтелекту» [7, с.141]. Українська духовна культура [«культура» – з латин. – доглядання (піклування) за чимось, і головне у цьому піклуванні – сама людина, формування її як особистості], незважаючи на історичні катаклізми свого розвитку, ілюструє змістовний матеріал для виявлення інформаційно-художніх координат, що формували і формують менталітет нації, поетику її сприйняття світу як систему світобачення. Поетика української інформаційно-творчої свідомості у контексті генезису форм і методів вираження інформації як інтелектуальної «роботи» свідомості дає можливість нового осмислення свідомісного буття в контексті парадигми мислення нового часу і формування модуль-

особистостей, що будуть визначати рівень інтелектуалізму нації в майбутньому

Саме синкретизм як початкова злитність художніх форм вписується в «побудовчий» контекст постмодерністської естетики. Але, на жаль не завжди державні концепції інформаційно-інтелектуальних координат синхронізуються новою парадигмою часу. Фактори, що сприяють цьому: специфічна соціально-політична обстановка, стійка архетипізація мислення (міфологічність свідомості), особливості менталітету, соціально-історичні традиції. За таких обставин створюється інформаційно-свідомісний дисконформ, порушення логіки свідомісного творення інтелектуальних координат. Цей процес стосується і модульних типів нації (інформаційно-художніх особистостей), які за таких умов або переходять до інших етнічних свідомісних систем, або поступово провінціалізуються, тобто виходять на свідомісний рівень *свідомість міфологічної залежності*.

Паралельно з суспільною структурізацією йде процес утворення індивідуальних архетипних інформсистем – *особистість*. У першу чергу, це стосувалося ретрансляторів, інтерпретаторів міфолофольклорного тексту, народних мистців. Оскільки ми маємо такий феномен як *колективноавторська творчість (колективноавторська свідомість)*, то виникає поняття (суперфеномен) *народ – творча особистість*. Маємо на увазі колективний досвід формування архетипних текстів як кодових систем нації, що виражають філософію її буття.

Ми розуміємо, що у феномені *колективноавторська свідомість* є внутрішні системи – індивідуальні свідомості творчого типу (*створювачі*) та ретрансляційного типу (*ретранслятори*). Звичайно, є і свідомості, які поєднують ці два типи вираження народної художньої інформації. Елементи осмислення, аналітизму в сприйнятті інформації спочатку активніші саме на рівні індивідуального сприйняття і відтворення, а потім вже йде процес словесного типізування або емоційного розщеплення поняття на рівні етнічної групи чи етносу в цілому. Основний блок прадавньої інформації залишався архетипним у розумінні юнгівського беззастережного (неосмисленого) сприйняття факту, хоча суспільний розвиток виокремив цілу групу інформації (архетипів), що втратила сугестивний підтекст і сприймалася на рівні осмислення явища чи знаку. Це, до речі, чітко ілюструється в народному мистецтві та фольклорі. Пізніше виник і третій

горизонт інформації, яку назвали архетипною [це за сталістю ознак, якостей (*типова інформація*)].

Архетипна (міфологічна) свідомість дала початок ще двом видам інтерпретації факту – реальному (публіцистичне та наукове мислення) і відображеному (художня творчість). У цьому триархусному інформаційно-свідомісному контексті (*інформаційно-художня свідомість*) почали вирізьблятися інформаційні свідомісні системи-особистості вищого рівня – *модулі*. Але ці суперсистеми чітко «керувалися» архетипною системою пам'яті (виявлення певного типу системності на менталітетному рівні). Щодо рівня інтерпретації факту в умовно реальному горизонті (міфологічне мислення), то тут модульність виражається як колективноавторський феномен, а на горизонті реальному і відображеному (пізніші форми відображення інформації і складніша система вираження) модульність фіксується на рівні *модуль-людина (модуль-особистість)*. Модуль-особистість сама стає фактом історії, розгорнутою системною інформацією, що представляє свідомість нації на певному рівні її функціонування. Вирізьбившись із багаторівневого свідомісного рівня інтерпретації дійсності (інтерпретації факту) як *синтез-свідомість*, як *констатція над поглядами*, модуль-особистість і почала програмувати інтелектуальну свідомісну підструктуру етносу. Інформаційний інтелектуалізм модуль-особистості залежить не лише від її світогляду, а й від «сюжету життя» на рівні реалізації власних концепцій, від генетично закладених кодів інформації етносу. Ось чому кожну модульову постать треба розглядати в контексті психосоціальних доміант українського етносу: *єврейське, мінорне, сміхове*, які визначали і означатимуть весь хід історично-духовних подій (буття) етносу.

Домінанти – це сталі (архетипні) ознаки свідомості етносу, що виражають його психосоціалізацію (геопсихоенергетичну) спрямованість дії («сюжету долі») [2, с.163-175]. Розглядаючи модульний аспект мислення як запрограмовану відову систему свідомої та несвідомої інформації ми сприймаємо тип модуль-особистості (на певному горизонті свідомісного вираження), з одного боку, як успадкованого інформатора (ретранслятора) національної свідомості (носії та інтерпретатора художньої народної культури) і теж входить до цього ряду), з іншого боку, – як особистість, якій багато дано, бо вона має таку базу підсвідомої інформації. Це «багато дано»,

можливо, через певні етапи свідомісної обробки на рівні інформаційного вираження реального сюжету буття вливається в здатність формувати дії етносу на рівні нової суспільної супермоделі, суперпрогнозера (прогнозованості) і як дієвого інтерпретатора [це більше, в суспільному контексті, стосується громадських ватажків, або духовних лідерів, що не лише розбуджують (інформаційно допінгують) думку етносу, а й реалізують її].

Модульні особистісні типи української нації найзриміше ілюструють архетипну інформацію на рівні вираження бінарних ознак української національної свідомості, її дуалістичності, що за останніми теоріями мають відношення до Великого степового кордону [4, с.78]. Цей кордон (феномен кордону) має велике філософсько-культурологічне смислове навантаження. По лінії Великого кордону між степом і лісом, між слов'янським православним та тюркським, половецьким язичницькими світами у свідомості України проходила межа між світом і тінню, між сферою Бога і Сатани, між істиною і неправдою [5, с.64-69]. Тобто, як зазначає Г. М. Виноградов, «закономірності» формування людської духовності в цілому, і української зокрема, дивним чином збіглися з історико-географічними, у чому ми вбачаємо одну з найголовніших унікальностей історії України» [3, с.176]. Ця унікальність історії певним чином мусила формувати і модульний менталітет (менталітет особистостей, що представляють націю як інформаційно-свідомісний ерзац-синтез). Ця унікальність базується на згаданому Великому кордоні (горизонтальний психоінформаційний зріз) і на вертикальному зрізі (послідовне лідерство сузір'їв, що закріплене в знаках зодіака у період весняного рівнодення над територією України [сузір'я Бика (Тільця) та Барана (Овена)]. Під впливом астральних культів цих тварин формувався культ чоловічого начала, а жіноче (пасивне) начало пов'язане з землею, матеріальним світом. Бінарність модуль-мислення можна розуміти як поєднання матеріального (інформаційне підґрунтя Великого степового кордону) і духовного – вертикальне (лідерство сузір'їв, закріплених у знаках зодіака). У контексті однієї свідомості або цілого етносу мова може йти про боротьбу або протидію цих начал, з одного боку, чи гармонійне поєднання, з іншого.

Коли говорити про заковданість інформації модуль-свідомості або нації в цілому, то мусимо вести мову про опір надмірній системності сус-

пільства, тоталітарному тиску. Приклад цього – свідомісний інститут відкритої публіцистичності (актуальності свідомісної інформації) – кобзарство. З іншого боку – гончарство продовжувало виробляти архетипну інформацію, таким чином підтримуючи знакову систему координат свідомості етносу. Домінанти етносу *героїчне, мінорне, сміхове*, взаємодоповнюючи одна одну, все ж закріплюють основну доміанту – *мінорне*, яка і була справжнім підтекстом архетипу долі для України. Це ми особливо спостерігаємо в українському фольклорі.

Сама суть модульності (система *неординарності*) примушує інформаційно-свідомісних лідерів (модулів) бути першовідкривачами. Як правило, у контексті «заблокованих» етносів (етнос у інформаційно-історичному просторі субетносу, скажімо, Україна в складі Росії) модулі виражають загальноетнічне інформаційне поле свідомості як сукупності спільної етносистеми (інтернаціоналізація модуль-свідомості). У модулів, які представляють етнос на рівні сформованих знакових систем відбиття інформації (сформованість мови, культури в цілому), цей процес інтеграції до інших етносів не такий виразний. Здебільшого інтеграція в субетноси відбувається на рівні початкового формування модульного плану свідомості. Як правило, критерії буття етносу, що інформаційно-свідомісно інтенсивніший (культура, традиція, рівень державотворення) перемагають. Для модулів «блокованих» етносів важливим критерієм виступає здатність *протистояння* іншим етнічним системам заради утвердження своєї системи. Найвищий цей рівень у носіїв народної художньої інформації (народні художники, носії фольклору, гончарі, музиканти), модулів-літераторів, діячів науки, мистецтва, які формують інформаційно-почуттєвий, інтелектуальний свідомісний горизонт нації.

На прикладі модульного типу свідомості можна говорити про певну дистанційність її особи до концепцій життя, які визначають життєвий підтекст. Мова йде про свідомісно-соціальну архетипіку. Згадаймо козака Мамаю у фольклорі та народних мальовках (зріз етносвідомості – уява про іронічно-розумного і мовчазного нібито гультая, якому море по коліна, який з усіма порозуміється, бо сам, як вічне дерево, філософсько непорушний). Формулюємо тезу про архетипну здатність авторської свідомості дистанціюватися від соціально-політичних життєвих структур (рівнів) і таким чином бути ідентифікованим як особистість у сучасному і

майбутньому. Відстороненість як категорія світосприйняття чітко простежується і в українському фольклорі. Ця відстороненість фіксується не як елемент пасивності до трагічних факторів долі, а як рівень створення чи підтримування кодових соціально-психологічних стереотипів (архетипів) як базової суми знань про етнос. Здатність дистанціювання як ознаку поведінки модуль-типу до певної міри ілюструє й історія з Сократом, що не входив у Греції до сімки наймудріших, хоча вважався наймудрішим. Сократ висловив новий принцип духовності, який полягав у тому, щоб не проголошувати мудрість як особисту настанову людям, а викладати її у навколишньому. Нестандартність Сократівського підходу до рівня людської комунікації полягає в тому, що мусить бути діалог, що не доводить односторонню правоту, а формує переконання, що обидва співучасники диспуту належать до якогось третього, вищого щодо них переконання, світу правди, який є для них однаковою цінністю. Рівень «третьої правди» дає точку зору зверху або подає її іронічно (критично), а це теж є відстороненням. Іронія – це не сарказм, а як позиція, що дає пошук, сумніви; це не нагірна позиція, з якої «бачить» лише Бог, але прагнення до цього рівня споглядання. Це стиль модульності супермислення (у Сократівському контексті мова йде про ідею боговтілення з притаманними їй трагічними колізіями, ваганнями і докорами долі). Особистість модульного типу представляє суперпогляд, суперрішення. Для особистостей духовного плану рівень «третьої правди» визначальний. Для модулів народного мистецтва важливий принцип серійності (тиражування) народної архетипіки, тобто постійного представлення архетипного фонду (знаки, символи, форма, композиція як буттєво образна доміанта, що підтримує естетично-інформаційну рівновагу народної художньої свідомості).

У контексті народного сприйняття (сприйняття етносу) модуль-особистості сприймаються багатопланово. Фіксуються три основні рівні сприйняття: умовно реальний (міфолокльорний), реальний (публіцистичний) та відображений (художня творчість). Міфолокльорне сприйняття найчастіше передає доміантну специфіку етнічного характеру (психосоціальні особливості) як особистість «інформаційного відсторонення» (тип інформаційної свідомості козака Мамаю).

Для всіх видів свідомості архетипна інформація є базовою на загальноінформаційному рівні і на рівні сугестивно-ментального вира-

На рівні реального мислення (публіцистичне, наукове) втрата архетипної бази виявляється одразу. Найгірше, що ця втрата відбивається не лише на загальному модульному рівні свідомості, а, відповідно, послаблюється модульна інтенсивність особистостей-модулів (інформаційних модулів). Усе починається з руйнування реального свідомісного пласту (міфологічного інформаційна свідомість), бо йдеться про втрату пам'ятливо-емоційного пласту свідомості (енергетично-сугестивного). А це – і підсвідомі реакція на природу, рухи, шуми, на зміну пір року, ландшафт, на геоінформаційний простір. Тобто відбувається інформаційно-сугестивне «зникання» постійного архетипу середовища на емоційному, історичному рівнях буття людини, в результаті дисгармонія особистості з середовищем.

Народна пам'ять (і в цілому інформаційно-творча свідомість) береже орієнтири етнічного буття. Фольклор – надзвичайно потужне інформаційне джерело. Саме він (його інформаційна інтенсивність) свідчить про існування свідомості на «рарівні», а це – наявність первинних кодів-знаків пам'яті. Скажімо, фольклор представляє всі інформаційні горизонти менталітетного «я», що репрезентує систему «українська душа» (українська інформаційно-творча свідомість). Для цього варто лише розглянути таблицю ти-

пових інформаційних ознак етнічного середовища, психофізичного та соціального виокремлення індивідуальності. Ця таблиця базується на дослідженні 1000 піснених текстів, зібраних на Придніпров'ї протягом останніх п'ятидесяти років (фонди НДЛ українського фольклору Дніпропетровського національного університету). Це аналіз «сумарної» народної поетичної свідомості без жанрової диференціації (реальний потік фольклорної свідомості, що функціонує не як тестова даність, а живий, рухомий свідомісний матеріал). Таблиця реально фіксує постійні інформаційні знаки пам'яті кінця XVIII-початку XX століття, тобто представлено весь пам'яттєвий інформаційний фонд, що відображає специфіку українського менталітету [1, с.1-18].

Про що свідчить ця таблиця? При співвіднесенні постійних знаків свідомості, зафіксованих у фольклорі, зі знаками сучасної «живої» свідомості виявляються помітні розбіжності. Це відчувається у далекому етноінтер'єрі (ландшафт) – відсутність у фондовій пам'яті індустріального пейзажу; у нинішньому ближньому етноінтер'єрі фіксуємо новий принцип забудови двору; у етноінтер'єрі (етноінтер'єр помешкання) теж відбулися кардинальні зміни. Рослинний та тваринний світ в основному збережено. Змінюється конкретне місце дії (середовище

Коротка таблиця інформаційних ознак етнічного середовища, психофізичного та соціального виокремлення індивідуальності (у дужках фіксується кількість вживання ознак)

№/п	Середовище			
1	Етноінтер'єр далекий	гора (121)	сад (82)	поле (78)
2	Етноінтер'єр близький (двір)	хата (56)	криниця (35)	дорога (15)
3	Етноінтер'єр (хата)	вікно (34)	стіл (27)	рушник (15)
4	Рослини поля	жито (38)	пшениця (25)	овес (10)
5	Квіти	барвінок (12)	м'ята (7)	троянда (7)
6	Кущі	лоза (12)	бузина (4)	терен (3)
7	Тварини	кони (164)	воли (61)	вівці (10)
8	Свійські птахи	гуси (19)	качки (10)	кури (3)
9	Дикі птахи	зозуля (48)	голуб (48)	соловей (43)
10	Стихії	вода (97)	вітер (56)	вогонь (2)
11	Метеорологія	мороз (6)	холод (5)	спека (2)
12	Пори року	весна (15)	зима (11)	літо (6)
13	Час доби	вечір (96)	ніч (89)	ранок (48)
14	Конкретне місце дії	поле (61)	сад (33)	хата (25)
15	Світила	місяць (66)	сонце (63)	зірки (20)
16	Річки	Дунай (32)	Дон (14)	Дніпро (11)

Національна специфіка характеру, уподобання

№/п				
1	Портрет (загальний)	серце (177)	очі (94)	руки (82)
2	Персоналії жіночі	дівчина (326)	мати (294)	жінка (70)
3	Персоналії чоловічі	козак (204)	батько (124)	син (89)
4	Риси характеру	добрий (17)	дурний (9)	злий (9)
5	Почуттєвий стан	милий (202)	веселий (10)	смутий (4)
6	Соціальний стан	бідний (а) (51)	багатий(а) (20)	убога (15)
7	Імена чоловічі	Іван (24)	Микола (5)	Григорій (3)
8	Імена жіночі	Марія (20)	Галина (18)	Ганна (6)
9	Фізичні якості	молодий (157)	старий (35)	малий (25)
10	Кольори	зелений (97)	білий (97)	чорний (85)
11	Одяг	хустка (16)	китайка (14)	черевики (10)
12	Страви	горох (35)	хліб (30)	мед (19)
13	Реманент	коса (11)	батіг (3)	сідельце (1)
14	Посуд	відро (21)	ложка (4)	ніж (3)
15	Числівники	два (67)	один (31)	три (28)

спілкування). Це відбувається у зв'язку з новою етносоціальною ситуацією. Фондова пам'ять (фольклор) фіксує таке конкретне місце дії: поле, сад, хата. 1920-1980-ті роки ілюструють новий інформаційний стереотип, що оточує дію: клуб, кінотеатр, підприємство, дискотека, квартира... Спостерігаємо різку зміну одягу. Історичні реалії вносять корективи в етноландшафт, зокрема у назви річок. На загальному інформаційному рівні присутні свідомісні міфоементи: гора, місяць, сонце, зірки. Безперечний інтерес становить фіксація у фольклорній свідомості рослинного і тваринного світу. Скажімо, серед тварин кінч згадується 164 рази на 1000 текстів. Барвінок стелиться серед квітів найчастіше. Весна – найулюбленіша пора року в українців. Серед відтінків дня найбільше оспівується вечір, потім ніч, ранок. Страви теж мають давнє етнічне забарвлення: горох, хліб, мед, сіль, горілка... Для української свідомості кінця XVIII-початку XX-го століття характерний парний спосіб мислення. Числівник два повторюється 67 разів. Парність – це і витoki мислення за аналогією, це і пари протиставлення у концепції світового дерева (мертве-живе, чорне-біле), це, врешті, шлях народної образної свідомості до метафоричного мислення: виникнення нової ознаки від зіставлення протилежних ознак; це шлях до особливої поетичності української душі.

Чітку соціально-психологічну систему представляє картина етноперсоналій. Мати і дівчи-

на – образи, що переважають в системі сім'я. Батько і козак – на другому місці. Риси характеру і портрета українця за інформаційним фондом фольклору синкретичні за змістом, як і вся система фольклорного мислення. Чіткої диференціації ознак ми не спостерігаємо. Картину може, певно, пояснити детальний аналіз писемної літератури нашого часу та спеціальні опитування сучасного носія фольклору. Таке дослідження можна було б зробити і в контексті функціонування народної художньої пам'яті в цілому, скажімо, у виявленні інформаційних ознак етнічного середовища, у роботі народних художників, гончарів. Звісно, методики будуть корисуватися, але результат буде подібний.

Запропонований нами аналіз постійних знаків пам'яті одного історико-свідомісного часу в зіставленні з іншим часовим періодом показує, що відбувся розрив прайнформаційної пам'яті народу з пам'яттю, що представляє сучасне етнічне середовище. Цей процес логічний, але повторюємо, повинен слугувати появі нових свідомісних знаків мислення (нових архетипів, моделей), які б не руйнували інформаційний фонд етносу, а, навпаки, сприяли процесу створення новоформ, що виражали б соціальний культурний спектр свідомості етносу нашого часу. Коли ж такий процес відсутній, поступово збіднюється свідомість етносу.

Ознаки етнічного середовища у більшості випадків втратили свій міфоінформаційний

здатність (здатність чуттєво-неусвідомленого плазму), але змістова плазма понять лишилася інформаційного подразника (шифратора інформаційного коду), бо чуттєва неусвідомленість виступила в інтелектуально-інформаційній зоні як модуль-особистостей (мистці, науковці) як системи знань, що виражає інформаційно-чуттєву ауру етносу, який він представляє. Ця система знань базується на архетипах другої рівня (ті, що втратили сугестивність сприйняття). Їх поступове витіснення з інформаційно-свідомісної свідомості занижує смисловий імпульс інформаційно-інтелектуальної пам'яті (*пам'ять-функція*). Оскільки зараз іде процес активного витіснення інформаційної архетипної зони народної свідомості (етнічної зони функціонування народу – архетипи побуту, обрядів, традицій), це стоїмо перед фактом послаблення фондочної архетипної бази для модульно-системних свідомісних новоутворень [(формування інформаційних модулів (геніїв)) нації]. А це, впливає на суттєвну систему менталітет нації. Звісно, час вносить свої корективи: урбанізація, зміна інших етнічних систем. Але є об'єктивні історичні процеси, а є свідомо руйнація. Саме руйнація протягом століть була характерною ознакою для свідомісного функціонування українського етносу.

Що потрібно для відродження народної свідомості? Трансплантаційні свідомісні процеси – річ вельми сумнівна, якщо брати до уваги тривалість таких операцій. Знищити набагато легше, ніж реставрувати. Потрібна система архетипної (національної) цільності (культура, тотемна, релігійна, культурна). Необхідне часткове відновлення умовно реального (міфологічного) рівня народної пам'яті, у контексті суттєвної (органічної) інформації, створення культурного інформаційного блоку пам'яті, потрібного для відновлення темних плям етнічної свідомості. Здатність народної пам'яті безмежна. Історичні катаклізми спонукають до вироблення нових моделей (форми нової свідомісної регуляції), дещо гібридних, можливо штучних, але на інтелектуальному (аналітичному) рівні таких, що в основному будуть передавати стереотипну знаковості народної поетики сприйняття життєвої інформації. У контексті реставрації глибинних пластів свідомості мусить бути розроблена концепція захисту і реставрації (у деяких регіонах – відновлення) народної пам'яті. Важливим питанням є формування модуль-

типів нації як базових свідомісних генераторів майбутнього розвитку.

Ведучи мову про втрату міфологічного пласту в етнічній свідомості, про наслідки цієї втрати, ми, перш за все, маємо на увазі відсутність процесу міфозроггерметизації на рівні утворення нових свідомісних знаків, бо відсутність нової якості свідомості призводить до інформаційно-системної розгерметизації, тобто етнічна система, сучасною мовою, розформовується. Свідомість, що схильна до міфологізації, швидко привчається до крайніх свідомісно-суспільних міфопункцій (тоталітарний стиль мислення), її опір на рівні модуль-індивідуальності послаблений. Ситуацію з рівнем міфологізації суспільної свідомості погіршують історичні катаклізми, особливо це стосується 1930-1950-х років (голодомор, світова війна, гоніння інакомислячих). Йдеться про винищення інформаційної етнічної еліти. Голодомор – це винищення найглибшого міфоінформаційного пласту свідомості; 1940-ві роки – розстріл інтелігенції, що формувала новий тип антиміфологізованої інформації. У сукупності, винищені пласти мали в собі нову свідомісну інформаційну систему *еліта старого типу* плюс *еліта нового типу*. Інформеліта старого типу – це представлення етнічної свідомості у цілковитій гармонії з етносередовищем, культурою побуту, віросповідання. У такому інформаційному етногоризонті свідомості міфологізм як тип мислення не є елементом архаїки, а становить базу для інформаційно-свідомісних новобудов (романтичний, казковий стиль інтерпретації).

Отже, що первинне в національній свідомісній самоідентифікації? Це глибинний архетипний свідомісний пласт. Саме він визначає місткість етнічного соціуму, колориту народної культури на рівні суттєвості сприйняття інформації. Мова повинна йти про обов'язкову базовість одного етнотипу, хоча їх може бути і декілька. Можуть бути експериментальні етносоціоутворення, коли немає основного етносвідомісного ядра (американський метод), але тоді все ж відбувається рівень утворення нового «архетипного порогу» пам'яті. Це, так би мовити, ланцюг перерваних елементів, що створюють нову систему взаємодії. Це тип нового етнічного свідомісного утворення, де процес виокремлення національного культурологічного елементу відбувається паралельно з довершенням етнічного саме на рівні утворення нової системи (на рівні базових знаків). За такого варіанта можна прогнозу-

вати зріст інформаційного культурологічного поля на рівнях: архетипному, умовно реальному, реальному, відображеному. Це ж стосується економічного і соціально-політичного рівнів свідомості. Щодо України, то послабленість державоустрою ще довго не сприятиме гармонійно-

му відновленню свідомісних процесів на всіх рівнях, і навіть можна передбачати подальшу розгерметизацію етнічносвідомісної бази. Відповідно, це стосується і культурно-національної ідентифікації, відродження народних промислів і народного мистецтва в цілому.

1. Буряк В.Д. *Сучасна народна пісенність Придніпров'я. Генезис образних форм поетичної свідомості: Дисертація на здобуття вченого ступеня кандидата філологічних наук.* – Дніпропетровськ, 1992.
2. Буряк В.Д. *Українське художнє мислення в контексті головних психологічно-художніх доміант // Ex professo: Збірник наукових праць вчених Придніпров'я.* – Дніпропетровськ: Арт-Прес, 1999. – С.163-175.
3. Виноградов Г.М. *Пропедевтичні зауваження до вивчення прафеномену (архетипу) українського культурно-історичного феномену // Питання історії України. Історично-культурні аспекти: Збірник наукових праць.* – Дніпропетровськ, 1992.
4. Дашкевич Я.Р. *Проблеми вивчення степового кордону Поділля (кінець XV-XVI ст.) // Тези доповідей Другої Вінницької обласної історично-краєзнавчої конференції.* – Вінниця, 1984.
5. Клейн Н. *Донець-Стикс (Пограничная река между светом и тенью в «Слово о полку Игореве») // Культурное наследие Древней Руси: Истоки. Становление. Традиции.* – М., 1976.
6. Козловски П. *Культура постмодерна.* – М., 1996.
7. Ракитов А. И. *Философия компьютерной революции.* – М., 1991.
8. Сапунов Б. М. *Философские проблемы массовой информации и телерадиокоммуникации.* – М., 1998.
9. Юнг К.Г. *Об отношении аналитической психологии к поэтическому творчеству // Архетип и символ.* – М., 1991.

15.07.2001



МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ГАЛИЧИНИ: ВІДРОДЖЕННЯ ВИЗНАЧНИХ ШКІЛ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА*

Волинська Олена. Мистецька освіта Галичини: відродження визначних шкіл народного мистецтва // *Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2002* / За редакцією доктора історичних наук Олеси Пошивайла. — *Опішне: Українське Народознавство, 2002.* — Кн.2. — С.55-65

- Народилася 12 грудня 1965 року у м.Надвірна Івано-Франківської області. Закінчила художньо-графічний факультет Івано-Франківського державного педагогічного інституту імені Василя Стефаника (1990).
- Працює викладачем образотворчого мистецтва та дизайну в Українській гімназії №1 м.Івано-Франківська.
- Аспірантка Прикарпатського університету імені Василя Стефаника.
- Головний напрямок наукових досліджень: історія художньої педагогіки.

Вул.Калуське шосе, 1, Івано-Франківськ, 76008, Україна; тел.48075, 47281

Вул.Лилипа Орлика, 3, кв. 12, Івано-Франківськ, 76000, Україна; тел.20176,

Проаналізовано стан народного мистецтва Галичини, зокрема в Коломиї, наприкінці XIX-на початку XX століття. Головна увага звертається на діяльність художньо-промислових шкіл: гончарної та деревообробної. Висвітлено роль провідних художників-педагогів.



У е з давніх часів у Галичині були започатковані самотні, характерні лише для даного регіону види народного мистецтва. Це було невипадковим явищем, бо ж карпатські села були віддалені від міст Галичини, тому корінне населення навчалося виготовляти предмети домашнього вжитку та одяг. Як стверджувала Марія Омельченко, «наш народний промисел почався вже відтоді, коли людина мусіла задовольняти свої потреби або працею своїх рук, або через виміну предметів у своїх сусідів» [21, с.72]. З покоління в покоління передавалися таємниці виготовлення предметів побуту, що і зараз мають унікальну цінність. «Наш народ витворив свій унікальний промисел, своє народне мистецтво, які в характері творчості, в деталях форми й візерунка, в

сполучуваннях барв відрізняються від промислу й мистецтва інших народів» [21, с.72].

На початку XX століття чітко постало питання: «Де кінчиться ремесло і коли починається мистецтво, чи є між ними границі, чи лише малярство, різьба, архітектура, музика та література – це мистецтво, а всі інші вироби з металу, дерева, глини, шкіри і т.п. – це твори ремесла?» [23, с.5]. Проте, «нема мистецтва без знання ремесла» [23, с.5]. У зв'язку з цим, постало серйозне завдання: зберегти вже сформовані протягом століть традиції та розвинути нашу творчість і створити «наш питомий стиль» через створення системи художньої освіти.

Художня освіта Галичини кінця XIX-початку XX століття – це різноступенева система навчальних закладів. Тут навчали мистецтву на рі-

зних рівнях. Елементарним правилам малювання навчали на уроках «Рисунків» у народних школах, гімназіях.

Невпинне зростання ролі науки, техніки і культури поставило завдання підготовки фахівців у галузі художньо-ремісничої справи. Для цього почали створювати відповідні навчальні заклади з художньої освіти в Галичині.

На відміну від села, де ремесло перебувало переважно на стадії домашнього промислу, в місті існувало професійне ремесло, представлене відповідними навчальними закладами [4, с.12]. Розвивалася сітка промислового, художньо-промислового та художнього шкільництва. У Галичині пріоритетною була так звана «наука промислова удосконалююча», спрямована на підготовку спеціалістів з різних галузей промислу. Організовувала та керувала діяльністю цих шкіл Крайова Комісія справ промислових, яка була дорадчим органом Крайового відділу в справах промислу [27, с.25]. У цей період були створені мистецько-промислові школи середнього типу (Львів), кілька нижчих – різьбярська і килимарська (Косів), гончарська та дерев'яного промислу (Коломия), дерев'яних виробів (Яворів), мистецької кераміки (Львів) та інші.

Заходами Українського педагогічного товариства засновували «промислові» школи у м. Коломиї з метою: «розвивати промисли серед українців за допомогою фахових шкіл, плекати серед молодих людей хист до ремісництва» [6, с.128]. Промислове шкільництво другої половини XIX століття було представлене в м. Коломиї декількома промисловими освітніми закладами [19, с.94].

Головними чинниками у виборі місця для організації шкіл були осередки з давніми традиціями промислів, наявність сировини та ринків збуту, а також можливість надати роботу значній частині населення. Крайова Комісія для розвитку промислових справ у Львові визначила принципи організації та діяльності різних категорій промислових шкіл. До першої групи входили фахові школи для окремих галузей промислу, що були засновані з ініціативи приватних осіб, корпорацій Міністерства торгівлі або Міністерства освіти. Серед інших шкіл сюди належала Коломийська гончарна школа. Другу групу становили Школи промислові («паньство́ві») суспільні або вищі школи майстрів. До третьої групи належали вечірні та недільні школи, які поділялися на фахові та загальні.

До структури промислової освіти відносилися й приватні промислові школи, які субвен-

ціювалися урядом. Відмінність між категоріями шкіл була в різних вимогах до вступників, рівнях підготовки та термінах навчання [27, с.27].

Гончарство на Коломийщині має давню історію. Його розвитку сприяла наявність багатих покладів високоякісних гончарних глин. Як свідчать архівні джерела, з XVI століття Коломия була відомим гончарним центром, а в 1666 році Королівським указом було затверджено в місті цех гончарів [22]. Коломийські гончарі того часу виготовляли посуд, кахлі для облицювання печей, котрі збували на буковинських та молдавських ринках. З XVIII століття коломийські гончарі застосовують у своїх роботах підполівний розпис.

Коломийське гончарство другої половини XIX століття досягло найвищого розвитку, а виробі місцевих майстрів користувалися великим успіхом на різних виставках та продавалися далеко за межами краю. Але з кінця XIX століття спостерігався значний занепад коломийського гончарства, про що свідчать такі дані: у 1875 р. було 200 гончарів, у 1897 – 47, у 1901 – лише 30 [5, с.9]. Щоб не довести гончарство до повного занепаду, місцева інтелігенція та Крайова Комісія домашнього промислу і художніх виробів у 1876 році відкрила в Коломиї гончарну школу як «паньство́вий» заклад.

Коломийська гончарна школа (1876-1914) відіграла значну роль у розвитку народної кераміки Галичини. Саме тут давали ґрунтовні знання в галузі технології та будівельно-декоративної кераміки [16]. Учні школи не тільки добре володіли фаховим ремеслом, ужитковим мистецтвом, а й були всебічно розвиненими людьми, патріотами свого краю. Знання, здобуті в цьому закладі, сприяли подальшому розквіту національного мистецтва Галичини. Серед учнів школи були гончарі з Коломиї, Косова, Кут, Пистиня, які підвищували свої знання з композиції, технології та отримували право на створення власних майстерень.

У процесі свого становлення Коломийська гончарна школа мала періоди, що відрізнялись не тільки керівниками та професорсько-викладацьким складом, а й рівнем навчально-виховного процесу, ставленням до народного мистецтва взагалі [15].

У 1886 році Коломийська гончарна школа перейшла у відання Крайового галицького уряду, а очолив її Валеріан Крицінський – відомий художник та професор рисунку при місцевій гімназії. Валеріан Крицінський мав серйозну

фахову освіту: закінчив шестирічні студії в Школі художнього промислу при музеї у Відні. Він був безпосереднім організатором, керівником та вчителем Коломийської гончарної школи. Від самого початку підібрав кандидатури на посади вчителів закладу. Так, Т.Славинський, який пройшов практику з фаху на різних керамічних заводах та в закордонних промислових школах, був призначений учителем гончарювання та формотворення. К.Словіцький призначений інструктором з випалювання. Сам Валеріан Крицінський у Коломийській гончарній школі навчав геометричних малюнків, малюнку з натури та науки керамічного стилю.

Валеріан Крицінський був переконаний у тому, що кожному учневі необхідні глибокі знання з рисунку, мистецтва, промислу. Свій досвід та методику навчання він виклав у кількох статтях та в багатоілюстрованому методичному підручнику для художньо-промислових та загальноосвітніх шкіл «Рисунки вільноручні, оздоблювальні та декоративне малярство». Він зауважував, що «на великих світових виставках вже давно зрозуміли, яке велике значення має добра наука рисунків у справжньому розвою промислу, рукоділля, мистецтву бачення. Саме така свідомість спонукала до відкриття музеїв художнього промислу, промислових шкіл та ін., де наука рисунків і моделювання стали б головними предметами... Ще Песталоцці казав, що бачення – це мистецтво... Не для того навчаємо молодь гарно малювати, щоб виконувала гарні образочки, а для того, щоб розвивати її здібності... Рисунок – це не ціль, а засіб...» [35]. Тому й навчальні програми в Коломийській гончарній школі були побудовані на основі гуцульської народної кераміки, а саме – декоративній системі народного художника-гончаря Олексі Бахматюка (1820-1882).

Творчість Олексі Бахматюка була унікальним явищем в історії гуцульського гончарства. Відзначався він оригінальним тематичним розписом. На його мисках, дзбанках, кахлях можна побачити зображення рільників і пастухів, солдатів і панів, музикантів і шинкарів, ткачів, гончарів, мельників. Усі зображення виконані з гострим та дотепним гумором, що нагадує народні усмішки. Орнамента Олексі Бахматюка – це лишні багатопелюсткові квіти в оточенні зигзагоподібного ореолу, тюльпанів, трикутного листа, грон винограду, пташок на гілках, оленів, коней, кіз. Мистця ще за життя було визнано «геніальним майстром гончарства» [1, с.200].

Продовжуючи традиції орнаментального розпису Олексі Бахматюка, викладачі Коломийської гончарної школи категорично відмовилися від різноманітних закордонних орнаментів, а декоративне оздоблення посуду базували тільки на місцевих орнаментальних мотивах та формах. Директор Валеріан Крицінський вважав, що кожен учень школи зможе правильно відтворити форму, вигляд та орнамент лише тих предметів, які зустрічає щодня, а не дельфіна, грифа чи сфинкса, мотиви орнаментів яких та й самого зображення не знає, не уявляє і ніколи не бачив з натури. Неодноразово він закликав учнів, викладачів, гончарів звертатися у своїй творчості тільки до народних мотивів та способів стилізування виробів, і на основі цього в Коломийській гончарній школі розробити методику виготовлення народних виробів, яка мала розвинути мистецтво та домашній промисел у Галичині [39, с.3].

За три роки навчання в Коломийській гончарній школі учні опановували тонкощі народного мистецтва, виготовляли вироби високого художнього рівня, які викликали захоплення у відвідувачів виставок. Неодноразові покази цих робіт підтверджували, що Коломийська гончарна школа потрібна краю, навчання у ній проходить під керівництвом грамотних, досвідчених педагогів та інструкторів. За майстерне виготовлення народних виробів школу неодноразово нагороджували медалями [39, с.3].

За ініціативою професора Валеріана Крицінського та вчительського колективу, в Коломийській гончарній школі були запроваджені різні наукові відділи. Також створено Музей історії кераміки, де було велике зібрання місцевих гончарних виробів: учнівські роботи, гончарні вироби різних епох, різноманітні проекти, збірка орнаментальних мотивів, орнаменти народного посуду, моделі для рисунків. Музей історії кераміки мав великий виховний вплив на учнів школи. Шкільна молодь залюбки відвідувала музей та уважно слухала пояснення його директора.

Проте справжнє відродження школи, яке б супроводжувалося систематичним навчанням та виробничим процесом, почалося тільки з 1890 року, коли до керівництва закладом прийшла нова генерація з колишніх випускників школи на чолі з технологом-кераміком Александром Клімашевським та вчителем рисунку Станіславом Дачинським. Також у школі працювали фахові інструктори – Стефан Скрупничук та Антін Коструб'як [33, с.681]. Навчання тривало для

учнів 3 роки, а для майстрів – усього 1 рік. Вивчення шкільних дисциплін полягало в опануванні теоретичних предметів (релігія, фізика, хімія, бухгалтерія, керамічна технологія, моделювання) та виконанні практичних робіт (виробництво цегли, дренажних труб, дахівок, кахель, кладка кахельних печей) [37]. Великого значення в школі надавалося вивченню спеціальних художніх дисциплін.

Коломийська гончарна школа, починаючи з 1890 року, здобула високий мистецький рівень і зайняла провідне місце в шкільництві Галичини. На Всесвітній виставці в Парижі (1900) коломийські вироби, що представляли керамічний промисел Галичини, були високо оцінені світовою громадськістю [20, с.25]. За роки своєї діяльності Коломийська гончарна школа підготувала велику кількість фахівців з художньої кераміки. Численні випускники школи працювали на багатьох керамічних підприємствах не лише Галичини, а й за кордоном, активно займалися творчою та викладацькою діяльністю. Так, у 1906 році Станіслава Патковського (колишнього учня гончарної школи) запросили на викладацьку роботу до художньо-промислової школи в м.Миргороді, а Йосип Білоскурський деякий час працював директором Коломийської гончарної школи, а пізніше організував керамічну дослідну станцію в Алма-Аті. Добре засвоївши орнаментику Олекси Бахматюка, Йосип Білоскурський поєднував її з казахським колоритом, що дало нові оригінальні рішення. Випускники Коломийської гончарної школи – майстри керамічної справи Петро Кошак, Іван Стадниченко, Станіслав Урбанський, Андрій Коструб'як та інші – прославилися своїми самобутніми виробами на багатьох виставках [5, с.10].

Особливої уваги заслуговує творчість Петра Кошака (1864-1940), який у 1894 році закінчив трирічну Коломийську гончарну школу і відкрив власну майстерню в Пистині. Майстер виготовляв декоративний посуд, який користувався великим попитом у покупців. Петро Кошак неодноразово був відзначений на виставках у Львові (1894), Косові (1904), Коломії (1912). У своїх орнаментальних розписах надавав перевагу рослинним зображенням, поєднуючи їх із зображеннями птахів та тварин [1, с.201].

На початку ХХ століття Коломийська гончарна школа з різних причин стала занепадати, і в 1914 році її закрили [5, с.10].

Галичина періоду кінця ХІХ-початку ХХ ст. була унікальним центром з художнього дерево-

обробництва. Найбільша кількість різьбярських династій проживала на Гуцульщині. За місцем проживання та стилевими ознаками вони створили унікальні школи з художньої обробки деревини.

Кожне гуцульське село славилося своїми майстрами з художньої обробки дерева. І тільки наприкінці ХІХ ст. можна виділити Яворівську, Річківську, Брустурську та Косівську школи з художньої різьби по дереву [24]. Яворівську школу художньої різьби по дереву започаткувала й розвинула династія Шкрібляків. Засновниками Річківської школи художнього деревообробництва була мистецька династія Мегединюків. Брустурська школа своєю появою завдячує мистецькій династії Дручків, а Косівська школа відома родиною Девдюків.

За дослідженнями Ростислава Шмагала, художня освіта Галичини кінця ХІХ-початку ХХ століття налічувала цілий ряд навчальних закладів, серед яких – школи різьби у Риманові (1874), Закопаному (1878), відділ художньої обробки дерева (сницарства) Львівської ХПШ (1882), столярська школа в Станіславові (1884), деревообробна школа в Коломії (1890), Товариство для розвою Руської штуки у Львові (1898), школа різьбярства, токарства та металевої орнаментики у Вишніці (1904), столярські курси «Рідної Школи» у Косові (1926) [26, с.81]. У цих закладах молодь, як правило, навчали виготовляти меблі, стилізовані під народні, а також дрібні вироби, оздоблені різьбленням та інкрустацією. У 1897 році розпочала свою діяльність Яворівська школа дитячих іграшок, вироби якої були дуже оригінальні і здобули популярність в усій Галичині [26, с.87].

Виникнення мистецьких династій, а через них – шкіл, на думку визначного дослідника Володимира Шухевича, було зумовлене наявністю «відповідного матеріалу, як і явору, дуже придатного до різьби, ... багато оленевих рогів, різьбярського каміння і металу, а рука Гуцула легка, бо він не знає тяжкої невтомимої праці коло ріллі, – надто має він і багато свobodного часу літом в часі випасів худоби, а зимою ще більше..., а вкінці і прегарна природа гуцульських гір підтримує його фантазію і робить його спосібнішим до усіьких мудрішок» [28, с.322].

Засновником сучасної школи гуцульського художнього деревообробництва вважається Ю.І.Шкрібляк (1822-1885) [1]. Мистецька династія Шкрібляків (за дослідженнями Володимира Шухевича) пішла від Никори – діда Юрія

Шкрібляка, який прийшов на Гуцульщину з Поділля і «шкіблею виробляв... корита, дерев'яні миски, від чого прозвано його Шкібелькою; у горах став він довбати полоники, ракви, полиці, на яких клав лише ільчате письмо; так заробляв він на прожиток» [28, с.339].

Початкові навички у виготовленні виробів з дерева Юрій Шкрібляк ще юнаком набув у батька-бондаря. Проте батько «не міг дати синові ні найменших вказівок, котрі би помогли розвинути в молодім і бистрім умі розуміти краси і розбудити замилене до різьбярства» [28, с.341]. Самостійно Юрій Шкрібляк опанував токарство, різьблення і випалювання. Ще парубком він почав цікавитися саморобною вогнепальною зброєю. Найбільше подобалася йому зброя, прикрашена різьбою. Він виготовив для себе пістоль, оздобивши його візерунком. У вільний від роботи час мистець займався виготовленням різьблених лож до вогнепальної зброї.

Постійний пошук нового, самовдосконалення були органічними для Юрія Шкрібляка, який сам сконструював токарний станок, постійно вдосконалював свій інструментарій, творив нові форми і декор [18]. Опанувавши токарство, почав прикрашати свої вироби різьбленим декором та випалюванням. Народний майстер виробив свій неповторний стиль: гладку поверхню геометричних мотивів орнаменту на тарілках, баклагах, коробках, пляшках поєднував з «ільчастим письмом», домагаючись фактурного контрасту, посилюючи цим декоративну виразність. Оригінально вирішував композицію своїх виробів: використовував поділ декоративної площини на менші поля, де розташовував орнаментальні мотиви [1].

Його орнаменти – це стилізовані антропоморфні зображення, квіти тощо. З традиційних елементів – «сонечок», «кочел», «підківок», «зубців» – створював неповторні композиції на численних топірцях, тарницях, пляшках тощо.

Юрій Шкрібляк зазнав слави ще за життя. На Гуцульщині «здобув славу найкращого «сточника», що забезпечувало йому прожиття» [28, с.332]. Хоча народний майстер був неграмотним, проте «з природи дуже інтелігентний, спокійний, відданий... своїй штуці. Усе, що випускав із своїх рук, носило на собі знам'я довгої та витривалої праці, артизму та гармонії в композиції і викінченні» [17, с.107]. Його твори експонувалися на господарсько-промислових виставках у Відні (1872), Львові (1877), Трієсті (1878), Станіславові (1879), Коломиї (1880) і були відзначені грошовими преміями та медалями [1].

Вдачу батька успадкували три його сини. Старший син Ю.І.Шкрібляка – Василь (1856-1928) – багато в чому наслідував батька, проте різні окремих елементів робив більш поглибленими.

Молодший син Микола (1858- 1920) запровадив «січене різьблення». Нарізи його ще глибші, а тло, хоча й вибране, знаходиться вище орнаменту. М.Ю.Шкрібляк частіше користувався інкрустацією різнокольоровим деревом, бісером [1, с.186]. Послідовність виконання роботи була такою: «по віточеню іде писане трьома способами: вирізуванем, жированем, викладанем або впусканем пацьорк, або писане і впускане разом» [28, с.334]. Василь та Микола Шкрібляки продовжували справу батька в галузі токарства. На Гуцульщині їх з повагою називали «Токариками». У спадок синам перейшов не тільки батьківський токарний верстат, а й любов до праці, народного ремесла.

Роботи синів Ю.І.Шкрібляка експонувалися на багатьох виставках [Тернопіль (1884), Краків (1887), Львів (1894)] і були відзначені медалями та похвальними дипломами [17, с.109]. Роботи Василя та Миколи Шкрібляків були настільки високомистецькими, що в 1888 році Гуцульська промислова спілка закупила їх як наочні зразки для школи деревного промислу в Коломиї.

У зв'язку з необхідністю подальшого розвитку традиційного художнього промислу – деревообробництва, виникла необхідність створення промислової школи в Коломиї. Можна припустити, що прообразом появи деревообробної школи в м.Коломиї було створення в листопаді 1884 року Місцевої промислово-торгівельної школи імені Собіцького, яка складалася з чотирьох класів: підготовчого і трьох класів власне промислової школи. З листопада 1886 року відкрито при школі торговельні курси. Кураторами школи були Я.Аслан – бургомістр м.Коломиї, та Т.Грушкевич – професор гімназії, директор школи. У школі викладалися багато дисциплін, серед яких були теоретичні та практичні заняття. До спеціальних предметів відносилися вільноручні рисунки (викладач – В.Кріцінський) та каліграфія (викладач – А.Шулятицький) [36].

У 1892 році, за ініціативою інженера Лларіона Гарасимовича, засновано в Коломиї кооператив домашнього промислу «Гуцульська Промислова Спілка». Мета Спілки – «опіка над багатим народним мистецтвом Гуцульщини і виведення його в світ» [25, с.335]. Так, у коломиїському музеї «Гуцульщина» зберігається лист Ми-

хайла Драгоманова до Іларіона Гарасимовича, де він пише, що подбає про допущення гуцульських виробів на виставку в Парижі.

Школа деревного промислу в Коломії була відкрита 15 листопада 1894 року за сприяння Міністерства Визнань та Освіти. Директором школи призначено Фредеріка Калляя. Учителями різби було призначено К.Янецького, Г.Фінгера, А.Голіговського, Й.Чайковського; заводського промислу – А.Сперо, Е.Подгорського та інших [31]. Спочатку в школі існували чотири відділи: сницарський, меблевого столярства, токарський та теслярський у поєднанні з будівельним столярством. Термін навчання на кожному з відділів – чотири роки. Учні школи поділялися на «звичайних» (вивчали теоретичні та практичні дисципліни, передбачені навчальними планами) та «надзвичайних» (вивчали окремо вибрані ними предмети). Після закінчення чотирьох курсів з добрими оцінками учні отримували «абсолюторіум», який надавав право на самостійну працю за набутим фахом, а випускники відділу теслярства, після трирічної практики у ролі будівничого, допускалися до складання іспиту на звання майстра теслярства. До школи деревного промислу в Коломії приймали особливо обдарованих юнаків з тринадцяти років, які мали добрі оцінки в Свідоцтві про закінчення народної школи. На 1900-1901 роки в школі вивчали: архітектурні форми і стилі (Ф.Калляй); геометрію та креслення (Г.Фінгер); моделювання, орнаментальний та фігуративний малюнок для сницарів (А.Голіговський); меблеве столярство і токарство (І.Біленький); сницарство орнаментальне в напрямках домашніх промислів та гуцульського столярства (М.Гнатківський); теслярство та столярство будівельне (Б.Дзібінський); орнаментальне та фігурне моделювання; фаховий малюнок; анатомічні пояснення для сницарів та орнаментального сницарства (Е.Подгорський); польську, українську, німецьку мови та математику (Д.Пелвецький). До практичних предметів зі спеціальності належали орнаментальне та фігурне різьбярство, меблеве столярство, токарство по дереву і теслярство. Особлива увага відводилася вивченню елементарних малюнків від руки, малюнкам за зразками, геометричним малюнкам, малюнкам за натури, науці про проекції і тіні, орнаментальному та фігуральному моделюванню. Навчальна програма мала практичне застосування: за добре виконаний учнем виріб платили премію, яку відкладали на ощадну книжку до закінчення курсу

науки. Після закінчення навчання юнаки виконували роботу в матеріалі, складали екзамени на челядника, потім – на майстра з отриманням Свідоцтва на право самостійного ведення ремесла.

У 1920-х роках, у результаті реорганізації навчальних програм Школи деревообробного промислу в Коломії, викладання зосередилося на художньо-архітектурному напрямку. При цьому значно ґрунтовніше викладалися предмети спеціальної підготовки: малюнок, скульптура, перспектива [10].

Отже, можемо стверджувати, що в Коломії періоду кінця ХІХ-початку ХХ ст. сформувалися художньо-промислові школи: гончарна та деревообробного промислу. За основу своїх навчально-виховних програм вони поставили відродження гуцульського народного мистецтва.

Подальшому розвитку Яворівської школи художнього деревообробництва сприяла мистецька родина Корпанюків – сини Катерини Юрївни Корпанюк (доньки Ю.І.Шкрібляка), які не лише продовжили традиції Шкрібляків, а й значно розвинули технічні та технологічні прийоми гуцульської різби по дереву, підняли на вищий рівень її художньо-стильові можливості. Характерною ознакою їх орнаменту є квадрат, який зустрічається в різних композиціях у техніках різби, інкрустації та комбінованої техніки різби з інкрустацією.

Найяскравішим представником Річківської деревообробної школи був Марко Меґединюк, який, за визначенням Володимира Шухевича, «на рівні з Шкрібляками стоїть що до артистичної вдачі» [28, с.344]. Він вперше «впровадив пацьоркове письмо, яким він, окрім питомих мотивів, наслідує на дереві взори вишивок писанок» [28, с.344].

Для Річківської школи характерний дещо ускладнений спосіб декорування виробів. У художньому оздобленні предметів частіше вживається інкрустація перламутром, кольоровим металом, бісером, різними породами дерева. Згодом народні майстри для цієї ж мети почали застосовувати різноколірний каучук та фарбоване дерево. Використовувалася в роботах інкрустація чорним рогом та мосяжним дротиком.

Із багатой спадщини Марка Меґединюка залишилось кілька виробів: скринька, барильце, виконані в 1904 році, та гуцульські цимбали, що зберігаються у Львівському музеї етнографії і художнього промислу. Відомо, що художні роботи Марка Меґединюка експонувалися у Відні, Празі, Бухаресті, Чернівцях, Одесі та були відзначені золотими і срібними медалями [24, с.10].

Напряв Річківської школи деревообробництва надалі продовжувався та вдосконалювався мистецькою династією Михайла Медвідчука, на творче зростання якого, окрім батька, мала вплив творчість Марка Мегединюка. Михайло працював у традиціях плоского різьблення, розвивав техніку профільного точення дерев'яних виробів. Також народний майстер виготовляв предмети, які мали безпосереднє практичне застосування в побуті гуцулів, – барильця, дерев'яний посуд, рахви, кухелі. Після 1939 року Михайло Медвідчук – один із організаторів художньо-промислових підприємств у Косові, рідному селі Річка. Талант майстра яскраво проявився у техніці художнього випалювання по дереву, яку він перейняв від своїх річківських земляків: Юрія, Івана та Василя Грималюків. Роботи Михайла Медвідчука поєднують у собі різьблені орнаментальні мотиви з поліхромною підмальовкою на тонованому тлі [24].

Художньою різьбою по дереву успішно займалися у с.Брустури. Тут у 1920 році було відкрито першу різьбярську майстерню. Організував її Федір Дручків, який здобув освіту у Вишницькій школі деревного промислу і металевої орнаментики. У Брустурівській майстерні здобули фах сини Федора Дручківа – Микола і Василь, брат майстра – Кирило Дручків; Андрій та Ілько Габораки; річківці Яків та Микола Тонюки та інші. Крім художнього різьблення, у майстерні вивчали художнє точення, столярство та інкрустацію перламутром, кольоровим металом, деревом.

Відомими брустурівськими майстрами були Никора та Дмитро Дутчаки (батько й син), які, на думку Володимира Шухевича, «подібно, як Юрко Шкрібляк, [надавали. – *О.В.*] відливам з мосяжи більше тепла і краси, а надто... у формах [були. – *О.В.*] вігладливіщі, як його попередники та тодішні товариші по ремеслу» [28, с.345].

Різьбарством у Брустурах займалися і жінки. У їхніх роботах помітне відчуття декоративності, витонченості в художньому оформленні виробів. Відомі жінки-майстрині в с.Брустури: Катерина Гасюк, Марія Петрів, Ганна Грепняк, Оксана Габорак, Параска Гнатюк [24].

Брустурівську школу художнього різьблення по дереву вдосконалювала мистецька династія Грепняків (мама, тато, їхній син Микола) [24, с.14].

Художні традиції різьбарства, вироблені мистецькими династіями сіл Яворова, Річки, Брустури, дістали подальший розвиток у творах майстрів Косова.

Косівську школу художнього деревообробництва представляє діяльність відомого різьбляра і мосяжника Василя Григоровича Девдюка (1873-1951). Ще малим хлопцем він перейняв навички різьблення у свого батька Григорія Девдюка. Згодом часто бував у домівці родини Шкрібляків (мати Василя Девдюка була родом із с.Яворова). Був зачарований яворівською різьбою. Василь Девдюк згадував: «Різьба – це складна, чудова праця. Сам токарний станок зайняв мою цілу увагу, а коли побачив старого майстра, який з такою любов'ю кожний предмет прикрашував складним орнаментом..., так подумав собі, що найкраще стати мені на цей шлях праці» [13, с.23].

Допитливого та здібного хлопця навчав різьби Василь Шкрібляк, а знання з художньої обробки металу здобув у відомих брустурських майстрів Никори та Дмитра Дутчаків. Досконало оволодів багатьма техніками художньої обробки металу. Відомо, що в 1904 році Василь Девдюк навчався художній обробці металів на короткочасних курсах у Відні. Творчі роботи майстра мають свій стиль. Василь Девдюк «запровадив оздоблення винятково інкрустацією різнокольоровим деревом, бісером, металом і перламутром, а на завершення – поліруванням» [1, с.186]. Художні вироби майстра Косівської школи художньої різьби по дереву експонувалися на Крайовій художньо-промисловій виставці у Кракові (1887), Львові (1894), Мисленничах (1904), Косові (1904), Стрию (1909), Коломії (1912) і були відзначені грошовими преміями, грамотами та медалями.

Василь Девдюк увійшов в історію народного мистецтва Гуцульщини не лише як чудовий майстер різьби по дереву та художньої обробки металу, але і як педагог, який зростив цілу плеяду різьбярів. Так, у 1905 році його разом із Марком Мегединюком та Василем Шкрібляком було запрошено на викладацьку роботу до Вишницької школи різьбарства та металевої орнаментики, де він працював до 1918 року. У Вишницькій школі Василь Девдюк викладав художню обробку металу. Заняття з художньої різьби по дереву проводив Василь Шкрібляк. Завдяки старанням викладацького колективу, було виховано багато майстрів з художньої обробки дерева та металу. Навчальний план школи розроблено з умовою здобуття учнями ґрунтовних фахових знань, а також належної всебічної підготовки. Вишницька школа різьбарства та металевої орнаментики давала дуже

міцні фахові знання. У 1910 році школа здобула собі славу єдиної, яка працює в українському стилі [12]. Твори її учнів експонувалися на багатьох виставках, були відзначені золотими медалями.

Досвідчений майстер своєї справи, В.Г.Девдюк один із перших започаткував у Старому Косові приватну школу гуцульського різьблення (1920), яка стала продовжувачем вивчення мистецьких традицій Гуцульщини [30]. Була це приватна школа, організована у власному помешканні, де майстер безкоштовно навчав різьбярському мистецтву хлопців з Косова та навколишніх сіл. Курс навчання тривав 3 роки. Заняття проводилися тричі на тиждень (в інші дні учні ходили до народної школи). Тут, у майстерні, хлопці здобували професійні знання зі столярної та токарної справи, вивчали різьбу по дереву та інкрустацію. Василь Девдюк завжди забезпечував своїх вихованців матеріалами та потрібними інструментами. Крім того, у школі вивчали арифметику й рідну мову. Після закінчення курсу навчання учні ще два роки працювали під керівництвом свого вчителя. Василь Девдюк добився від офіційної польської влади права видавати учням «Свідоцтво по скінченню курсу науки», з яким молодий майстер мав право відкривати приватну майстерню [24, с.16]. Завдяки школі Василя Девдюка різьба по дереву в Косові сягнули найбільшого розвитку. Свідченням цього було об'єднання великої кількості різьбярів Косова у кооперативи «Гуцульське мистецтво» та «Гуцульська різьба» (1930-ті рр.), на базі яких у 1939 році було створено артіль «Гуцульщина». Школа гуцульського різьблення В.Г.Девдюка і сьогодні є зразком мистецького різьблення по дереву.

Традиції школи Василя Девдюка зберіг і успішно продовжує Василь Кабин (1908), який досконало опанував таємниці сухої різьби, столярство, токарство, мосяжництво. У 1927 році (після закінчення навчання в майстра Василя Девдюка) взяв до себе учнів. У своїй творчості дотримувався слів свого вчителя: «Роби так, щоб робота тебе хвалила, а не хвалися роботою» [29]. Його колишні учні – нині відомі різьбярі, його послідовники. Це – В.Гавриш, Т.Баранюк, Ф.Тимків, І.Кабин, М.Юсипчук, М.Кабин та ін.

У 1884 році в місті Станіславові була заснована фахова школа для навчання столярству, токарству та різьби. Навчання тривало три роки. Система навчання складалася з виконання практичних вправ та теоретичних занять. Теоретич-

на наука сприяла всебічному розвитку учнів. Вивчення рисунок тривало протягом трьох років навчання. Перший рік характеризувався підсиленою підготовкою з рисунок. Спочатку (перші 2 місяці) на рисунок відводилося 2 години, пізніше – до 6 годин тижнево. Учні малювали природи геометричні фігури, а також просторогеометричні та лінійні орнаменти. Рисунки виконувалися олівцем або пером. Рисувані починали з простих фігур: ліній, кіл, геометричних орнаментів. Навчальною програмою було передбачено копіювання різних зразків на кінець навчального року.

На другому та третьому році навчання рисунок відводилося 6 годин на тиждень. Учні малювали плоскі орнаменти, а також групи предметів із перспективним скороченням. Роботи виконували олівцем та фарбами. Вивчалися найважливіші класичні стилі (викладач – М.Рембач). Столярськими роботами завідував професор Горещкий, фахову науку проводив п.Січко і п.Хожемський. Заняття відбувалися з 8¹ до 12¹ години та з 14¹ до 18¹ години [36].

Заняття в школі завжди проходили за чітким розкладом. За кожним учнем було закріплено його робоче місце: столярський, токарський чи сницарський верстат, шафка з інструментами, рисувальний стіл. Замовлень на шкільні роботи було настільки багато, що учні не встигали їх виконувати. Навчальний заклад користувався великою популярністю: спостерігався великий вплив бажаних поступити з цілого краю, деяким часто відмовляли в прийомі [38].

Період кінця XIX-початку XX ст. характерний великим зацікавленням з боку професійних мистців, інженерів, діячів культури житлом, побутом, народними ремеслами корінних жителів Українських Карпат. Так, на виставці 1894 року у Львові (Павільйон руських товариств) І.Левинський, Ю.Захарієвич, В.Нагірний, В.Шухевич демонстрували приклади розвитку національного стилю в архітектурі Галичини, де здобув великої популярності так званий «народний стиль» – гуцульський стиль. Заслугує на увагу і той факт, що на початку XX ст. відбувалося використання синтезу елементів різьби по дереву, вишивки, кераміки у творчості не тільки окремих мистців, але й цілих професійних шкіл: викладачі та учні Коломийської школи деревообробного промислу та Станіславівської професійної школи столярства і токарства виконували проекти і роботи в матеріалі, відтворюючи «стиль народний» [9, с.151]. Гуцульський

стиль на виставках характеризувався назвами: «спосіб гуцульський», «стиль Шкрібляків», «стиль люду руського», «стиль коломийський», «гуцульська сецесія» та іншими [9, с.151].

Унікальною в галузі мистецької освіти Галичини з повним правом можна вважати «забавкарську школу» в Яворові (тепер Львівської обл.), яка була організована 1897 року як Крайовий науковий варстат для виробництва дитячих іграшок. Куратором закладу було призначено І.Шептицького, адміністратором – А.Маренина, інструктором – П.Придаткевича [32]. Термін навчання становив один рік. Офіційний статус Державної школи деревообробного промислу заклад отримав тільки у 1905 року, коли було зміцнено матеріальну базу, змінено програми навчання, відкрито, крім спеціалізації іграшкарства («забавкарства»), відділи столярства, токарства і різьбярства [26]. Першими майстрами-інструкторами у ній були місцеві вчителі – різьбяр Лісовський та маляр Пантеля. Тематика яворівських іграшок була глибоко народною. Це – пташки, коні, корови, вівці та ін. Вироби Яворівської школи мали високий мистецький рівень, користувалися великим попитом серед міського населення. У 1930-х роках випускник школи Й.Станько започаткував новий стиль декору: яворівська різьба на фарбованій і полірованій поверхні виробу.

Розповідаючи про визначні школи народного мистецтва слід згадати про заснування 1882 року в Косові Ткацького Крайового наукового варстату, який виник завдяки старанням місцевого Ткацького Товариства [34]. Метою заснування варстату було навчання місцевих ткачів виготовленню орнаментальних тканин якісно та дешевше на продаж. «На продаж необхідно навчитися виготовляти найкращий товар, а це буде добре як для виробника, так і для покупця. Треба не загороджувати дорогу до заробітку», – у такий спосіб п. С.Бурса (керівник Наукового ткацького варстату в Косові) проводив «економічну політику». С.Бурса намагався всю виготовлену продукцію представляти на виставках у Кракові з метою ознайомлення з ткацьким мистецтвом краю [36, с.46-47]. Важливе значення для популяризації ткацтва мали промислові та сільськогосподарські виставки у Відні (1873), Коломиї (1879), Тернополі (1887), Львові (1894).

Найбільш відомим ткацьким осередком була організована у 1922 році художньо-промислового Спілка «Гуцульське мистецтво» в Косові, де від-

роджували давні рецепти фарбування вовни рослинними барвниками. Крім того, у Спілці впровадили для виробництва килимів горизонтальні ткацькі верстати з широким бедром і освоїли гребінкову техніку ткання. На початку діяльності Спілки народні майстри ткали килими тільки на основі гуцульських мотивів. У 1930-х роках до проектування килимів залучалися професійні художники, а сам ткацький промисел набув поширення в багатьох селах Гуцульщини.

Розвиток мистецької освіти Галичини був би неможливий без активної участі в ньому художників-педагогів, які навчали молодь народному мистецтву в школах, гімназіях, інститутах, університетах. Так, протягом 1923-1935 років у Львові функціонувала підтримувана митрополитом Андреем Шептицьким Мистецька школа Олекси Новаківського [14, с.1544-1556]. Була вона справжньою академією мистецтв, де класичне (академічне) мистецтво поєднували з вивченням національного. Навчальний процес у Мистецькій школі Олекси Новаківського мав чітку структуру; викладачі – відомі художники та громадсько-просвітні діячі. Так, історію українського та світового мистецтва викладав сам митрополит Андрій Шептицький [8]. Також у Львівському університеті було відкрито кафедру історії мистецтва, а протягом 1928-1944 років діяли кафедри мистецтва в ньому та в Греко-Католицькій Богословській Академії (В.Залозецький, І.Свенціцький) [14].

Відродженням народного мистецтва займалася визначна галицька художниця та педагог Олена Кульчицька (1877-1967). Разом із своєю сестрою Ольгою популяризувала народне мистецтво серед міського населення Галичини; були ініціаторами створення українського музею «Стривігор» у Перемишлі, збирали унікальні зразки народного одягу, боролися за національну українську школу. Сама Олена Кульчицька 29 років навчала мистецтву рисунку в гімназії, ліцеї та семінарії Дівочого інституту у Перемишлі. Звертала увагу учнів на українську орнаментику [11]. Свої роздуми щодо викладання мистецьких дисциплін залишила нам у рукописі «Користь з науки рисунків у дітей» [3]; вважала, що навчання рисунку не тільки розвиває окомір, а й спричиняє до «розвою інтелекту, ... естетичних почувань, ... до помочі у пізнанні культурних надбань минувшини і сучасності українського народу...» [3]. Тому, розкриваючи таємниці образотворчої грамоти, подавала своїм учням глибоко українські теми, часто з життя та побуту

народу: «рисунок побутові (акварель); Рисунок: хати, пейзажі (олівець); акварелі до казки; витинанки коліркові...» [2]. Творча діяльність сестер Кульчицьких – приклад для наслідування сучасними художниками-педагогами.

Видатний галицький художник-педагог Осип-Роман Сорохтей (1890-1941) вважав, що кожний справжній мистець повинен бути «переємцем всіх надбань, що їх витворили цілі віки і з таким «багажем» іти власним шляхом вперед» [7].

Дуже цікавим явищем у галузі відродження народного мистецтва є відкриття позашкільного навчального закладу – художньо-ремісничої школи в м.Галичі (Галицька експериментальна дитяча художньо-ремісничка школа (1990). Тут за індивідуальними програмами ведеться викладання спеціальних предметів у галузі декоративно-ужиткового мистецтва. Для глибшого розуміння та засвоєння учнями основних практичних дисциплін [рисунок, живопис, композиція, скульптура, перспектива та робота в матеріалі (різьба по дереву, каменю, кераміка, вишивка)] вивчаються теоретичні предмети (історія мистецтва, народознавство, етнографія).

Сьогодні, у час розбудови незалежної України, відбувається процес відродження визначних

шкіл народного мистецтва. Так, у м.Коломиї створено Інститут при Прикарпатському університеті імені Василя Стефаника, де молодь поглиблено вивчає народне мистецтво на художньому факультеті. У м.Вишніці створено Коледж ужиткового мистецтва імені В.Ю.Шкрібляка. Справжнім осередком мистецької освіти у м.Косові є Інститут прикладного і декоративного мистецтва імені Василя Касіяна, де молодь активно займається не тільки вивченням народного мистецтва, а й створює унікальні вироби за народними традиціями. Також знаменною подією у житті краю є відкриття в 2001 році Інституту культури і мистецтв при Прикарпатському університеті імені Василя Стефаника в місті Івано-Франківську.

Отже, можемо стверджувати, що мистецька освіта Галичини має свої «живильні» корені – народне мистецтво, яке було представлено здобутками династій народних майстрів, котрі започаткували та розвинули самобутні мистецькі школи. Ми завжди повинні пам'ятати, що без детального вивчення народного мистецтва минулого не зможемо створити справжню мистецьку освіту сьогодення. Запорука успіху в цій справі – відродження визначних шкіл народного мистецтва.

1. Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є. Декоративно-прикладне мистецтво. – Львів: Світ, 1992. – 271 с.
2. Архів ХММ О.Кульчицької у Львові. – А – з/10 166 з/10.
3. Архів ХММ О.Кульчицької у Львові. – А – з/10 167 з/10.
4. Балушок В. Світ середньовіччя в обрядовості українських цехових ремісників. – К.: Наукова думка, 1993. – 118 с.
5. Баран Р. Коломия – центр гончарства // Народний дім. – 1993. – №1. – С.9-14.
6. Білавич Г., Савчук Б. Товариство «Рідна школа» (1881-1939 рр.). – Івано-Франківськ: Лілея – НВ, 1999. – 207 с.
7. Волинська О. З історії викладання образотворчого мистецтва в українській державній гімназії міста Станиславова до 1939 року // Джерела. – 1999. – №1-2. – С.39-41.
8. Волошин Л. Школа та долі її учнів // Галицька брама. – 1997. – №7. – С.14-15.
9. Гнатюк М.В. Гуцульський стиль в архітектурі, дизайні і різьбярському мистецтві Галичини // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ: Плай, 1999. – Вип.1. – С.150-154.
10. Гнатюк М. Школа деревного промислу в Коломиї // Галичина. – 1999. – № 3. – С.174-180.
11. Добрянська І.Я. Я живу життям мого народу... // Жовтень. – 1987. – № 9. – С.127-130.
12. Козубовський Д. Вишницький коледж прикладного мистецтва ім. В.Ю.Шкрібляка: історія та сучасність // Діалог культур: Україна у світовому контексті. Художня освіта: Зб. наук. праць / Ред. кол.: І.А.Зязюн (голов. ред.), С.О.Черепанова (упоряд. і відп. ред.), Н.Г.Ничкало, О.П.Рудницька та ін. – Львів: Світ, 2000. – Вип. 5. – С. 194-205.

13. Кратюк О. Василь Девдюк: життя і твори // Народний Дім. – 1993. – №2. – С.23-28.
14. Кубійович В. Енциклопедія українознавства. Словникова частина. – Львів: Молоде життя, 1994. – Т.4.
15. Лашук Ю. П. Гуцульська кераміка. – К., 1956. – 82 с.
16. Лашук Ю. Ф. Косовская керамика XIX -XX вв.: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – М., 1957. – 15 с.
17. Лосюк П. Гуцульська школа. – Косів: Писаний Камінь, 1997. – 121 с.
18. Моздир М.І. Різьбярство // Гуцульщина. Історико-етнографічне дослідження. – К.: Наукова думка, 1987. – С. 388-405.
19. Монолатій І. Коломиезнавство. Нариси історії Коломиї у контексті взаємовідносин слов'янських народів. – Коломия, 1996. – 200 с.
20. Нога О., Шмагало Р. Між сходом і заходом. Кераміка Галичини кінця XIX - початку XX ст. в контексті міжнародних зв'язків. – Львів: Логос, 1994. – 120 с.
21. Омельченко М. Український народний промисел // Жіночі долі. – Коломия, 1928. – С.72-75.
22. Привілеї гончарного цеху // Monumenta historia Kolomyi. Збірник документів і матеріалів з історії Коломиї за ред. І.Монолатія – Коломия, 1996. – Вип.1. – С.7-13.
23. Ремісництво давно й тепер // Новітній ремісник. Фаховий орган українських ремісників. Місячник. – Л., 1939. – Ч. 8 (11). – С.3-5.
24. Соломченко О.Г. Народні таланти Прикарпаття. – К.: Мистецтво, 1969. – 157 с.
25. Фляк М. Децю про ремісничу школу в Коломиї // Над Прутом у Лузі. Коломия в спогадах. – Торонто: Срібна сурма, 1962. – С.334-355.
26. Шмагало Р. До історії деревообробних шкіл Західної України кінця XIX-початку XX ст. (До ювілею кафедри художніх виробів з дерева) // Вісник Львівської академії мистецтв. – Львів, 1999. – Вип.10. – С.81-89.
27. Шмагало Р. Досвід структуризації художньо-промислової освіти України. (За матеріалами Всеукраїнського семінару «Методологія викладання художніх дисциплін у системі безперервної освіти»). – Львів, 1999. – С.25-34.
28. Шухевич В.О. Гуцульщина. [Репринтне в-ня 1899 р.]. – Верховина, 1997. – 350 с.
29. Юсипчук Ю. Стійкість народних традицій // Народна творчість та етнографія. – 1992. – №1 (233). – С.31-35.
30. Юсипчук Ю. Твір як еталон майстерності // Народна творчість та етнографія. – 1994. – № 1 (245). – С.83-84.
31. C. k. Szkoła zawodowa przemysłu drzewnego w Kolomyi // Szematyzm Królestwa Galicyi i Lodomeryi z Wielkim księstwem Krakowskiem. – Lwów, 1902. – S.678.
32. Krajowy naukowy warsztat dla wyrobu zabawek w Jaworowie // Szematyzm Królestwa Galicyi i Lodomeryi z Wielkim księstwem Krakowskiem. – Lwów, 1902. – S.681.
33. Krajowa szkoła garncarska w Kolomyi // Szematyzm Królestwa Galicyi i Lodomeryi z Wielkim księstwem Krakowskiem. – Lwów, 1902. – S.681.
34. Krajowy naukowy warsztat tkacki w Kosowie // Szematyzm Królestwa Galicyi i Lodomeryi z Wielkim księstwem Krakowskiem. – Lwów, 1902. – S.679.
35. Krycinski W. Rysunki odreczne, zdobnicze i malarstwo dekoracyjne. – Lwów – Warszawa – Kraków, 1926. – 140 s., rus., 178 s. il.
36. Meronowicz T. Opieka kraju nad szkolnictwem przemysłowym w Galicyi. – Lwów, 1887. – 135 s.
37. Skorowidz przemysłowo-handlowy Królestwa Galicyi:1906.
38. Sprawozdanie zarządu kraju. Szkoły stolarskiej w Stanisławowie za rok szkolny 1903/04. – Stanisławów, 1904. – 20 s.
39. Szkoła garncarska w Kolomyi // Gazeta Kolomyjska. – 1891. – № 28. – S.3-4.

27.06.2001



ПОДІЛЬСЬКА ВИТИНАНКА: ПОВЕРНЕННЯ ІЗ ЗАБУТТЯ*

Гоцуляк Марія. Подільська витинанка: повернення із забуття // *Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2002. / За редакцією доктора історичних наук Олеси Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2002. – Кн.2. – С.66-73*

- ♦ Народилася 15 лютого 1950 року в селі Воєводчинці Могилів-Подільського району Вінницької області. Закінчила факультет журналістики Київського державного університету імені Тараса Шевченка (1980). Працює заступником редактора моголів-подільської міжрайонної газети «Слово Придністров'я».
- ♦ Член Спілки журналістів України, майстер народної творчості.

✉ Вул.Станіслава Тельнюка, 6, Могилів-Подільський, Вінниччина, 24000, Україна; тел.26363, факс 25218
✉ Вул.ІІІ Гвардійська, 72, кв.9, Могилів-Подільський, Вінниччина, 24000, Україна; тел.24264

Стаття написана на основі багаторічних спостережень і творчих пошуків авторки, яка успадкувала від провідних майстрів витинанки свого краю – Марії Руденко та Олександра Салюка – рідкісне ремесло витинання. Удосконалюючись як майстриня, вона одночасно досліджує і пропагує творчі досягнення своїх земляків.

Називаючи імена кращих майстрів витинанки Поділля і України, авторка порушує тему створення музею витинанки, одним з ініціаторів і організаторів якого є вона сама.

Подано характеристику особливостей витинанок, їх класифікацію, зазначено регіональні осередки і шляхи розповсюдження витинанок, застосування їх у хатньому декоруванні, виставкових залах, поліграфічній галузі та текстильній промисловості.



В усі пам'ятні часи подільська земля була багата талановитими майстрами-хранителями численних ремесел. Невід'ємним у народному побуті були ткацтво і вишивання, гончарство і лозоплетіння, писанкарство і малярство, а також витинання. На жаль, з розвитком технічного прогресу фабричні вироби витіснили з народного побуту прекрасні речі, зроблені людськими руками, заряджені доброю енергією майстрів. І якщо вишивання (хоч добряче спотворене й змішане зі стилями інших регіонів) все-таки залишилося в пошануванні, то інші народні промисли представлені роботами кількох десятків майстрів, котрі одержимі улюбленим заняттям, але працюють переважно не на велику перспективу, а на епізодичні виставки та для себе.

Тому відрадно, що стараннями майстрів-ентузіастів нашого краю у Могилеві-Подільському створено Будинок народної творчості, де, заодно з іншими мистецькими жанрами, надається належна увага витинанці.

Що ж являє собою українська народна витинанка? Наукові джерела свідчать, що мистецтво витинання ажурних візерунків зі шкіри, тканини, березової кори, хутра, паперу здавна розповсюджене в багатьох народів світу.

Своєрідним прототипом українських витинанок можна вважати невеличкі шматочки білого паперу з ажурно витягнутими краями, що служили підкладкою й оздобою для канцелярських печаток в середині ХVІ ст. Ці шкіряні або металеві підкладки називалися кустодіями. Очевидно, від шкіряних пішли й паперові кустодії, що

прикріплялися на площині аркуша під текстом документа.

Інша різновидність паперових прикрас – силуети, своєрідні зображення та фігурні композиції. Цей вид мистецтва побутував переважно в палацах вельмож та будинках поміщиків. Ним займалися чимало відомих художників XVIII–XIX ст.

Близькими до силуетного мистецтва дворян були поширені в народі тіньові фігурки. Їх витинали ножицями по контуру, не вдаючись до сюжетних, складних композицій. Поодинокі фігурки людей, птахів, тварин узагальнювалися до символів, узгоджувалися з розміщеними поблизу орнаментами. Між силуетами дворян і тіньовими фігурками простолюднів така ж відстань, як між професійним живописом і народним малюванням. З одного боку – віртуозна майстерність і довершеність форм, з другого – приваблива простота й щира безпосередність світосприймання. Мотиви візрів у народному витинанні склалися під впливом народних видів художньої творчості, насамперед шкіряних прорізних орнаментів, розпису, вишивання, ткацтва, ажурного кування тощо.

Як стверджує у своїй книзі «Українські витинанки» Михайло Станкевич, найдавніші витинанки, що дійшли до нашого часу, походять з Прикарпаття та Західного Поділля. Виготовляли їх переважно навесні, перед великодніми святами, коли, за звичаєм, білчили та оздоблювали житло. Подекуди обновляли ці прикраси й пе-



Марія Гоцуляк. Витинанка «Дерево життя». Могилів-Подільський. 2001. Приватна колекція Марії Гоцуляк. Публікується вперше



Марія Гоцуляк. Могилів-Подільський. 2001. Публікується вперше

ред Різдом. Тому «жили» витинанки від сили рік, а іноді й довше, переселившись зі світлиці в так звану хатчину.

За тим же дослідником, усі витинанки можна поділити на три великі групи: одинарні, складні та комбіновані.

Одинарними здавна називали витинанки з одного аркуша паперу. Вони одноколірні, переважно симетричні, ажурні. До одинарних належать і фігурки людей, птахів, тварин.

Складні витинанки (аплікації) завжди поліхромні, оскільки, на противагу одинарним, їх виготовляли з кількох аркушів різнокольорового паперу. Вони поділяються на складні і складені.

Складені – це великомасштабні твори, орнаменти й зображення на яких утворені з окремих елементів, гармонійно поєднаних між собою та складених в єдине ціле. Основним мотивом рослинного орнаменту є «дерево життя». За язичницьких часів він (у поєднанні з птахами, кониками, фігурками людей) мав ряд магічних значень. Композиція «дерева» мала кілька ускладнених варіантів: «дерево», «дерево з птахами», «дерево з фігурками людей», «дерево з фігурками людей і птахами» тощо. Від «дерева життя», мабуть, походить ряд квіткових композицій: «галузка», «китиця», «вазон», «букет».

Третя група у витинанках представлена широко й різнобічно – від невеликих комашок (метелики, жучки, павуки) до диких і свійських тварин. Особливо улюблена у витинальників «пташина» тема: півні, ластівки, качки, голуби, орли, одуди, а також фантастичні дивовижні птахи, яких не зустрінеш у природі. Найбільшу популярність має півень. На думку дослідників, він служив нашим предкам емблемою сонця. Мотиви, успадковані з язичницької міфології (дерево життя, коні, птахи, стилізовані людські постаті), стали символічними знаками, з якими народ пов'язував магічні дії, вірив у їхню здатність відвертати лихо, приносити щастя. Голуб, наприклад, символізує щирість, чистоту, любов; орел – силу і швидкість; павич – красу, гордість, безсмертя.

Різноманітністю композицій відзначалися витинанки Поділля. Традиційне «дерево життя» виконувалося в багатьох варіантах. Воно могло виступати як самостійний завершений твір або як центральний мотив декоративного зображення, в якому поєднувалися фігурки людей, птахів, звірів, рослинні елементи.

Марія Гоцуляк. Витинанка «Неділя». Могилів-Подільський. 2001. Приватна колекція Марії Гоцуляк. Публікується вперше



Ще одна особливість подільських витинанок – наявність у орнаменті зооморфних і антропоморфних мотивів. Птахи, зокрема, «служили» посередниками між людиною і небом, символізували Сонце. Основним джерелом «звіриних» витинанок була народна демонологія. Одні символи служили оберегами, інші уособлювали небезпеку, підступність. Вони не були елементами хатнього декору, а використовувались для дитячих забав і пізнання світу.

Перші виставки витинанок організовано в Тернополі (1887), Львові (1894), Кракові (1902) і викликали жвавий відгук як у численних відвідувачів, так і у пресі. Високу оцінку цьому виду творчості дав Іван Франко. Кінець XIX-початок XX ст. відзначається високим піднесенням мистецтва витинанок. Важко було знайти сільське житло Поділля, Подніпров'я, Слобожанщини без настінних розписів або паперових прикрас. І все ж, як свідчить опис побуту в одній із повістей Квітки-Основ'яненка, традиція ця бере початок на Харківщині, тобто на Східній Україні. У 1920-х роках ажурні витинанки виготовляли і в школах, різних творчих гуртках. У цей час виник особливий вид витинанок: «фіранки», «рушнички», «рамочки», «розетки», «серветки». Таким чином, українські витинанки на початку минулого століття завершили етап свого розвитку, що пройшов у тісному зв'язку з іншими видами народного мистецтва. У 1920-1930-ті рр. основним районом їхнього побутування стало Поділля. Зібрані на його теренах традиційні зразки знаходяться у фондах музеїв Кам'янець-Подільського, Львова, Вінниці, Києва.

1960-1980-ті роки ознаменувалися новим творчим етапом у розвитку мистецтва витинанки. Ці дивовижні ажурні дива входять у побут жителів міста і села, збагачують виставкову та поліграфічну справи. І в першому ряду майстрів-витинальників – Олександр Васильович Салюк



1



2



3



4

1. **Марія Гоцуляк. «Свят-вечір».** Із серії «Обрядова витинанка». Папір, 50x60 см. Могилів-Подільський. 2001. Приватна колекція Марії Гоцуляк. Публікується вперше

2. **Марія Гоцуляк. «Великдень».** Із серії «Обрядова витинанка». Папір, 50x60 см. Могилів-Подільський. 2001. Приватна колекція Марії Гоцуляк. Публікується вперше

3. **Марія Гоцуляк. «Купальська ніч».** Із серії «Обрядова витинанка». Папір, 50x60 см. Могилів-Подільський. 2001. Приватна колекція Марії Гоцуляк. Публікується вперше

4. **Марія Гоцуляк. «Обжинки».** Із серії «Обрядова витинанка». Папір, 50x60 см. Могилів-Подільський. 2001. Приватна колекція Марії Гоцуляк. Публікується вперше

із села Саїнки та Марія Авксентіївна Руденко зі Слободи Яришівської.

Виставка «Витинанки Саїнки», що відбулася в 1969 році в Києві, відкрила імена багатьох самобутніх майстрів: Т.Британ, М.Кушнір, М.Купчик, Г.Петльованої, К.Бурлаки. А зібрав і систематизував їхній доробок самобутній майстер, учитель-пенсіонер Олександр Салюк, в сім'ї якого витинанкою залюбки займалися і дружина, і діти, й онуки. Творчість родини Салюків високо оцінив у свій час відомий художник Василь Касіян, відзначивши, що цим витинанкам притаманна і традиційність старовини і елементи новизни. Приємно зазначити, що серед молоді парослі саїнських майстрів проявив себе неабиякою оригінальністю майстер Володимир Драгомир, котрий, не втрачаючи стилю своїх попередників, виробив свій почерк. Його надзвичайно розмаїті й тонкі роботи не сплутаєш з іншими.

Про Заслуженого працівника культури України Марію Авксентіївну Руденко хочеться повідати обширніше. Адже її входження у світ мистецтва витинанки досить таки неординарне явище. Іноді в наших з Марією Авксентіївною душевних бесідах вона згадує, з чого все починалося. Ще коли Марійка була малою, її бабуся прикрашала хату витинанками. Перед Великоднем вона знімала старі, вицвілі й закіптюжені, а натомість прикріплювала щойно зроблені витинанки. А внучка з подружками тільки того й чекали, щоб забрати вже непотрібні витинанки до своїх дитячих «хаток». А згодом здібна й допитлива дівчинка й сама почала вирізати.

– Оце пасу худобу в полі та й придивляюся до кожної квіточки, – згадує Марія Авксентіївна. – Сподобались мені ромашки. Давай я такі з паперу вирізати. Вирізала, а потім бачу – сокирки ще кращі! Давай і їх вирізати. А дзвіночки ще кращі – виріжу і їх...

То було в далекому довоєнному дитинстві. Потім у круговерті нелегкого й неспокійного життя усе відійшло на другий план. Навчання, учительська робота, діти (а їх у сім'ї Руденків було четверо!), захоплення фольклорно-етнографічним пластом, вишивання, декоративний розпис... Усе те вимагало повної віддачі сил і часу. І все ж, уже на пенсії, Марія Руденко взялася за оте дитяче, від бабусі в духовний спадок отримане – за витинанки. Вони «розквітали» під її руками дивними ажурними візерунками, оживали, манили у світ святкової краси. Як тільки вдавалося їй уже не зовсім здоровій фізично (боліли ноги, падав зір) встигати підтримувати в затишку й красі свою садибу, розмальовану й обсажену квітами, керувати 30 років створеним з її ж ініціативи фольклорно-етнографічним ансамблем «Горлиця», їздити на різні конференції, виставки, народні свята, працювати над монографіями, статтями, збирати золоті розсипи народної творчості, вишивати та ще й стягнути таких вершин у відродженні української витинанки?!

Сотні робіт Марії Руденко розійшлися по світу – від райцентру до далеких заморських країн. Взамін за подаровані витинанки вдячні шанувальники її таланту з Канади прислали барвисті тернові хустки, котрі на той час в Укра-



Марія Гоцуляк.
«Колядники».
Із серії «Обрядова
витинанка».
Папір, 50х60 см.
Могилів-Подільський.
2001. Приватна
колекція Марії Гоцуляк.
Публікується вперше



Славетна мисткиня витинанки Марія Руденко

їні були у великому дефіциті. Ними Марія Авксентіївна прибирала до виступів своїх «горличок» з ансамблю.

За роки нашого знайомства з Марією Авксентіївною я так звиклася з тим, що ця жінка поєднує у собі стільки творчої жанрової розмаїтості, що вже не уявляю її як окремо взятого етнографа, художниці, народну письменницю, співачку, вишивальницю чи витинальницю. Тут утворився душевний злиток такої сили, що може замінити собою добрий десяток мистецьких світил. Тому і стало невеличке подільське село Слобода Яришівська своєрідною Меккою шанувальників народної творчості. Їдуть до Марії Авксентіївни і поодинокі, і цілими делегаціями, екскурсійними групами. І не лише дивитися, а й наснажуватися і вчитися. Відзнято кілька науково-документальних фільмів, написано про неї безліч статей, монографій, присвячено вірші. Ось лише один з них, який написав до 85-річчя славної Березині голова літературного об'єднання «Веселка Дністрова» Володимир Колесник:

ЗІРКА ПОДІЛЛЯ

Вас подільське викохало небо,
Сонця щедро дало до лица,
І розквітли всіх талантів стебла
Вчителя, і майстра, і співця.
Ваші вишиванки й витинанки –
То казковий, дивовижний світ!
В них – дитинство, думи і веснянки,
Рідної України милий цвіт.
Недарма схилились перед ними
Петербург, Канада та Сибір,
І, назвавши руки золотими,
Вчені віднайшли Вас серед зір.
Ой, літа, як весла, промайнули
За човном по сивому Дністру,
Але пісню Вашу всі почули,
Збережуть її жагучий струм.
В ній душа народу, біль і врода...
Боже, зупини цю щемну мить!
«Горлиця» « співає – сонце сходить,
Серце понад хмарами летить.
І ніхто не вірить, що Вам стільки,
А на серці знов весняний цвіт...
Зірньою «Горлиця» з Слобідки
Нехай світить людям сотні літ!

Щодо зірки, то це не просто творчий прийом поета. Адже астроном М.Черних з Кримської обсерваторії, відкривши нову планету, назвав її на честь Марії Авксентіївни «Горлицею».

І ось кульмінація творчого й духовного триумфу нашої подільської Березини, сивої горлиці Марії Руденко – перше Всеукраїнське свято витинанки на Могилів-Подільщині! У програмі: науково-практична конференція з унікальною виставкою та практичними заняттями в районному Будинку культури «Дружба», ознайомлення гостей з унікальними історичними й природними куточками Поділля, відвідання єдиного у Вінницькій області Будинку народної творчості, де до цього свята підготовлено було велику експозицію подільських витинанок місцевих майстрів. А насамкінець – зустріч з уславленою майстринею в її рідній Слободі-Яришівській.

У моєї пам'яті цей день залишився як барвіста кінострічка, котру час від часу «прокручую», відновлюючи до подробиць захоплюючі враження. Ось вона стоїть на високому ганку своєї розмальованої квітами і виноградними гронами хати. У квітчастій хустині, у старовинного фасону вишиванці, з важкими низками коралів на грудях. На веселковому рушнику – хлібина, а в очах



Людмила Сорочинська. «Ворожіння на Катерини». Із серії «Обрядова витинанка». Папір, 50х60 см. Могилів-Подільський. 2001. Приватна колекція Марії Гоцуляк. Публікується вперше

— сльози безмежної радості й хвилювання. Це ж стільки дорогих гостей – учнів, послідовників, шанувальників – завітали разом до її двору!..

Цього дня відзначали в селі Семена Зілотова святого, чие ім'я пов'язане з набуттям усяким зіллям цілющих властивостей. І коли збуджена зустріччю делегація поверталася вже з Марією Авксентіївною від її хати до Будинку культури (а йти було далеченько), то у воротах багатих селян стояли застелені барвистими скатертниками столи, на яких були і пироги, і вареники, і узвар, і добрі, вистояні на сонці подільські вина. А ще – пучечки цілющих трав, зібрані господинями до схід сонця у прибережних левадах річечки Лядової, на пагорбах, у перелісках. Пригощалися здивовані гості, брали з собою те зілля, а господарі були горді й щасливі тим, що їхнє село, дякуючи Марії Авксентіївні, стало об'єктом такої пильної уваги з боку відомих в Україні людей.

Закінчилось тодішнє свято на широкому подвір'ї сільського Будинку культури, на березі мальовничого ставочка, великим театралізованим дійством, в якому взяли участь як місцеві колективи, так і приїжджі з багатьох куточків Вінниччини. І, звичайно, найбільше радісних хвилин подарував Марії Авксентіївні фольклорно-етнографічний ансамбль «Горлиця» – її рідний колектив, який вона створила і впродовж 30-ти років яким керувала, передавши естафету талановитій співачці Зінаїді Багрій.

От тоді-то, за прощальною вечерею і зголошилися майстри подарувати свої роботи, привезені на свято і виконані вже тут, у процесі конкурсу, для створення в м.Могилеві-Подільському Всеукраїнського музею витинанки. І я безмежно щаслива, що мені, як тодішньому директору Могилів-Подільського Будинку народної творчості було доручено сформувати експозицію майбутнього музею, який, як свідчать джерела, мав стати третім музеєм витинанки в усій Європі. У даний час тут підтримує дух творчого пориву й всіляко сприяє поповненню колекції теперішній директор БНТ Оксана



Оксана Городинська. «Веснянки». Із серії «Обрядова витинанка». Папір, 50х60 см. Могилів-Подільський. 2001. Приватна колекція Марії Гоцуляк. Публікується вперше

Городинська. З її ініціативи, музейна кімната поповнилась уже цього року десятками нових витинанок на обрядову тематику.

Основу експозиції склали витинанки таких відомих в Україні майстрів як Наталя Васеніна з Києва, Ніна Журавель з Черкас, Наталя Зіневич з Ірпеня, Наталя Дубина з Чернігівщини, Клавдія Гуржій-Крохмаленко з Донецька, Лариса Лузгіна та Надія Чухрова з Запоріжжя, Андрій Куліш з Харківської області, тернопільчанки Марія Буртяк та Марія Ремінецька, Лілія Волкова з Херсона, Андрій Пушкарьов з Дніпропетровська, Лариса Шаран, Валентина Квасницька, Людмила Філінська, Федір Панчук з Вінниці та багато інших.

Як молода парость навколо могутнього дерева, зросла когорта молодих майстрів-послідовників Марії Руденко на Могилів-Подільщині. Серед них – автор цих рядків, а також місцеві художники: Оксана Гординська, Людмила Сорочинська, Руслана Бурлака, Юрій Кафарський. Кілька років тому прилучився до цієї справи і Заслужений майстер народної творчості України, художник зі славнозвісного села Клембівки на Ямпільщині Віктор Наконечний, котрий з перших же спроб подибував прихильників витинанки особливою витонченістю, глибокою символікою і неповторним подільським колоритом.

Здібних послідовників маємо і в селі Букатинка, де подружжя сподвижників народної духовності Олексій та Людмила Альошкіни навчають і своїх п'ятеро дітей, і учнів місцевої школи різноманітним народним ремеслам, у тому числі й витинанці.

Чимало охочих прилучитися до таїни паперового дива в школах і технікумах нашого краю. Саме тому режисер популярної програми «Один із тисячі уроків» Ірина Шатохіна з УТ-1 зробила на базі нашого Будинку творчості цікаву програму про оволодіння дітьми мистецтвом витинанки і народної іграшки. Своє мистецтво тоді демонстрували гуртківці з Могилів-Подільської загальноосвітньої школи №6. А взагалі витинан-

ки стали невід'ємним елементом естетичного оформлення як сільських, так і міських шкіл та дитячих садків. І в цьому – сподвижницька праця як М.А.Руденко, так і працівників Будинку народної творчості, котрі невтомно пропагують це мистецтво і навчають усіх бажаних.

З того пам'ятного 1993 року багато води утекло в нашому сивому Дністрі. Багато було пообіцяно високих порогів у надії домогтися виділення окремого приміщення для Всеукраїнського музею витинанки (єдиного поки-що). Та поки майстри щось доводили про унікальність витинанки і глибокі народні традиції, поки зсилися на ухвалу Всеукраїнського центру народної творчості та інших поважних організацій, спритні ділки відрізали шляхом приватизації кращі шматки міської комунальної власності. То ж згодом у нашому місті всяка споруда, придатна для такого музею, знайшла своїх «законних» господарів, котрі блискавично відкрили там офіси й розважальні заклади. А музей витинанки як тувився в одній з кімнат Будинку творчості, так і залишився. І все ж тут зібрано кращі зразки, що досить емко окреслюють творчу географію цього жанру по всій Україні, поповнюються відомості про майстрів. А в перспективі планується і розширена експозиція спадщини Марії Руденко, яка вже переступила 86-річний поріг і за станом здоров'я не може займатися тією сподвижницькою роботою, котру проводила десятиліттями на ниві фольклору і декоративно-ужиткового мистецтва.

Пишу ці рядки з надією, що зоряний час мистецтва витинанки ось-ось настане. І знайдеться для музею приміщення, і знайдуться одержимі люди, котрі далі понесуть запалену нашою Берегинєю свічу, і знайдуться поціновувачі їх таланту. Бо вічне Дерево Життя, заковане нашими предками у символіці витинанки, невмируще й нев'януче. І тягнуться ще кволі, невправні дитячі пальчики до ножиць і паперу, аби мовою витинанки висловити своє бачення світу, викресати з уяви своє Дерево Життя.

1. *Майстри витинанки: Каталог до Всеукраїнського свята «Українські витинанки»*. – Вінниця, 1993.
2. *Перша Могилів-Подільська краєзнавча конференція*. – Могилів-Подільський. – 1996. – С.150-153.
3. *Співача Горлиця Поділля. До 85-річчя від дня народження М.А.Руденко: Бібліогр. покажчик*. – Могилів-Подільський, 2000.
4. *Станкевич М.Є. Українські витинанки*. – К: Наукова думка, 1986. – 124 с.

28.05.2001



НАУКА ЯК ВАЖЛИВИЙ ЧИННИК ВІДРОДЖЕННЯ ВИЗНАЧНИХ ЦЕНТРІВ НАРОДНОЇ ХУДОЖНОЇ КУЛЬТУРИ*

Петрякова Фаїна. Наука як важливий чинник відродження визначних центрів народної художньої культури // *Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2002 / За редакцією доктора історичних наук Олесь Пошивайла. — Опішне: Українське Народознавство, 2002. — Кн.2. — С.74-78*

- Народилася 23 вересня 1934 року в м.Старий Бихов Могильовської області (Білорусь). Закінчила Ленінградський інститут живопису, скульптури та архітектури імені Іллі Рєпіна (1967). Доктор мистецтвознавства, професор.
- Головний напрямок наукових досліджень: декоративно-ужиткове мистецтво України XIX-XX століть.
- Автор численних наукових праць, у тому числі монографій: «Українське гутне скло» (1974), «Сучасне українське художнє скло» (1980), «Украинский художественный фарфор (Конец XVIII-начало XX ст.)» (1985).

✉ Вул. Менделєєва, 4, кв.14, Львів, 79005, Україна; тел.745512, факс 631133

Про роль науки у вивченні закономірностей розвитку народного мистецтва. порушуються проблеми критичного осмислення наукового доробку радянських мистецтвознавців і етнологів; потрактування терміна «відродження»; взаємодії народних майстрів і користувачів їхніми творами. Висловлені міркування подають мистецтвознавство як наукову дисципліну прикладного характеру.



роблемное поле Международной научно-практической конференции «Відродження визначних центрів народного мистецтва України: блеф романтиків чи прогноз аналітиків?» (Опишноє, 2001) весьма обширное. Выдвигая для рассмотрения девять тематических линий, организаторы Конференции предполагают вывести из плотного круга чрезвычайно важных проблем

* Оскільки робочими мовами Міжнародної науково-практичної конференції «Відродження визначних центрів народного мистецтва України: блеф романтиків чи прогноз аналітиків?» були українська, російська і англійська мови, стаття п. Фаїни Петрякової друкується мовою оригіналу.

современной академической науки в Украине — этнологии и искусствоведения — могучую связку вопросов, социально значимых в широком диапазоне. Иначе говоря, тематий Конференции подчинен её главной, концептуальной цели — поиску путей Возрождения выдающихся центров народного искусства Украины. Движение в задуманном направлении нам видится многоярусным и, отнюдь, не по прямым трассам, но вверх по граням пирамид широкого знания проблем.

І. Привітствуємо Возрождение! Разумеется, в каждом конкретном случае ему должно предшествовать пристальное изучение объекта. О чём говорит историография? Ответ прост: перед нами многокрасочная мозаика. Дело в том, что сотни людей в разное время пытались постичь зако-

ны жизни, эволюции народного искусства на украинской этнической территории; в разное время, в разных ареалах и центрах, разных жанрах и сложных комплексах. Известно немало выразительных исследовательских попыток. Вглядываемся в прошлое: каково это наследие?

С думой о будущем народных ремесел, самых значительных центров народного традиционного искусства украинцев, сегодня необходимо провести анализ каждой попытки исследователей постичь природу искусства ремесла, историю каждого из центров. В минувшие столетия разнились исследовательские подходы по части осмысления процессов формирования, эволюции видов, жанров и в целом эстетики народного искусства. Сегодня очевидно, что в силу сложных и многочисленных попыток удалось сформировать общее представление о пластических видах народного искусства. При этом надо отметить, что внутренняя логика изменений их природы, трансформации отдельных центров на протяжении столетий, под воздействием многих факторов, не получила достаточно глубинного научного осмысления.

Стабильная тенденция по части изучения народного искусства (в его прошлом и настоящем) на рубеже XX и XXI веков некоторым образом проявила себя в виде вдруг вспыхнувшего повышенного интереса к событиям художественного далека. Это были опять-таки попытки оценок и переоценок каких-то фактов, отдельных событий. Преимущественно то были модные эскерсисы в популистском стиле «на зламі тисячоліть». У некоторых авторов удаётся увидеть убедительные сопоставления, касающиеся народного искусства времени «Перфект» (Perfekt) из времени «Футурум» (Futurum). Эти попытки анализа «на меже веков» убеждают во вневременной актуальности постижения внутренней сущности художественных процессов в естестве народного искусства, его природы, свойств, особенностей.

В аспекте нашей темы, по сути обозначения направления поиска путей возрождения особо известных центров народного искусства, следует постараться не оставить за кадром искусствоведческого внимания важнейшую тенденцию современного научного знания как интеграцию различных взглядов на мир. Именно поэтому искусствознание сегодня обращается не только к «качественным», но и «количественным» методам и концепциям. Думается, что в украинском искусствознании следовало бы серьёзно изу-

чить проблему применения на практике количественных методов. Конкретные примеры позволяют надеяться, что такой сложной по своей конституции сфере, как народное искусство, удастся выйти из «хаоса» разрозненных «частных истин» и обрести «самосогласованность своего внутреннего мира».¹

2. В широком контексте вопросов, соотносимых с Возрождением центров народного искусства, необходимы прямые ответы: каково место пластических форм народного искусства в системе художественной культуры Украины сегодня? Насколько они интегрированы в современное украинское культурное пространство? Каковы конкретные принципы государственной политики по части традиционных видов ремесла?

Популярность термина «Возрождение» в Украине широко известна. Надо полагать, что в процессе дискуссий во время Конференции участники оговорят трактование этого понятия, и будет оно соотнесено с рядом иных терминов. Например, таких, как «реанимация», «реставрирование», «реконструирование», «восстановление», «регенерирование». На протяжении последних нескольких лет вопрос о терминологических определениях достаточно живо обсуждался, в том числе в рамках «Гончарівських Читань».

Нам видится, что, с трогательным пиететом подходя к проблеме «возрождения народных традиционных центров», необходимо трактовать термин не как простое повторение былого и не как оживление (реанимация) по старым материалам отформованного слепка. Речь должно вести о возобновлении, но только на ином уровне и только в унисон новым условиям, и только в открытой борьбе с игнорированием Искусства, «де факто», в обществе.

Одновременно, с немалым оптимизмом необходимо назвать способность традиционных видов и форм народного искусства регенерировать, восстанавливать свои силы, трансформировавшись.

3. Конференция «2001» обращает на себя внимание открытостью: предлагается подойти к рассмотрению проблем «с поднятым забралом». Посему позволительны вопросы «в лоб», без вуали публичной риторики:

- Идеологи концепций Возрождения: кто они?
- Сколь подготовлены они к роли идеологов?

- Что имеет каждый из них за душой, кроме желания стать идеологом?
- Не подвержен ли идеолог некоему синдрому исключительности?

Совершенно очевидно то, что идеолог должен суметь поднять и научиться оперировать огромным количеством исторических, социологических, лингвистических, историко-эстетических и других данных, чтобы их организовать, обобщить, осознать и «построить» убедительную модель возрождения (а затем и долгосрочный прогноз функционирования) того или иного центра традиционного народного искусства.

Трагедия художественных промыслов, всех центров народного искусства в Украине на протяжении длительного времени обусловлена тем, что отношение к ним было скрыто ополитизировано. Вопрос: готово ли общество, реформируя себя, одновременно реформировать своё отношение к народному искусству?

4. В социальном плане, как это широко оговаривается специалистами, центральной проблемой жизни народного искусства, его центров выступает контакт человека и общества. Иными словами, это — взаимодействие двух личностей (мастера и реципиента искусства) в обществе (в системе самых различных коммуникативных связей, в том числе и документальных). Принципиально важно учитывать то, каковы среда, инфраструктура и чётко осознавать, что восприятие средоу социокультурного феномена народного искусства и конкретных традиционных центров **неадекватно**. При этом суждения носят поверхностный характер: они весьма приблизительны, так как при анализе не учитываются механизмы восприятия человеком специфики предметов из сферы народного искусства. Традиционно при характеристике изделий оказываются забытыми собственно эстетические качества народного искусства. В характере оценочных категорий приходится слышать лишь «гарний», «дуже гарний», «красивий». Однако, это только «общие» слова, не имеющие никакого конкретного смысла.

5. Темарий Конференции, выстроенный с удивительной точностью, показывает насколько нам предельно важно в контексте заглавной темы вернуться на развилку дорог знания типажей украинских исследователей круга тем о народных художественных промыслах и их центрах.

В чём сущность тех, кого Конференция обозначила как «блефующих романтиков»? Это они на протяжении едва ли не 70 лет виртуозно

играли в покер под условным названием «украинское народное искусство». Поднаторев в блефе, т.е. выдавая плохую карту за выигрышную, «романтики» в своих публикациях успешно соревновались в сказках о фантастически неуклонном расцвете народного творчества во всех его видах и жанрах, в одах о счастливой жизни традиционных центров искусства ремесла в Украине. Эти люди не хотели и не умели различать истинно прогрессивное от регрессивных линий движения в традиционных видах народного искусства. В итоге — «романтики» сумели превратить народное творчество в могучий крепёжный материал идеологического плана, поставить на службу советской системе.

Шли годы. Многого изменилось в Украине. Тем временем, на наш взгляд, интеграционные потенции развития традиционных пластических видов народного искусства в Украине постепенно угасали. Они утрачивали активность в противоборстве с аматорством базарного толка.

В одном из интервью Вячеслав Чорновил (октябрь 1998 г.) точно заметил: «Сегодня нужен прямой текст и в политике, и в искусстве». ³ Именно поэтому нужно сделать следующий современный акцент в суждении о возрождении центров народного ремесла: в былое время «романтиков» советского типа истинное искусство вошло в «штопор» и вот уже десятилетия находится в свободном падении...

Искать виновных, прямых и опосредованных, — занятие длительное. Однако известный украинский писатель Олесь Уляненко смог ответить выразительно и кратко. Он считает, что виновными должны признать себя интеллигенты (и от науки, и от искусства), поскольку это они «славословили власти и судьбе», «корчили эстетов», по сути «интеллигенция учила одному, делала другое, а думала ещё об ином». ⁴

Здесь нужно снова-таки сказать прямо: молчание современных искусствоведов по поводу многочисленных публикаций «романтиков» второй половины XX ст. весьма затянулось. Давно пора честно отмежеваться современной науке от обмана, лжи, подтасовок и перекрашивания в модные на то или иное время цвета идеологического толка.

Время уходит, а одновременно происходит процесс сокращения территории бытования традиционного народного искусства.

Короче! Нужен нелицеприятный, критический анализ всех материалов советского времени, которые, по сути, делались «под руководством

партии и правительства». Разумеется, анализ должен быть честным, верифицированным. Только на основе таких принципов представляется возможным создание, как реалии XXI века, украинской науки о народном искусстве Украины.

Нельзя допустить, чтобы морально устаревшие описания оказались беспрепятственно пролонгированными. При таком варианте поворота событий все наши благие намерения, заостренно актуальные идеи Возрождения могут оказаться всего лишь полусломанной старой иглой на стертой грампластинке. И тогда всё будет возвращаться в который раз на пройденные круги своя.

6. Конференция «2001» в силу своего академического характера не может не обратиться к проблеме современных «пахарей» на ниве научного искусствоведческого знания.

Кто сегодня выступает в качестве проводника в ноосферу традиционного народного искусства? Кто сегодня выходит на беговую искусствоведческую дорожку XXI века? Это и суровые аналитики, и романтики.

Каковы конструирующие факторы личности исследователя: этнографа, искусствоведа, историка, — то есть тех, кто работает на стыке дисциплин, сопряченных главной нашей проблеме — Возрождение центров народного искусства. Какова фактическая правда?

Увы! Знаки беды неединичны:

— Поверхностность, недостаточная подготовка тех, кто работает в области современной художественной критики и обращается к научной деятельности. Не вдаваясь в детали причин и следствий, заметим, что очень многие исследователи в публикациях разных ориентаций с удивительной стабильностью (достойной лучшего применения) выказывают своё блуждание между трёх «понятийных столпов», на которых легко прочитать «методология», «методика», «метод». Нередко авторы не стремятся войти в понимание таких категорий, как «вид», «жанр», «тип», «мотив», «элемент», «компонент» и т.д. Особо странным оказывается на практике незнание различий между «декором» и «орнаментом», «декорированием» и «оформлением».

— Претенциозность, амбициозность автора обычно обусловлены узостью научного кругозора, необознанностью с литературой по своей теме, предмету изучения. Такое нецивилизованное отношение к работе ведет к имитации, когда воспроизводится (как бы с чужого голоса) всё: проблематика, научные подходы и т.д.

— Имеет место подверженность авторов современным модным синдромам по части исключительности своей персоны, публикации, обязанности написания диссертационной работы.

— В очень многих работах отсутствует уважительное отношение авторов к историческому факту и честная его интерпретация, верифицирование. В стремлении выявить феноменальные явления или характеры авторы опускают изучение мелких фактов, событийность «средней руки», повседневность, но ведь нередко именно простые явления позволяют реконструировать ментальность разных эпох.

— Искусствовед, работающий в сфере народного искусства Украины, далеко не всегда стремится воспитать в себе научную зоркость, которая, по мнению известнейшего украинского историка Ярослава Дашкевича, есть «одна из составляющих черт ремесла ученого, который должен быть ответственным за всё, что кладётся им на бумагу...»⁵ Многолетние мои наблюдения по части характера искусствоведческих, этнографических работ, посвящённых украинскому традиционному искусству ремесла, позволяют отметить среди них немалое количество несостоятельных материалов. Подобное явление широко распространено и в других научных дисциплинах. Своё мнение на этот счёт профессор Игорь Шевченко сформулировал предельно кратко и образно: «Слишком много порхающих мотыльков в современной науке».⁶

Конференция «2001» уже в своей исходной части убедительно показала, что рамки, структура, перспективная проблематика искусствоведения как науки не остаются «заданными» раз и навсегда. Мы на стадии перемен. Характер социальных процессов, происходящих в Украине, ориентирует искусствоведческую науку на высококачественные параметры работы. При ясном понимании целей и задач профессии искусствоведа в рамках Конференции «2001», очевидно, будет поставлен вопрос о более пристальном, чем сегодня, внимании к формированию личности исследователя народного искусства. Дело в том, что сколь бы кардинальными не были перемены в обществе, законы научной и профессиональной этики, научной и профессиональной корректности сохраняются в незыблемости. Именно нормативные аспекты этики определяют особенности формирования профессиональной нравственности и управляют процессами нравственного развития общества.

Основной целью данной статьи является попытка научно обосновать постановку важной комплексной проблемы возрождения значительных центров народного искусства Украины, скромно содействуя разработке соответствующей полноценной доктрины. В силу внутренней логики закона причин и следствий одновременно акцентируется внимание по части сложности

современного искусствоведческого процесса в сфере украинского народного искусства (краткая параллельность многих движений, взаимозависимость, сходство, взаимовлияния). Сказанное даёт основание представить искусствоведение как научную дисциплину прикладного характера.

- ¹ Петров В.М. Количественные методы в искусствознании. Вып.1. Пространство и время художественного мира. — М.: Смысл, 2000. — С.9.
- ² Блеф (от англ. bluff — обман) — 1) приём в игре в покер: игрок, имеющий плохие карты, действует так, чтобы соперники сочли его карты выигрышными; 2) выдумка, обман из хвастовства или рассчитанные на запугивание, введение в заблуждение.
- ³ Чорновіл В. «У мене мистецька душа!» // ПНК: Політика і культура. — 2000. — №34. — С.39.
- ⁴ Уляненко О. «Ми живемо в суцільній тіні...» // ПНК: Політика і культура. — 1999. — №12. — С.38.
- ⁵ Дашкевич Я.Р. Из выступления на презентации книги И.Шевченко «Україна між Сходом і Заходом: Нариси з історії культури до початку XVIII століття» (Львів, 2001), которая проходила 08.06.2001 г. во Львовской Богословской Академии. Ярослав Романович Дашкевич — руководитель Львовского отделения Института археологии и источниковедения имени Михаила Грушевского НАН Украины. Автор более 2000 научных публикаций.
- ⁶ Шевченко І. З виступу на презентації своєї книги «Україна між Сходом і Заходом: Нариси з історії культури до початку XVIII століття» (Львів, 2001), що відбулася 08.06.2001 р. у Львівській Богословській Академії. Ігор Шевченко — професор Гарвардського університету, численних академій та товариств, Почесний президент Міжнародної Асоціації Візантистів. Автор багатьох статей, рецензій та інших публікацій.

26.07.2001



МІФ ПРО ВІДРОДЖЕННЯ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА: ПОГЛЯД МИСТЕЦТВОЗНАВЦЯ*

Смолій Юлія. Міф про відродження народного мистецтва: погляд мистецтвознавця // *Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2002 / За редакцією доктора історичних наук Олеса Пошивайла. — Опішне: Українське Народознавство, 2002. — Кн.2. — С.79-83*

- ♦ Народилася 24 вересня 1957 року у м.Карл-Маркс-Штадт (тепер – Хемниць), Німеччина. Закінчила Київський державний художній інститут, факультет теорії та історії мистецтва (1984); аспірантуру Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Рильського НАН України (1993). Працює в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Рильського НАН України. Член Національної спілки художників України та Національної спілки майстрів народного мистецтва України.
- ♦ Головний напрямок наукових досліджень: традиційне і сучасне українське народне мистецтво (історія та теорія).

✉ Вул.Грушевського, 4, Київ, 01001, Україна; тел.2283454
✉ Вул.Тампере, 13-А, кв.33, Київ, 01105, Україна; тел.5519742

Про офіційну неоміфологію українського мистецтвознавства радянської доби, історичну міфотворчість майстрів народного мистецтва. Автор шукає відповідь на запитання: що ж саме ми маємо відроджувати: традиційне народне мистецтво чи радянське народне мистецтво?

Аналізуються основні напрямки розвитку сучасного народного мистецтва («авторські» твори виставково-репрезентативного характеру, фабричні вироби, автентичні репродукції).



Мистецтвознавча неоміфологія пострадянської доби є логічним наслідком міфології попереднього – радянського періоду: протилежна за змістом, але подібна за механізмом виникнення і дії.

Термін «міфологія», згідно з одним із прийнятих значень, – це «сукупність міфів, нагромаджена тим чи тим етносом, тією чи тією архаїчною своїм походженням культурною традицією. В давніх суспільствах та їх нечисленних сучасних реліктових залишках міфологія має характер обов'язкового для всіх людей світоглядного нормативу, становить головний чинник їхньої соціальної поведінки» [1].

У цьому контексті історія українського радянського мистецтва є абсолютною міфологією,

з тією лише різницею, що замість давнього суспільства тут виступає суспільство радянське, а термін «міф», замість значення «витвір наївної віри», набуває характеру свідомо створеної інтелектуальної побудови, що втілює ідеальну теоретичну модель офіційної ідеологічної настанови. Специфічні умови комуністичного тоталітаризму значно підсилили колективістсько-нормативні якості цього явища.

Офіційна неоміфологія українського мистецтва радянської доби має декілька взаємопов'язаних складових: міфологія ідеологічна, міфологія мистецька, міфологія мистецтвознавча. Перша розробляла основу й канву неоміфів, друга наділяла їх художньою образністю і втілювала в мистецькі форми, третя створювала загальну ідеологічно правильну картину розвитку худо-

жнього процесу, коригуючи його як у теорії та історії, так і на практиці, чим змикалася з міфологією ідеологічною.

Найбільш повно й послідовно радянська неоміфологія втілювалася в образотворчому мистецтві, що безпосередньо ілюструвало постулати так званого методу соціалістичного реалізму. Інша ситуація склалася в народному мистецтві, відмінна художньо-образна структура якого унеможливила позитивний формальний підхід на мистецькому рівні. Народне мистецтво було введене в загальну систему українського радянського мистецтва за допомогою мистецтвознавчої міфотворчості [2].

Окремо слід відзначити своєрідну історичну міфотворчість самих майстрів народного мистецтва, з якою, мабуть, стикалися всі дослідники. Первісно вона базується на глибинному культурі предків і, нарешті, на прагненні надати значущості своєму осередку, отже, своїй творчості (здаймо запропоноване етнографом Б.Малиновським трактування легенди як способу задоволення суспільних амбіцій через прославлення предків [3]). За радянської доби народна міфотворчість тісно переплелася з міфотворчістю мистецтвознавчою, яка, з одного боку, використовувала її у якості аргументу, а з іншого, і сама була джерелом народної міфотворчості, що пояснюється споконвічною повагою нашого народу до «друкованого слова» і набутим острахом йти всупереч офіційній доктрині.

У низці пострадянських мистецтвознавчих неоміфів одним із найпопулярніших є «міф про відродження народного мистецтва», що виник у другій половині 1980-х-першій половині 1990-х років, коли терміни «відбудова» й «відродження» були найбільш вживаними в лексичі гуманітаріїв і політиків різних рівнів, і буває й досі. У ньому стверджується можливість і необхідність відродження традиційних осередків або, принаймні, традиційних форм українського народного мистецтва. Мотивацією його виникнення є ідея національного самоствердження, природна для молодої країни, народ якої прагнув незалежності й державності і здобув їх.

І тут постає питання: що ж саме ми маємо відроджувати? Традиційне народне мистецтво, яке поступово згасло, внаслідок руйнування соціального укладу сільської общини, чи радянське народне мистецтво, яке його заступило і яке вмирало на наших очах також через певні соціально-політичні зміни? Про традиційні осередки якої культури, а, точніше, якої форми культури

йдеться? Незрозуміло, адже використання терміна «традиція» (і похідних від нього конструкцій) не в науковому, а у широкому значенні призводить до нівелювання поняття і, у результаті, – до ототожнення різних за характером форм культури. Тому спробуємо прояснити ситуацію.

Звернемося до традиційного мистецтва і поміркуємо: що ми здатні відродити?

Органічне фольклорне світосприйняття, притаманне народному майстрові, яке є основою, суттю традиційного мистецтва? За умов сучасного інформаційного, високотехнологічного суспільства це неможливо, як неможливо повернути специфічні умови сільської общини, що і продукувала, і споживала взірці селянської культури. Як слушно відзначала Т.Романець, «регенерація у народному мистецтві... суцільно залежить від регенерації здорового землеробського суспільства» [4], і це останнє, на нашу думку, нереально.

Традиційні художні форми? Так, це можливо за умов копії роботи, і приклади такого «відродження» (а, точніше, реставрації чи реконструкції) ми бачимо в художньо-мистецтвознавчій практиці колишнього СРСР, у тому числі й України. Але щодо традиційного мистецтва подібні прояви є так званими вторинними формами культури, тобто самостійними й пізніми [5]. Цей термін, підкреслюємо, «не має визначати форми другосортні або фальсифіковані». Вони так само природні й історично неминучі, як і форми «первинні», тобто такі, що виникли внаслідок безперервного розвитку традицій, які сягають своїм корінням у давні, архаїчні шари історії людства» [6].

За класифікацією, запропонованою К.Чистовим, подібні факти відновлення (оживлення, гальванізації) осередків традиційного мистецтва за радянської доби можна віднести до комбінації регенованих форм з фольклоризмом, бо вони є характерною генерацією з ідеологічних та естетичних причин форм, що віджили чи відживали, які у нових культурно-побутових системах виконують нетрадиційні функції або ж, принаймні, мають нетрадиційне співвідношення функцій [7]. Так само можна класифікувати й сучасну ідею про «відродження» осередків народного мистецтва. Якщо ж говорити про реставрацію осередків радянської доби, то це вже буде, відповідно, відновлення вторинних форм.

У загальному фольклорному контексті радянське і пострадянське народне мистецтво, за нечисленними винятками, є різноманітними

проявами фольклоризму, якщо розуміти його як «широке коло явищ, об'єднаних загальною ознакою — функціонуванням традиційних елементів народного мистецтва, народних обрядів і фольклору в рамках сучасних нетрадиційних (модернізованих) побутових, обрядових й естетичних систем» [8].

Які ж мистецькі явища, які напрямки розвитку сучасного народного мистецтва ми маємо і, можливо, матимемо?

1. «Авторські» твори виставково-репрезентативного характеру, в яких принципи формотворення і засоби художньої виразності традиційного мистецтва використовуються авторами для виявлення власної творчої індивідуальності. Для таких художників традиція — це «лише успадкований будівельний матеріал, а не спосіб художньо-змістовного утвердження й наповнення середовища. Вона вже не сутність середовища, а художній витяг з нього, прийом» [9].

В Україні до цього напрямку можна віднести твори більшості майстрів з традиційних осередків, що приступили до роботи після 1950-х років, окрім найстарших, що сформувалися як творчі особистості в час функціонування традиційного фольклору. І нині він є домінуючим, але, зі зникненням радянської адміністративної художньо-організаційної системи, у ньому спостерігаються певні зміни в бік аматорства.

Висококласні майстри-художники, які колись за професію обрали народне мистецтво і жили, в основному, з державних закупок, втратили цю можливість сьогодні. Замість того, щоб творчо працювати, вони намагаються просто вижити, адаптуючи своє мистецтво до вимог масового ринку, що часто призводить до значних втрат, а то й руйнування художньої значущості творів. Так, петриківські майстри впродовж останніх років майже не малюють на папері і намагаються надати своїм виробам хоч якоїсь реальної утилітарності, змінюючи основу-носії, техніку і, почасти, зміст малювання. Але через давню відірваність декору від форми ці спроби в більшості своїй межують з кітчем, що дуже прикро, зважаючи на стабільно високий рівень самого квіткового малювання.

Тим часом виставкове життя триває, і вільну нішу поступово, але наполегливо займають самодіяльні або близькі до самодіяльності художники, які вважають або видають своє мистецтво за народне (за принципом «народне походить від народу, а хіба ж я не народ?»). Ситуація погіршується тим, що виставок самодіяльного мистецтва практично не існує, а «народне мистецтво»

набуло престижності й популярності. Усе це призводить до профанації, і щоб запобігти їй, організатори виставок та редактори видань мають, на нашу думку, чітко відрізняти і конкретно визначати різні явища, а не змішувати докупи всі види творчості, що не належать до професійного мистецтва.

2. *Фабричні вироби*, в яких елементи художньої мови традиційного мистецтва використовуються художниками, що розробляють взірці-еталони сучасного побутового асортименту для масового виробництва. В Україні це продукція так званих радянських художніх промислів (а сьогодні — того, що від них лишилося) — системи підприємств різного відомого підпорядкування. Основним завданням таких виробництв було створення серійних виробів для масового споживача, звідси — великий обсяг виробництва, значні (для цієї галузі) виробничі потужності, часткова механізація процесів, робота майстрів за еталонами.

Більшість дослідників радянського народного мистецтва 1970-1980-х років відзначала негативні наслідки подібної організації праці: омертвіння традиції, формалізм, знецінення творчої індивідуальності майстра. Але це справедливо лише в порівнянні з традиційним мистецтвом. У регламентованому ж радянському мистецтві усі форми займали належні місця: «традиційність» репрезентувала творчість старших майстрів, які перетворилися на той час на поодинокі релікти; «розквіт радянського мистецтва» ілюстрували «авторські» твори; масовий попит задовольняли фабричні вироби. Зіставлення в тогочасній фаховій літературі двох останніх видається на сьогодні нонсенсом, адже різні завдання породжували різні рішення. Крім того, обидва напрямки не наслідували традицію у її суті, а були різними проявами фольклоризму, і зазвичай створювалися самими майстрами, які у робочий час працювали на виробництві, а у вільний час робили виставкові взірці. Тому і в художньому плані ці напрямки були взаємопов'язані: стилістика фабричних виробів переходила в «авторські» твори, які водночас були творчою лабораторією в пошуках нового, що згодом втілювалося в «серійних» роботах (наприклад, у Петриківці).

Утім, фабрична форма організації праці мала й позитивні риси. Майстри мали постійну роботу, стабільну заробітну платню, необхідні матеріали, організований збут продукції. Загалом,

якщо говорити про результати діяльності художніх виробництв, слід відзначити, що це був найдемократичніший напрямок розвитку, бо саме фабричні вироби були приступними для пересічних громадян і прикрашали побут багатьох.

Чи є перспективним цей напрямок сьогодні? Так, якщо зважити на специфіку асортименту і потреби споживчого ринку. Не кожна сучасна людина хоче мати у себе вдома «фольклорну цитату», тоді як легкий флер фольклорності, натяк на неї в оформленні речей побутового вжитку прекрасно вписується в сучасні інтер'єри, а то й організує їх, виступаючи в якості домінуючого емоційного забарвлення.

Чи кращі взірці українського «фолку» гірші за інші, що майже опанували наш ринок? Нічим, і тепер, коли ми маємо реальну можливість їх порівняти, то сумуємо за тим, що втрачаємо (або, можливо, вже втратили): опішненською та васильківською керамікою, богуславським та решетилівським ткацтвом, полтавською та вінницькою вишивкою тощо. Повний перелік має бути довгим. Доказом актуальності фабричних виробів є високий попит на них у художніх салонах, а також факт приватних замовлень майстрів, які в умовах уже неіснуючих виробництв ще здатні відродити усталені фабричні взірці (наприклад, у Богуславі). Але, з об'єктивних причин, їхні вироби мають значно вищу ринкову ціну, і дозволити собі їх придбати можуть лише особи з високою купівельною спроможністю.

Спрогнозувати майбутнє самих виробництв важко, адже більшість фабрик або не працює, або ледь жевріє. Тому, якщо, незважаючи на сучасні економічні умови, усе ж вдасться щось зберегти, то в майбутньому не варто, на наш погляд, відновлювати великі виробничі потужності. Необхідно зосередитися на невеличких (можливо, приватних) «мануфактурах», які виробляли б малими партіями усталений асортимент і виконували приватні замовлення (згадаємо досвід Центральної та Західної Європи, Великої Британії). На таких виробництвах реально було б зберегти значну долю ручної праці (що надавало б виробам принадності рукомета) і легко переобладнати їх, залежно від потреби.

3. *Автентичні репродукції*, в яких майстри буквально відтворюють форму і декор виробів традиційного мистецтва за допомогою традиційних технік і технологій. На відміну від багатьох країн світу, в Україні цей напрямок майже не розвинутий, лише в Карпатському регіоні можна спостерігати його стабільні прояви. Деякі з них можна віднести до традиційних елементів, що, як і вторинні форми, включені в сучасні культурно-побутові системи, але зберігають первинні (хоча й звужені) функції. Останнім часом факти автентичних репродукцій (наприклад, писанки) з'явилися у великих промислових містах: Києві, Харкові, Львові. Вони, згідно з класифікацією, є вторинними формами, бо виникли внаслідок певних етнічних (національних) та естетичних емоцій і виконують, в основному, репрезентативну функцію.

Утім, автентична репродукція є, так би мовити, матеріалізованим історичним фрагментом «у чистому вигляді», чим дуже приваблива для покупця-шанувальника історії матеріальної культури. Досвід інших країн доводить, що вона має прекрасні ринкові можливості у якості так званого сувеніра, і до цього досвіду варто придивитися уважніше.

Багате й розмаїте українське традиційне мистецтво надає широкі можливості для автентичних репродукцій. Але для цього треба обирати вироби, що й досі не втратили утилітарності в широкому значенні (у побуті й обрядах), форму і декор яких ще можливо адекватно відтворити. Найбільш прийнятними є посуд, іграшка, костюм, інтер'єрний текстиль, писанки; найменш – декоративне малювання на папері, первинним носієм якого була традиційна піч.

Отже, усі три розглянуті напрямки сучасного народного мистецтва мають сьогодні перспективи в Україні. Але потрібно усвідомлювати, що вони є різноманітними проявами фольклоризму; слід підтримувати й усіляко сприяти їхньому розвитку, а водночас досліджувати й пропагувати традиційне мистецтво як величезний духовний спадок нашого народу. І припинити, нарешті, міфотворчість про відродження традиційного мистецтва.

¹ Скуратівський В.Л. Мифология // Українська літературна енциклопедія. – К.: Українська енциклопедія, 1995. – Т.3. – С.385.

- ² Докладніше про неоміфологію радянської доби див.: Смолій Ю. Петриківське малювання ХХ століття: неоміфологія радянської доби // Символ, міф, обряд: традиції і сучасність: Матеріали міжнародної научної конференції. – К., 2000. – Ч.1. – С.29-30.
- ³ Шевчук Т. «Культ предків» і пострадянська міфологізація дійсності // Треті гончарівські читання. Регрес і регенерація в народному мистецтві: Програма-запрошення. Тези й резюме доповідей. – К.: Музей Івана Гончара, 1996. – С.57.
- ⁴ Романець Т.А. Проблеми регресу та регенерації в народному мистецтві з огляду на його історико-культурну природу // Треті гончарівські читання. Регрес і регенерація в народному мистецтві: Програма-запрошення. Тези й резюме доповідей. – К.: Музей Івана Гончара, 1996. – С.35.
- ⁵ Докладніше про вторинні форми культури див.: Чистов К.В. Традиционные и «вторичные» формы культуры // Расы и народы. – М.: Наука, 1975. – Вып.5. – С.32-41.
- ⁶ Там само. – С.40-41. На жаль, в Україні термін «вторинні форми», як і термін «примітив», набув дещо негативного забарвлення на рівні масової свідомості. Але ми вважаємо, що через це не варто відмовлятися від усталеної наукової термінології.
- ⁷ Там само. – С.38-39.
- ⁸ Там само. – С.38.
- ⁹ Найден А.С. Художественные традиции и их функции в современном народном и самостоятельном изобразительном искусстве // Национальные традиции и процесс интернационализации в сфере художественной культуры. – К., 1987. – С.138.

27.08.2001



СВІТЛО ТРАДИЦІЙНОЇ «ПЕТРИКІВКИ» ТА ЇЇ СЬОГОДЕННА ТІНЬ*

Старченко Віталій. Світло традиційної «Петриківки» та її сьогоденна тінь // *Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2002 / За редакцією доктора історичних наук Олеса Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2002. – Кн.2. – С.84-89*

- ♦ Народився 13 квітня 1947 року в Дніпропетровську. Закінчив Київський державний художній інститут за фахом «Історія та теорія мистецтва» (1975). Працює на посаді наукового співробітника Науково-дослідницької лабораторії фольклору, народних говорів та літератури Придніпровського регіону імені Олеса Гончара Дніпропетровського національного університету. Член Національної спілки художників України та Національної спілки письменників України.
- ♦ Головний напрямок наукових досліджень: генеза, еволюція та сучасний стан петриківського декоративного малярства.
- ♦ Автор статей у наукових виданнях України.

✉ Просп. Гагаріна, 72, Дніпропетровськ, 49024, Україна; тел. 7768230
✉ Вул. Ферганська, 39, Дніпропетровськ, 49024, Україна; тел. 264260

Незважаючи на втрату оберегової функції, знакові архетипи хатніх розписів, проіснувавши до кінця першої третини ХХ-го століття, зникли разом зі стінописом і відродилися в петриківській «мальовці». За советських часів традиції фольклорної знаковості петриківського розпису частково втрачені внаслідок тотального ідеологічного впливу на петриківських майстрів. Нині актуальними є проблеми відродження автентичної «Петриківки» і творче застосування її в сучасних умовах.

1. Видатне явище української фольклорної образотворчості — петриківське орнаментально-декоративне малярство — добре відоме і на теренах України, і за його межами. Не останню роль у його популяризації зіграло радянське мистецтвознавство і культурницько-популяризаторська журналістика. Досить широко висвітлена історія зародження та розвитку цього явища, проте написана вона з ідейних та естетичних позицій радянського мистецтвознавства і тому, до певної міри, спотворена. Дослідниками фактично не був визначений генетичний код петриківського малярства, не проаналізоване архетипове, закоординоване в знаковій системі архаїчної орнаментики.

Немає сумніву в тому, що подібні дослідження для ідеології кардинального «укорочення» генетичного коріння українського етносу,

історії його культури мали б виразно шкідливий характер. Визнання глибинної культурницької традиції українського етносу, який є спадкоємцем розвиненої енеолітичної культури осілих землеробсько-скотарських племен, що отримала формальну назву «трипільської», не входило в плани комуністичних ідеологів радянської імперії. Є всі підстави вважати, що трипільська культура толеризувала і систематизувала попередні набутки орійських племен, розселених обабіч Дніпра, у царині магічно-сакральної знаковості, й привела знаковість до відповідної мистецької форми. Яка ж глибина тисячоліть, у котрій зародилася знакова символіка на теренах теперішньої України, який відтинок історичного шляху необхідно було здолати первісному суспільству, щоб трансформувати графічні символи в чітку

орнаментальну систему, удосконалюючи і розгалужуючи її до тих зразків фольклорної орнаментальної творчості, що стали, зокрема, традиційним підмурком сучасної іпостасі народного декоративного малярства на Придніпров'ї — петриківського розпису? На це питання не можна відповісти, оминувши пізньопалеолітичну ізографію Кам'яної Могили, що знаходиться на річці Молочній, поблизу Мелітополя, і яка була найдревнішим і найбільшим святилищем давніх орійських племен. Висновок, зроблений у монографії «Петроглифы Каменной Могилы» сучасним дослідником святилища Борисом Михайловичем («Наскальные рисунки Каменной Могилы эпохи позднего палеолита, по нашему твердому убеждению, на протяжении многих тысячелетий были источником вдохновения, преемственности стилей, мифологического творчества местных и пришлых народов» [1, с.128]) дає підстави розглядати кам'яномогильну ізографію як універсальну збірку основоположних графічних символів, яка є невичерпною палітрою для творення унікальної знакової орнаментики часів трипільської, протослов'янської та ранньоукраїнської культур. Ця палітра вміщує сотні петрогліфів, десятки різноманітних солярно-лунарних знаків та символів землеробсько-скотарської тематики. В орнаментальному вигляді вона повністю віддзеркалилася і збереглася донині в писанках, вишиванках, розписах народної кераміки.

Прикметно, що вже в ранньопалеолітичній оселі-печері відбувалися магічні дієства, скажімо ритуал «забиття» мальованого звіра, і з часом оселя-печера стала племінним святилищем, яке, як простір для ритуалів і життєвий прихисток, захищається знаками-оберегами. Пізніше, коли людина власним розумом і руками навчилася відгороджувати себе від впливу стихій, виник культ будованого житла-оселі роду як клітина життєвого простору і мікро модель Всесвіту, що буквально «запаковується» від «злих духів» і, навпаки, стає своєрідним магнітом для «добрих духів»-захисників. Знаки-обереги системно розкомпоновуються в усьому просторі оселі, ними захищаються всі найвразливіші та найважливіші з конструктивної та функціональної точок зору елементи будови. Подібні знаки розташовуються і зовні. Таким чином, здійснюється повільний магічний захист.

Вірогідно, що саме із сакрального простору святилища-оселі знаки-обереги поширилися на одяг, посуд, реманент і зброю, навіть на тіло лю-

дини у вигляді татуювання. Тобто ідея захисту простору, в якому знаходиться первісний племінний колектив, переносилася на елементи наповнення цього простору і на окремого представника колективу.

Те, що раніше народжується, раніше й помирає. Проіснувавши кілька тисячоліть, обереговий захист оселі, трансформований в орнаментально-декоративний селянський стінопис, як вид хатнього рукомесла на Придніпров'ї, зник ще в першій третині ХХ століття. Симптоматично, що час його зникнення співпав з процесом колективізації та голодомором 1932-1933 років. Тому не можна цілковито погодитися з висновком Олександра Найдена: «... Занепад настінного розписування в означений час (особливо виразно він проявився у другій половині 1920-х років) — явище закономірне, в даному випадку зумовлене об'єктивними причинами» [2, с.109]. Так, заодно із суб'єктивними, були об'єктивні причини для зникнення хатнього стінопису на Дніпропетровщині: поява зручної в користуванні імітації розпису у вигляді «мальовки». Але ж чи об'єктивним був швидкий процес занепаду і зникнення у ті ж 1920-1930 роки селянського стінопису Уманщини, адже на Уманщині заміник розпису не застосовувався? Отже, головна причина була суб'єктивною: нищення ідеологічним бульдозером всього, що пов'язувало селянина з глибинною ментальною культурою; нищення сакрального змісту селянської родинної оселі програмувалося.

Ніби передчуваючи неминучість краху хатнього стінопису, Євгенія Берченко у 1920-х роках зробила спробу бодай в дешиці описати, зафотографувати і систематизувати хатній стінопис Дніпропетровщини [3]. Вона досить ретельно описала географію поширення придніпровського стінопису, систему komponування мотивів у просторі хати і назовні, самі мотиви, їхні елементи. Але найцінніше в її роботі — добірка світлин, яка дає певне уявлення (за винятком, звичайно ж, колористики) про стінопис напередодні загибелі. Ця добірка повністю підтверджує думку, яку в полеміці з противниками мифологічної школи фольклористики проводить і обґрунтовує Борис Рибаків у главі «Дом в системе языческого мировоззрения» в монографії «Язычество древней Руси» [4, с.460-517], про знакове походження орнаментального оздоблення селянської хати у слов'ян і про існування цієї традиції, незважаючи на те, що оберегова

функція знакової ізографії давно вичерпалася навіть у перші десятиліття ХХ віку.

Розглядаючи світліни, розміщені в книзі Євгенії Берченко, з подивуванням відзначаєш, що ієрархія komponування мотивів, їхній символічний зміст, кожен елемент стінопису мають архаїчне знакове походження, однак творчо, з великим тактом і смаком інтерпретовані в душі, який відповідає і степовій природі, і тодішньому стану фольклорної естетики, й індивідуальним особливостям сприйняття та втілення художньої форми народними майстрами.

Книга Берченко, як і створені в 1910-х роках, на замовлення Дмитра Яворницького, петербурзькою художницею Оленою Евенбах копії хатніх розписів Катеринославщини*, що дають уявлення про колористичне вирішення композицій, переконує в тому, що «мальовка» як імітація стінопису аніліновими фарбниками дещо втратила в змістовно-художньому сенсі (адже виконувалася переважно не для конкретної оселі), хоча в цілому зберегла знаковість.

Незважаючи на втрату магічно-оберегової функції, трансформований у рослинну орнаментику символ-архетип зберігав у хатніх розписах та «мальовці» етичну та естетичну доцільність, притаманну будь-якому виду фольклорної творчості.

Якщо уважно розглядати «мальовки», створені Тетяною Патою, Оришкою Пилипенко, Надією Білокінь та Ганною Павленко, не можна утриматися від подивування, як блискуче ці майстрині змогли акумулювати в своїх душах тисячолітню потужність подніпрянського менталітету, зберегти генетичний код образного самотвердження українського народу. Кожна з їхніх «мальовок» — це своєрідний, ніким не повторений гімн світові, степова музика, що створювалася на єдиному диханні, без гвалту над власним «Я» і над природою. Природа в їхній творчості стверджує себе як найбільшу цінність життя. Цим жінкам непотрібні були ні академії живопису, ні численні культурологічні дослідження минулого; здається, сам Ярило водив їхніми руками з пензлями, не визнаючи академічних канонів композиції, малюнка та живопису. Їхні «мальовки»-імпровазації — це трепет, хвилювання душі народної, яка безпомилково натрапляє на гармонію і не визнає мертвонародже-

ної форми. Тому вони, якщо й користувалися загальноприйнятими прийомами малярства (фіксацією композиції олівцем, палітрою як визнаним камертоном кольорових відношень), то це траплялося рідко і лише внаслідок впливу «освіченого» середовища, але зовсім не шкодило натхненню, душевному стану, які дивовижним чином віддзеркалювали духовність працюючих майстрів.

Треба віддати належне радянській владі: вона безпомилково вирахувала великі можливості впливу петриківського малярства на свідомість українців і не оминула нагоди повернути цей життєдайний ручай у зарегаментоване річище соцреалізму. Саме в розпал геноциду над українським народом комісари від мистецтва запримітили це геніальне явище. У 1935 році кращі зразки петриківського малярства були виставлені на республіканській виставці декоративно-ужиткового мистецтва, після чого майстрам Петриківки замовили розписи павільйонів Київської та Московської виставок досягнень народного господарства. Негайно була відкрита Петриківська школа декоративного малювання, а вже після війни утворилася ціла індустрія петриківського розпису: петриківські майстри працювали на Київському фарфоровому заводі, Дарницькому шовковому комбінаті, розписували пароплави, що курсували Дніпром, ужиткові речі та сувеніри на фабриці «Дружба» в Петриківці. Магічний живопис, призначення якого охороняти душу людської оселі й оселю людської душі, поступово перетворювався в елемент ленінського плану монументальної пропаганди та плакатно-лозунгової агітації і в потік декорування сувенірів. Як з рогу достатку посилалися картинки з псевдопетриківською орнаментикою, яка облямовувала «щиросердні» соцреалістичні сюжети «у петриківському стилі», скриньки з підлаковим живописом на чорному тлі — наслідок «благотворного» впливу російського народного мистецтва; нарешті, стінопис громадських споруд та майолікові панно у тому ж таки сувенірному «петриківському стилі».

2. Збереження та розвиток джерельних народних традицій петриківського малярства неможливе без сучасного наукового аналізу його стилістичних видозмін за останнє семидесятиліття, який би дав можливість відділити зерно від половини, очистити шлях у майбутнє від навали орнаментованого ширужитку, котрий претендує називатися «петриківським розписом», та

* Зберігаються у фондах Дніпропетровського історичного музею імені Дмитра Яворницького

взагалі полишених функціональності псевдопетриківських віньєток. Гадаю, що ця робота ще очікує на українських мистецтвознавців, бо, на превеликий жаль, донині ніхто з сучасних деідеологізованих позицій таким аналізом не займався. У пропонованій статті автор, полищений будь-яких претензій на спробу аналізу, лише торкається деяких аспектів трансформації народної стилістики в, умовно кажучи, «соцреалістичну» та ширшукітково-промислово, а також тих явищ у сучасному петриківському малярстві, які породжують сподівання на майбутній катарсис.

Отже, останніми носіями народної стилістики петриківського малярства були, передусім, Тетяна Якимівна Пата, Оришка Улянівна Пилипенко та Надія Аврамівна Білокінь. Їхні творчі доробки, як три ручаї, що витікають з одного джерела, повноцінно віддзеркалюють три напрямки петриківського малярства, сформовані народом до часу, коли ці напрямки почали розвиватися повинню ідеологізації та «масовості мистецтва».

Перша, спільна для всіх трьох напрямків, риса стилістики — використання сформованої протягом сторіч структури побудови композицій на основі знакової системи з внесенням новаторських елементів у межі цієї структури.

Друга риса — рослинні елементи (квіти, ягоди, галуззя), інтерпретовані таким чином, що кожен можна впізнати і назвати, бо вони не є плодом манірної фантазії, а зібрані в композиції уявою художників із присадибного городу, із луку, степу, гаю.

Третя, об'єднуюча, риса — за гранично обмеженої палітри (червона, зелена, жовта, фіолетова барви) кольорова композиція будується так, що на виключно білому тлі звучить, як багатокольорова симфонія.

У творах усіх трьох майстринь трапляються традиційні композиції килимка, фриза, «вазона», «букета», проте кожна з них мала свої характерні прийоми компоновання, які знову-таки йдуть з глибини традиції. Наприклад, Тетяна Пата фриз закомпоновує з досить насиченим, навіть тісним розташуванням елементів, біле тло в межах замальованої площини ледь проглядається, тоді як Оришка Пилипенко надає великого значення білому кольору, який гармонійно взаємодіє з іншими кольорами композиції. Такий підхід дає можливість створити графічні контрасти між дрібними і великими елементами, підсилює динаміку всієї композиції. У Тетяни Пати

ритм плавніший, ритмічні «хвилі» згладжуються, за рахунок чого підсилюється живописність композиції.

Власне, цей потяг саме до живописності і схилив Пату до створення не «візерунка», а картини, подібної до станкової. У класичному творі «Зозуля на калині» зображено кущ калини, який, як і належить, росте із землі, покритої травою та квітами. Інша композиція «Букет у вазі» є нічим іншим як декоративно трактованим натюрмортом. Прозорість кольорів творів справляє враження живого трепету квітів та листя — нічого змертвілого, препарованого, застилого в доробку Пати знайти неможливо. Як бачимо, ритмодинаміка композицій Пати та Пилипенко різна, проте обоє досягають враження живого цвітіння, росту, мерехтіння рослин. Порівняння творів Пати та Пилипенко дає можливість зробити висновок, що доробок Пилипенко безпосередньо опирається на традицію хатнього стінопису, тоді як Пата йде далі — до створення стилістики саме розпису на папері, тобто «станкового» петриківського малярства.

Ще далі в розвитку станковості пішла Надія Білокінь. Вона, власне, створила петриківську народну картинку, в якій елементи розпису поєднуються з декоративно трактованими жанровими мотивами весільного поїзду, епізодів залицянь біля криниці («Роман та Оксана»). Подібні мотиви можна віднайти ще в одній майстрині старшого покоління — Ганни Кіндратівни Ісаєвої. І в Білокінь, і в Ісаєвої орнаментальні мотиви і сюжети ніби витікають один з одного, взаємодоповнюються, між ними немає жодного дисонансу.

На жаль, започатковане Надією Білокінь, не знайшло свого природного продовження. Ця лінія розвитку петриківського розпису була перервана. Замість неї в повоєнні часи з'явилися твори, в яких органічний зв'язок між орнаментом і сюжетом перервався: орнамент перетворився на віньєтку, яка обрамляє радянську емблематику (Московський кремль, серпи і молоти й таке інше), манірно і недоречно вписуються в орнамент стилізовані постаті робітників, колгоспниць, учених, а передовсім — образи «вождів». До всього ж все це супроводжується декларативними написами, які «несли слово партії до трудящих мас». Звичайно, такі «панно», створені з нагоди чергового радянського ювілею, нічого спільного зі справжньою «петриківкою» не мали, особливо в тих випадках, коли сюжетна чи емб-

лематична частина композиції трактувалися в трьох вимірах, а не площинно. Щоправда, об'ємне трактування мало місце в 1950-х роках; пізніше це безглуздя було усунуто.

У роки «хрущовської відлиги» та брежнєвщини заідеологізованість, а з нею і нищення народної традиції примножувалися. Фабрика «Дружба» поставила «на потік» фабрикування численних «панно», «скринь», «шкатулок» і тому подібного до 70-річчя Жовтневої революції, до 100-річчя від дня народження В.І.Леніна. До цих же ювілеїв Київська фарфорова фабрика тиражувала вази з «дворцесьездовским» Леніним, із «залпом «Аврори» та комуністичною символікою в «петриківському» стилі». Це не могло не позначитися на структурі петриківської орнаментики. Чому саме орнаментики? Бо жваве, пульсуюче декоративне малярство квітів на цей час було підмінено застиглим, мертвотним орнаментом, який виконувався без душі та любові — потік є потік... Розширення палітри, вживання замість аніліну темпері та гуаші, здавалося б, мали сприяти пульсу творів, але все відбувалося навпаки: мертва яскравість і пелехатість додавали фанфарного пафосу, проте вбивали ту гармонію, яка йшла з народних глибин. У орнаментики цієї доби з'явилися якісь екзотичні квіти, які не мають нічого спільного зі флорою степу; більше того, у квіткову орнаментуку вліталися «лампочки Ілліча», моделі атомів, «королівна колгоспних ланів» — кукурудза (наприклад, панно Тамари Кудіш «Ленін — геній в ділах покоління»). Ця еkleктика руйнувала підвалини «петриківки», її природну стилістику. У багатьох художників втрачалося відчуття модуля в орнаментики, ритм став хаотичним, необмежена палітра призвела до втрати будь-якого живописно-декоративного смаку. До того ж, саме тоді з'явився чужий для «петриківки» чорний лаковий фон виробів із дерева, кольорові фони проникли і в станкову «мальовку». Прямим запозиченням з арсеналу російських майстрів Жостова, Мстюри, Нижнього Новгороду, Палеха, Хохломи було широке використання так званого «петушиного листа», нанесеного з допомогою перехідного мазка, тобто мазка в якому застосовується тональна та кольорова розтяжки. «Петриківка» стала, таким собі українським варіантом інтерпретації здобутків іншого народу, а розпрацьовувався цей варіант майстрами експериментального цеху петриківської фабрики художнього розпису «Дружба» (недаремно ж і фабрику було названо саме так!).

Інтенсивно й переважно неосмислено петриківська орнаментика застосовувалася в оформленні книжкової продукції та інших видів поліграфії.

Фальшовано-петриківський бум вийшов за межі України, сягнув берегів Канади та Японії, де його вітали, не запідозрюючи, що справжня «петриківка» набагато шляхетніша, а головне — у ній справді пульсує кров та хлорофіл «Калини» Тетяни Пати, невідомий колорит українського степу, поетика придніпровського села, енергія фольклору.

Щиро вважаючи себе учнями й послідовниками старих петриківських традицій, провідні майстри 1950-1960-х років, серед яких Федір Панко, Василь Соколенко, Віра Клименко-Жукова, Тамара Куліш та інші петриківчани, творили «нову петриківку», часто не усвідомлюючи того, що перервали зв'язок з плідною традицією і пішли за вказівним перстом ідеологів від мистецтва, мистецтвознавців цієї доби, зокрема Наталії Глухенької, яка досліджувала петриківське малярство, видавала відповідні праці з помітним схвальним акцентом на сумнівному «новаторстві».

Авторові статті менше всього хочеться, щоб склалося враження, боцімто він має намір перекреслити творчий доробок шанованих і талановитих майстрів, названих вище — в активі того ж таки Федора Панка немало справді чудових робіт, — але з тенденціями доби соцреалізму в декоративному розпису, які вважалися єдино вірними, ще й претендували на спадкоємність традицій, необхідно нарешті розібратися й чесно заявити — часи штучної фальшованої «петриківки» минули, пора уважно вивчати здобутки саме народного петриківського малярства, створити відповідні творчі та теоретичні засади для реанімації естетики істинного петриківського розпису, щоб мати очищений горизонт для продовження і вдумливого, праведного розвитку народної традиції. Ще не пізно за це взятися, тим більше, що вже з кінця 1970-х років дехто з молодішої генерації майстрів петриківського розпису, добре усвідомлюючи відповідальність за розвій традицій, намагався її відновити і творчо використати. Це, насамперед, петриківське подружжя Андрій та Марія Пікуші і дніпропетровець Володимир Падуна.

У 1991 році в Дніпропетровському художньому училищі було відкрито відділення декоративного мистецтва з метою підготовки художників петриківського розпису. Провідним

викладачем відділення став член Національної спілки художників України Володимир Макарович Падун, який розробив концепцію навчання майбутніх майстрів «петриківки» на засадах джерельного петриківського малярства.

Володимир Падун протягом трьох десятиків років вивчав старий петриківський розпис, зібрав чималу колекцію «малювань» Ориси Пилипенко, Надії Білокінь та Ганни Павленко. За цей час він сам створював композиції з петриківським розписом і дійшов висновку, що вся традиція українського народного декоративного малярства, вишивання і писанкарства побудована на чіткій знаковій системі, яка відображає світоглядні та етичні підвалини життя наших далеких пращурів.

Виховання студентів коледжу на знаковому письмі дає можливість художникові долучитися до джерельної «петриківки» — з'являється моральна відповідальність за наслідки своєї творчості, а отже, і уважність до кожного елемента композиції, до символіки кольорів, привчає бути художником, який відкидає зовнішні ефекти і поверховість. Водночас, знакове письмо дозволяє авторові глибше розкрити індивідуальні творчі якості, безмежно інтерпретувати знаки, залежно від творчого задуму, і застосувати в будь-якій галузі декоративно-ужиткового мистецтва. Це з успіхом продемонстрували учні Володимира Падуна своїми дипломними роботами: вони виконували розписи на стінах, декорували елементи одягу, оформлювали поліграфічну продукцію, розписували фаянс та скрині.

Особливо цікавими є дипломні роботи Галини Яцури «Календар народних свят», Олени Половної — розпис дверей з композицією «Родинне Дерево», розпис стін у художньому училищі Наталки Бережної (композиція «Множення») та Олени Середи («Знак неба»), розпис скрині Наталки Філатової, розпис хусток у техніці батік: різдвяної — Ольги Томниківської та великодньої — Оксани Кирсань. Цікавим є і розпис Наталки Бережної в Лабораторії фольклору Дніпропетровського національного університету, яким вона у 2001 році захистила університетський диплом художника-педагога.

Педагог орієнтує учнів на те, щоб вони створювали художнє оформлення речей, які мають функціональне призначення, тобто вжиткових, як це завжди було в народній традиції. Облаштування такими речами нашого побуту благодійно сприяло б атмосфері родинного життя, виховувало б дітей у дусі поваги до витоків народної естетики та етики, а отже, до пращурів, батьків, до рідної землі, оскільки знакове письмо відповідає українському генотипові.

За своєю суттю знакове письмо протилежне бездумній компіляції з чужого, «украшательству», продукуванню «безделушек» типу декоративних тарілок. Воно створене пращурами на засадах етичних, естетичних і пізнавальних і тому цілком співпадає з функціональним призначенням побутових чи сакральних речей. У цьому його джерельність. У цьому і джерельність петриківського розпису, який є степовим різновидом знакового письма.

1. Михайлов Б.Д. Петроглифы Камешной Мозилы. — Запоріжжя: «Дике Поле», 1999.
2. Найден О.С. Орнамент українського народного розпису. Витоки, традиції, еволюція. — К.:Наук. думка, 1989.
3. Берченко Є.В. Настінне малювання хат та господарських споруд при них. — Київ-Харків: Держвидав України, 1930.
4. Рыбаков Б.А. Язычество древней Руси. — М.: Наука, 1987.

02.07.2001



СУЧАСНИЙ СТАН ПОЛТАВСЬКОГО-РЕШЕТИЛІВСЬКОГО КИЛИМА І ЙОГО ПЕРСПЕКТИВИ*

Товстуха Леонід. Сучасний стан полтавського-решетилівського килима і його перспективи // *Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2002* / За редакцією доктора історичних наук Олеса Пошивайла. — *Опішне: Українське Народознавство, 2002. — Кн.2. — С.90-92*

- Народився 17 жовтня 1930 року в селі Орлівці Ямпільського району на Сумщині. Закінчив Кролевецький технікум художніх промислів (1951), Вищу школу місцевої промисловості (Москва, 1962), Московський технологічний інститут (1968). Працює директором Решетилівської фабрики художніх виробів імені Клари Цеткін (з 1962 року). Член Національної спілки художників України (1962). Народний художник України (1992), лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка (1986), нагороджений орденами «Знак Пошани», «За заслуги» II ступеня, багатьма медалями.
- Художник декоративно-ужиткового мистецтва; розробляє проекти гобеленів і килимів. Автор більше 150 унікальних гобеленів. Учасник численних регіональних, всеукраїнських, всесоюзних і міжнародних художніх виставок. Персональні виставки: Київ (1980, 1986), Полтава (1990).
- Нині працює над розробкою проектів гобеленів «Народжені рідною землею», «Літо в саду», «Золотий урожай».

✉ Вул.Леніна, 62/1, смт.Решетилівка, Полтавщина, 38400, Україна; тел./факс 21846
✉ Вул.П.Комуни, 5, смт.Решетилівка, Полтавщина, 38400, Україна; тел.21582

Про історію становлення решетилівського килимарства, художні особливості знаних у всьому світі гобеленів і килимів, провідних мистців промислу. Зроблено акцент на сучасних проблемах ДП «Фабрика імені Клари Цеткін», перспективах реалізації Закону України «Про народні художні промисли».



Полтавщина не тільки в Україні, а й далеко за її межами широко відома своїми художніми промислами: килимарством, вишиванням, керамікою, різьбленням по дереву, ткацтвом. Ці промисли були зосереджені по таких здавна відомих центрах як Решетилівка, Опішне, Диканька, Хомутець, Нові Санжари, Лубни, Миргород, Великі Сорочинці. Серед них особливо Решетилівка славилася глибокими традиціями місцевого народного ткацтва, килимарства, вишивання і вибійки. Вважаю доцільно тут звернутися до історії виникнення осередку народних художніх промислів у селищі Решетилівка.

У 1905 році, за ініціативою кустарного відділу Полтавського губернского земства, у Решетилівці було відкрито зразкову ткацьку майстер-

ню та роздавальний пункт для видачі вишивальницям роботи додому.

Окрім виробів ткацтва, вишивання, було освоєно вибійку, а в 1921-1922 роках — рослинне килимарство. Велике значення в його розвитку мали художниці Євгенія Прибильська та майстриня-килимарниця з Опішного. За короткий час вони підготували хороших килимарниць.

Ткані вироби, вишивки, килими, вибійки, виготовлені руками наших майстрів, здавна користуються популярністю. На виставці в Санкт-Петербурзі, а також у Парижі ці вироби були відзначені золотими медалями.

Килимарство рослинного орнаменту в нашому містечку було добре відоме і в дожовтневий час, але тоді виробництво не мало промислово-

го характеру. Швидкими темпами килимарство стало розвиватися після 1921 року.

Простежити формування решетилівського килима важко, тому що ті килими, які збереглися після Другої світової війни, дають підстави стверджувати, що в 1940-і роки вони виготовлялися в основному за зразками Полтавського краєзнавчого музею.

Нині хочеться повести мову про дві проблеми: підвищення художньої вартості та збереження єдиного в Україні центру рослинного килимарства.

У підвищенні художньої вартості особливу роль відіграє рівень творчості, професіоналізм. Якщо напочатку виробництво килимів у Решетилівці наслідувало музейні зразки, то вже в 1950-1960 роки, розвивалися виробничі контакти – співробітництва з художниками Центральної художньо-експериментальної лабораторії «Укрхудожпромспілки». Уже на цій основі продовжувало розвиватися і вдосконалюватися мистецтво виготовлення як масових, так і унікальних килимів. Особливий внесок у розвиток полтавського килима цього часу внесли художники ЦХКТБ П.Коротич, Г.Демченко, О.Машкевич. Свої творчі роботи вони виконували в Решетилівці і їхня творчість мала безпосередній вплив на подальший розвиток мистецтва місцевих художників, які взяли на свої плечі оновлення даного промислу. Майстри-килимарниці відчули достойність нових килимів як у колориті, так і в композиційній побудові. Таким чином, розпочався новий творчий етап у розвитку рослинного килимарства.

Рослинноорнаментальні решетилівські килими 1970-х років призначалися для оформлення житлових інтер'єрів одно-, двокімнатних квартир. У зв'язку з цим, вони виготовлялися невеликих розмірів, а композиційно розміщення елементів орнаменту будувалося по горизонтальній сітці. Також з'явилася зовсім нова схема центральної частини: листя, квіти, зв'язані одним стеблом, що створює своєрідні групи, вибудовані асиметрично, урівноважені букетами. У ці букети, крім традиційних форм орнаментів (квітів, листя), вкомпонуються і зовсім нові рослинні мотиви, такі як листя і грона винограду, полуниця, колосся пшениці і т.п. Килимова обвідка стає більш динамічною, має чіткий малюнок і добре пов'язується з центральною частиною килима.

Деяко нове було внесено нашими художниками і в орнаментальнотематичні килими-гобелени, створені в Решетилівці протягом 1960-1970-х років. Проте вони від самого початку

створення не були повторенням перших спроб тих тематичних гобеленів, які були виткані нашими майстринями-килимарницями за ескізами і картонами таких відомих художників-професіоналів як Михайла Гордійовича Дерегуса «Повернення з поля», Василя Ілліча Касіяна «Ленін і діти», Гаврила Михайловича Пустовойта «Піонери». Швидше це були спроби внести в традиційний орнаментальнорослинний килим нові елементи геральдики, пам'ятних дат, силуетних зображень портретів («Богдан Хмельницький», «Червона Зірка», «Герб України», «Дружба народів» та інші).

Пізніше стали ще глибше й детальніше вивчати, пізнавати народні традиції килимарства Полтавщини, професійно відбирати з великої кількості форм, композицій найвиразніші, творчо переосмислювати їх відповідно до сучасних вимог і давати їм таким чином нове життя. Так з'явилися килими-гобелени решетилівських художників Надії Бабенко та Леоніда Товстухи.

Відчуваючи професійний ріст та творчий потенціал, художники почали вводити в композиції орнаментальних килимів-гобеленів сюжетну тематику, наприклад, — «Пори року», «Дивосвіт», «Червона гвоздика», «Жоржини», «Осіній ранок», «Древо знань», «Осінь», «Паморозь», «Солов'їні роси». Відновлено випуск килимів геометричного орнаменту, налавників, верет, що дало можливість підвищити рентабельність килимарства.

Необхідно сказати і про роль художника на виробництві. Часто можна почути, що виробництво знищує творчість, що в художника немає часу для справжньої справи, що дуже тяжко підпорядковувати фантазію і настрої художника потребам виробництва. Звичайно, виробництво має свою специфіку. Над художником «висить» план, необхідно здавати у виробництво певну кількість виробів. До того ж виробництво, до певної міри, сковує фантазію, вимагає від художника інших, відносно простих для виконання зразків. Нерідко доводиться ламати голову, закликати на допомогу свій досвід, а іноді навіть спритність, щоб у «заданих» жорстких умовах (наприклад, за обмеженої кольорової палітри, не дуже високої якості сировини) робити речі складні, цікаві, та ще й слідкувати, щоб у масовому випуску вони не мали значних відхилень від затвердженого зразка-еталона. І при всьому цьому одержувати велику радість – бачити, як твоє «творіння» в десятках, сотнях екземплярів бадьоро крокує у магазини, звідти – в квартири до людей. І це хвилює не менше, а може й більше,

аніж коли бачиш свої унікальні роботи в експозиціях музеїв.

Окрім проектів малюнків для масового виробництва, художникам доводиться розробляти немало складних виставкових виробів. По-перше, вони краще знають технологію, легше пристосовуються до процесів виробництва, а по-друге, як говориться, своя рука — владица.

Іноді буває боляче і прикро, що молоді спеціалісти вищих навчальних закладів не знаходять місце в народних художніх промислах і, не пропрацювавши й року, залишають, не проявивши себе, не використавши можливості виробництва і самостійної творчості.

Важливим фактором в подальшому розвитку Решетилівки було фарбування вовняної пряжі. Протягом усього існування килимарства в Решетилівці були високопрофесійні кадри фарбувальниць: інженер-хімік Тарутіна, фарбувальниця Василина Іванівна Олійник, яка на практиці могла поєднувати будь-які кольори фарбників, як кислотних, так і кубових, хоча наука практично не підтверджувала їх сполучення. Її послідовниці — Надія Андріївна Плюта, Галина Володимирівна Кошкалда і Валентина Іванівна Лісова. Вони вміли і вміють будь-який кольоровий задум художника перетворити в дійсність.

У результаті високого професіоналізму фарбувальниць, килимарниць наша фабрика стала єдиним провідним центром ще в Радянському Союзі, своєрідною базою союзного значення для виготовлення гобеленів, де художники могли створювати авторські роботи.

Колектив фабрики постійно спілкується з художниками України, Росії, Білорусі, Азербайджану, Казахстану, Молдови, з художніми інститутами Києва, Львова, Харкова, Москви, Баку.

На Полтавщині раніше було багато осередків народних художніх промислів, зокрема килимарства: Полтава, Решетилівка, Нові Санжари, Опішне, Малі Будища, Великі Сорочинці, Золотоноша, Дігтярі. Сьогодні можна з впевненістю сказати, що там уже ніколи не відродиться традиційне полтавське килимарство. Тримається воно покищо тільки в Решетилівці. А посприяли цьому такі фактори: формування високопрофесійного колективу художників-патріотів полтавського-решетилівського килимарства, висока кваліфікація і майстерність фарбувальниць, килимарниць. Виросло нове покоління художників — Н.І.Тельнюк, П.П.Шевчук.

Постає закономірне питання: чи зможе Решетилівська фабрика зберегти цей, уже єдиний

на сьогодні, центр килимарства?

Фабрика має професійні кадри художників з килимарства, декоративного ткацтва, вишивальниць, технологів, які успішно могли б вирішувати творчі й технологічні питання для успішного розвитку національного мистецтва.

На нашу думку, для збереження народних художніх промислів України, вони повинні бути в одній організації і їм потрібна державна підтримка і підпорядкованість. По-перше, слід би було зняти ПДВ з високохудожніх виробів ручної роботи (суєнівирів, гобеленів) та надати інші економічні пільги, які мали раніше народні художні промисли. У масштабі нашої держави це невеликі кошти, а для підприємств — відчутна допомога. Також ми пропонуємо для повного визначення назви і відображення значення підприємств народних художніх промислів у національній культурі порушити клопотання перед відповідними органами про присвоєння їм назви підприємств національної культури з відповідним статусом.

21 червня 2001 року Президент України Леонід Кучма підписав прийнятий Верховною Радою України Закон України «Про народні художні промисли», згідно з яким охорона, відродження, збереження і розвиток народних художніх промислів є обов'язком держави. Нарешті працівники народних художніх промислів отримали хороший Закон. Думаю, що виконання його матиме позитивні результати. Держава бере на себе зобов'язання законодавчо закріпити для підприємств народних художніх промислів пільгове оподаткування та надання пільгових кредитів.

Місцевим органам виконавчої влади та органам місцевого самоврядування, відповідно до їхніх повноважень, надано право порушувати клопотання про визначення осередків народних художніх промислів, що потребують особливої охорони, як заповідні території народних художніх промислів. Вони тепер можуть встановлювати пільгові податкові ставки місцевих податків, а також звільняти від їх сплати суб'єктів народних художніх промислів.

Отже, Закон України «Про народні художні промисли», націлений на співпрацю держави, місцевих органів виконавчої влади, органів місцевого самоврядування та підприємств народних художніх промислів, подає надію на збереження і розвиток народних художніх промислів в умовах розвитку ринкових відносин.

30.09.2001



МЕХАНІЗМ ВІДРОДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА (роздуми і пропозиції)

Ханко Остап. Механізм відродження українського народного мистецтва (роздуми і пропозиції) // *Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2002 / За редакцією доктора історичних наук Олесь Пошивайла. — Опішне: Українське Народознавство, 2002. — Кн.2. — С.93-119*

- Народився 17 червня 1975 року в Полтаві. Закінчив Миргородський керамічний технікум імені Миколи Гоголя (1995), Полтавський державний технічний університет імені Юрія Кондратюка (2001).
- Тема нинішніх досліджень: народне мистецтво, переважно гончарство, в його мистецтвознавчому, культурологічному, етнографічному, археологічному, технологічному аспектах.
- Автор наукових статей у періодиці.

✉ Вул. Кіндратенка, 7, кв.23, Полтава, 36009, Україна

Аналіз шляхів можливого відродження народного мистецтва в Україні. Пропозиції щодо формування центральних, регіональних і місцевих ланок відродженецького руху.

«Коли кожне українське двориче знову стане осередком мистецтва, заново постане країна мистців – Артанія»

Володимир Данилейко



Сьогоднішній катастрофічний стан нашого народного мистецтва очевидний. Головних причин цього сумного явища кілька: ліквідаційна політика совєтської влади; байдужість нинішньої влади; балакуча бездіяльність української інтелігенції; протекторат інтернаціональним ринковим запитам, а для народного мистецтва – штучне створення іміджу непрестижності, відсталості і, як наслідок, – поступова втрата споживачів.

Якщо ліквідаційна політика совєтської влади – це вже історія, то все інше можна усунути або докорінно змінити. Але навіть якщо усунути всі причини занепаду, самовідродитися в колишньому, доліквідаційному вигляді наше народне мистецтво не може. Надто великих втрат воно зазнало в ХХ столітті. Дивом вижили лише

поодинокі, окремі осередки: пуста, як після ординської навали. Тисячі осередків занепади протягом 1930-2001 років. Наприклад, серед сотні гончарних центрів Полтавщини уцілів один – Опішне. На Волині, Поділлі, Слобожанщині та інших регіонах України цілі галузі народної творчості згасли зовсім. Тому вкрай необхідно вже сьогодні розпочати втілення загальнодержавної програми відродження завмерлих і завмираючих осередків українського народного мистецтва. Оскільки традиційні народні ремесла завше існували у формі кустарного виробництва, їх відродження розглядатиметься тут виключно як відродження кустарного виробництва. Завод – це план, стандарт, норма, уніфікація, а відтак – зменшення (аж до повного зникнення) мистецьких ознак.

ВИВЧЕННЯ ОСЕРЕДКІВ

Щоб відродити осередок, треба, принаймні, знати, де він знаходиться. На сьогодні ж не з'ясовано кількість осередків з жодного виду народного мистецтва. Тисячі осередків, на жаль, нині не потрапляють у поле зору науки. Найгірша ситуація з таким видом народного мистецтва, як ковальство: тут і приблизно невідома чисельність осередків. Краща справа з гончарством та килимарством, але й тут існує багато невідомих центрів промислу. Наприклад, нещодавно доскільки дослідник Віктор Міщанин відкрив для науки такий осередок гончарства, як Безруки, що поблизу Опішного. Як свідчить дослідницька практика, за ретельних пошуків можна віднайти ще не один десяток досі невідомих гончарних центрів лише на Полтавщині.

Коли місцезнаходження осередку відоме, бажано на місці вивчити його стан в умовах польової експедиції, мета якої – збір тієї інформації, яка б дозволила якнайшвидше відродити осередок, знову налагодити в ньому виробництво.

Для цього від майстрів (працюючих і непрацюючих) та мешканців поселення членам експедиції треба довідатися про:

- класичний асортимент (типи виробів);
- загальний асортимент;
- побутове призначення кожного типу виробів;
- класичні й просто уживані візерунки, фарби, кольори, поливи тощо;
- сировину, її походження і характеристики;
- класичні і просто уживані техніки і технології;
- виробничі споруди (кузні, горни), приміщення для роботи (куток хати), пристрої (верстати) та знаряддя.

Заодно із збиранням усної інформації не завадить зафіксувати на фото- і відеокамеру виробу, знаряддя праці, виробничі процеси, відзняти плани і зробити описи уцілілих виробничих приміщень.

Подібний збір інформації має свою специфіку. Наприклад, сказати, що в осередку робили ложки – це нічого не сказати. Така «грунтовна» інформація прекрасно підійде для наукоподібної статті, але для практичного відродження ложкарства не дасть нічого. Сказати, що робили косарські ложки – також мало. Для того, щоб відродити тут виробництво ложок, необхідно мати зразок такої ложки або її зображення, або хоча б детальний опис. Так само нічого не дасть просте перерахування гончарського асортимен-

ту («робили тикви, глечики»: які тикви? які глечики?), ткацького асортименту («ткали килими»: які килими? «ткали плахти»: які плахти?) тощо. Щоб мати змогу відродити виробництво, необхідний також детальний опис технік і технологій. Наприклад, пробувати окреслити процес згинання обіддя в колісницькому промислі одним-єдиним словосполученням «гнули обіддя» – даремно гаяти час. Потрібно знати, як саме проходив процес згинання від початку і до кінця, які знаряддя застосовували при цьому, яка форма цих знарядь, з чого вони зроблені, як їх треба тримати і т.д.

Кістяк кожного осередку складають роді народних мистців. Якщо рід у минулому займався мосяжництвом – значить його представники мають генетичні здібності до мосяжництва, якщо плетінням – до плетіння, якщо каменярством – до каменярства. І при відродженні осередку логічно буде опертися на нащадків давніх ремісничьких родів. Тому під час експедиції треба з'ясувати також, які тутешні роди в минулому займалися даним видом ремесла, промислу.

Оскільки складником ремесла є ремісничья термінологія, важливо під час експедиції зафіксувати і її. Такий докладний збір польових матеріалів часом може зайняти досить тривалий час: «кавалерійським наскоком» тут не обійдешся. Варто також провести збір даних про осередок у літературі, архівах, розшук виробів осередку по музеях. Нехай це дасть крихти інформації, але й ці крихти треба зібрати до купи. За бажання, з кожного усного і писемного свідчення можна «витягти» чимало даних. Ці свідчення – відправна точка для логічних міркувань і висновків про технологію, асортимент тощо. Велику кількість інформації можна зчитати безпосередньо з самих виробів. Як переконає особистий досвід автора статті, з одного гончарського виробу (навіть із черепка від нього) або з одного веретена для прядіння можна зчитати такі масиви чистої інформації, які в друкованому вигляді легко займають 10-20, а, за бажання, можуть інколи доходити і до 50-70 сторінок машинописного тексту. Так само можна зчитувати інформацію безпосередньо з пристроїв, виробничих приміщень.

Зібравши всі наявні дані, можна переходити до визначення особливостей осередку. Відродити в повному обсязі існуючі та підняти з руїн завмерлі осередки можна лише за умови всебічних знань про особливості місцевого ремесла і образотворення. Не знаючи цих особливостей, відроджувач почуватиметься як сліпе кошеня,

яке навздогад рушає то в один, то в інший бік, не бачачи справжньої дороги.

Тим часом наші знання про особливості того чи іншого осередку часто-густо дорівнюють нулю. Ми не знаємо, чим млинська миска відрізняється від опішненської, а грунське колесо – від хомуцького. Не відаємо, які відмінності між техніками плетіння Лісової Слобідки і Городища. Не здогадуємося, які особливості килимвання Великих Будищ і сусідньої Диканьки. Не уявляємо, яка різниця між ковальськими знаряддями (та й асортиментом) Мацківців і Лубен. Але наше теперішнє незнання означає лише, що ґрунтовні дослідження особливостей осередків потрібно розпочинати негайно.

Особливості осередку завжди всуціль пов'язані з особливостями народномистецького регіону і підрегіону, до яких він увиходить. Говорячи про народномистецькі регіони та підрегіони, ми зовсім не маємо на увазі сучасні чи колишні адміністративні утворення (області, губернії, рейхскомісаріати, намісництва, округи, повіти, райони, волості, сільради). Адміністративні утворення та їхні поділи змінюються досить часто, причому за основу таких змін беруться, як правило, директивні чиновницькі вказівки, вольові рішення тощо. За таких умов кордони між народномистецькими регіонами і підрегіонами можуть збігатися із адміністративними кордонами хіба що випадково.

Як часто перекроюються адміністративні кордони, можна побачити на прикладі Полтавської області. В 1781-1783 роках її нинішня територія була поділена між Київським, Чернігівським та Катеринославським намісництвами. У 1796 році ця територія наново розділили поміж Малоросійською і Новоросійською губерніями. У 1802 році утворена Полтавська губернія. Спочатку в ній було 10 повітів. Згодом до них поступово приєдналися ще 5. У 1923-1937 роках відбувся цілий ряд адміністративних реформ, останньою з яких було створення в 1937 році Полтавської області з 45 районами. Територія області в примусовому порядку то урізалася, то розширювалася. 1939 року районів стало 43. Під час німецької окупації обласна територія входила до генерального округу «Київ» рейхскомісаріату «Україна». Після зміни окупацій, 1954 року в області залишили 35 районів. У 1960-х роках провели укрупнення і розукрупнення районів. 1962 року їх чисельність зменшили до 14. 1965 року 5 районів відновлено. 1966 року відновлено ще 6 районів. Це дуже скорочений огляд тутешніх адміністративних перекроїв. Тим часом

упродовж цих двох століть регіони й підрегіони нашого народного мистецтва існували в своїх етнографічно-мистецьких межах безвідносно до адміністративно-територіальних змін.

Щодо таких регіонів нашого народного мистецтва, як Поділля, Волинь, Полісся, то тут питання можуть виникнути хіба щодо детального уточнення кордонів – щоб знати належність кожного прикордонного поселення. Складніше стоїть справа зі складовими регіонами. Ні географо-етнографічні (Західне Поділля, Південно-східне Полісся), ні географо-адміністративні (Північна Сумщина, Східна Черкащина) утворення не в змозі окреслити існуючі народномистецькі підрегіони, бо за основу цих утворень узяті географічне положення і адміністративний поділ, а не народне мистецтво. Мусимо констатувати, що народномистецькі підрегіони насьогодні не визначені.

Автор цієї статті з проблемою невизначеності підрегіонів зіткнувся влітку 2000 року, коли готувався до виступу на науково-практичній конференції «Титульний етнос: здобутки, втрачені» (Полтава-Опішне, 20-22.09.2000). Виступ присвячувався поступовому згасанню близько 100 гончарних осередків Полтавщини.

Подавати одним масивом сотню осередків було незручно, треба було якось їх згрупувати. Старі адміністративні утворення (Миргородський повіт, Роменський повіт) і нові адміністративні утвори (Чорнухинський район, Хорольський район) не могли стати основою для такого групування. Гончарний осередок у Біликах Кобеляцького району був набагато визначнішим за непоказний осередок у самих Кобеляках, тому називати цей підрегіон «Кобеляцьким» якось не випадало. Те саме було з Миргородщиною, де існував скромненький осередок у Миргороді і потужні осередки в Комишні та Хомуцці, та з не надто крупними гончарськими Ромнами і великим гончарським центром Роменського повіту – Глинським. Крім того, часто-густо мистецько близькі осередки потрапляли до різних районів і повітів, а мистецько віддаленіші мусили адміністративно пробувати разом. Мистецько зближені Більськ і Куземин належать не тільки до різних районів, а й до різних областей. Більськ увиходить до складу Котелевського району Полтавської області, а сусідній Куземин – до Охтирського району Сумської області. Разом з тим Охтирка – колишнє полкове місто Слобідської України, етнографічна територія Слобожанщини, яка до Полтавщини ніякого відношення ніколи не мала, адміністративно «зліплена» з полтавським

Куземином. Врешті від адміністративного поділу довелося остаточно відмовитися, у зв'язку з його цілковитою непридатністю. Не менш непридатним виявився і географічний поділ. Межі Північної Полтавщини, Південно-східної Полтавщини, Південної Полтавщини і т.д. ніскільки не співпадали з межами гончарних підрегіонів. Мистецько споріднені осередки за умов географічного розмежування опинялися по різні боки кордону, а віддаленіші за мистецькими ознаками, але розташовані в одній географічній зоні (Північ, Південь, Захід, Схід), штучно ступлялися до купи. Географічний поділ виявився таким самим «розрізанням по живому» народного мистецтва, як і адміністративний.

Конференція наближалася до завершення, старі підходи один за одним відпадали, і не залишалося нічого іншого, як виробити новий, альтернативний підхід. Як з'ясувалося, на території Полтавщини існують групи гончарних осередків, до складу яких увходять підгрупи і окремі осередки гончарства. Належність дрібнішого осередку до тієї чи іншої підгрупи визначається його мистецько-ремісницьким тяжінням до значного центру гончарства. Якщо осередок достатньо крупний, щоб подолати силу тяжіння інших центрів, він або стоїть осібно від інших, або зосереджує навколо себе свою підгрупу. Мистецько-ремісничо близькі підгрупи утворюють групи, а ті, у свою чергу, увходять до складу етнографічно-мистецького регіону (у даному випадку – Полтавщина).

Поділ за схемою – «підгрупи і окремі осередки – групи осередків – регіон» – ще потребуватиме перевірки, доповнень, можливо, і переробки. З цим поділом можна згоджуватися, можна й не погодитися зовсім. Проте очевидний той факт, що без визначення народномистецьких підрегіонів годі дати раду із особливостями кожного осібно осередку.

Для проведення наукової роботи з вивчення осередків потрібна відповідна інституція. Такою інституцією можуть стати запропоновані Олесем Пошивайлом координаційні центри розвитку лозоплетіння, каменярства, ткацтва, вишивання, ковальства та інших видів українського народного мистецтва.

УЧНІВСТВО

Одночасно з організацією наукових досліджень осередків виникає необхідність готувати молоде покоління народних мистців. Природний шлях передачі ремісничко-мистецьких

традицій – учнівство. Треба дати учнів кожному працюючому чи колишньому різьбярєві, ковалю, вишивальниці. Запам'яталося, як славної пам'яті комишянський гончар з діда-прадіда Іван Пашенко у свої 90 років казав, що, якби йому зараз гончарського круга та глину, – із задоволенням сів би й викрутив що-небудь, і молодих навчив би, щоб не пропало гончарське ремесло в Комишні. (Не дожив, помер 1997 року, у віці майже 97 літ). У багатьох поселеннях ще лишився хтось із народних мистців (нехай навіть зараз непрацюючі): писанкарки, ткалі, ложкарі, каменярі. Щоб їхні знання й досвід не відійшли разом з ними, кожному з них потрібно дати хоча б десяток учнів. Нехай з цього десятка надалі працюватимуть у царині народного мистецтва один-два чоловіки – і то добре, бо народна традиція не згасне, а перейде в міцні руки молодих. Тим паче, що народні майстри важко сприймають згасання свого ремесла в поселенні і з радістю готові передавати свої знання і вміння послідовникам.

Навчання народному мистецтву цілком логічно провадити по школах (позитивний досвід у цьому плані набуто Колегіумом мистецтв у Опішному). Заодно з такими предметами, як математика, українська мова, географія, народознавство, література тощо може нормально співіснувати такий практичний предмет, як «народне мистецтво» (співіснує ж з ними фізкультура, вже не кажучи про трудове навчання), на якому б вивчали місцеві промисли і ремесла. Найкращими і найвідданішими вчителями стали б тутешні народні майстри. Важливо, щоб це був предмет не ознайомлювальний, а саме навчальний. Ознайомитися з ремеслом можна і за тиждень, а от щоб навчитися всіх тонкощів ремесла, треба його опанувати не один рік.

З появою в усіх школах держави практичного навчального предмета під назвою «народне мистецтво» буде врятовано від згасання ті осередки, в яких ще є майстри.

Однак у більшості осередків не залишилося навіть непрацюючих майстрів. Відродити тимчасово перервану народномистецьку традицію буде складніше, але теж можливо. Для цього треба відібрати здібних юнаків і дівчат з місцевих бондарських, гребінницьких, ткацьких родів і направити на навчання в найближчий за своїми мистецько-ремісницькими особливостями діючий осередок. Для прикладу, візьмемо Великі Будища на Полтавщині. Гончарство тут припинено ще в першій половині ХХ століття, і зараз не залишилося жодного живого гончаря. Най-

ближчий діючий осередок гончарства – Опішне. Один-два, направлених до Опішного великобудищанських юнаків за кілька років стануть навченими гончарями, які зможуть перейти лише опішенську гончарську традицію. Треба, щоб вони продовжили великобудищанську традицію. Якраз тут знадобляться результати наукових досліджень великобудищанського гончарства. Знаючи особливості промислу в рідному поселенні, молоді гончарі зможуть повністю їх опанувати і передати учням. Знадобляться їм і зафіксована гончарська термінологія Великих Будищ, і зібрані та реконструйовані зразки тутешніх виробів, знарядь, пристроїв та виробничих приміщень, зафіксовані й відновлені виробничі процеси, які побутували у великобудищанському гончарстві.

Крім навчання дітей, доцільно також навчати народному мистецтву й дорослих. Для цього потрібно відкрити при школах безкоштовні курси з народного мистецтва для всіх бажуючих (типу «лікнепу», тільки народномистецького). Ті ж майстри, які зранку і вдень навчали б дітей, увечері (або у вихідні дні) змогли б навчати дорослих у тих же виробничих приміщеннях, в яких щойно вивчали промисли діти. Навчання в тих самих виробничих приміщеннях і силами тих самих майстрів дозволить уникнути зайвих витрат. Для майстрів це не буде накладно, адже кожен з них навчання школярів приділятиме лише кільканадцять (а то й менше) годин на тиждень, а весь інший час у них буде вільний. Для виробничих приміщень, знарядь і пристроїв таке завантаження піде тільки на користь, бо тоді вони будуть менше простоювати без діла.

У попередні десятиліття мільйони українського люду не мали можливості опанувати хоча б один із видів народного мистецтва. Сьогодні треба дати їм можливість наверстати втрачене. Багато людей приходять до народного мистецтва в зрілому віці. І якщо чоловік чи жінка (нехай і літнього віку) хочуть освоїти якусь із галузей нашої народної творчості, цьому треба тільки сприяти.

Окрім того, сьогодні в державі побутує значне безробіття. Дати всім бажаним можливості працювати в галузі народного мистецтва означає, що безробітні з тягаря для суспільства перетворюються на продуктивну силу. Замість того, щоб бездіяльно сидіти вдома, об'їдаючи суспільство, вони зможуть виготовляти вбрання, скрині, лави, посуд, килими, рушники, різьблені одвірки, лутки для вікон, реманент, кошики, іграшки, музичні інструменти, санки, відра, кадовби,

барила, ліжники, верхи для хат, коши, корита, колиски, короби і т.д. Побут наповнюватиметься речами народного мистецтва, а їх виробники самостійно сприятимуть зростанню власного добробуту. Державна скарбниця, замість нескінченних витрат на утримання мільйонної армії безробітних, поповнюватиметься грошовими надходженнями; голодні, доведені до відчаю люди не збільшуватимуть собою кількість бомжів і злодіїв і т.д.

І держава (якщо це нормальна держава, яка справді турбується про добробут і не затьмарене криміналом життя своїх громадян) має бути якнайбільше зацікавлена у втіленні в життя програми навчання народному мистецтву.

РОДОВІ ТРАДИЦІЇ

Повне відродження осередку неможливо здійснити без відродження родових традицій. Тому важливо, щоб учні опановували мистецько-ремісницькі традиції свого роду. Крім того, це сприятиме сумліннішому навчанням: одна справа, коли загально вивчаєш ремесло, зовсім інша, коли це традиції ремесла твого рідного поселення, і вже цілком інакша, коли вчишся на творах свого діда, прадіда і прапрадіда.

Складність в тому, що багато родів у ХХ столітті виїхали з рідних місць. У такому випадку неофітам доведеться оновлювати свої родові традиції, зважаючи на особливості того осередку, де вони мешкають нині.

СИРОВИНА

Під час відродження осередку природно було б працювати на місцевій сировині, скориставшись традиційним джерелом її надходження. Коли є місцева сировина, регіональній філії координаційного центру не треба витратити зусилля, транспорт і кошти на її перевезення, а народному майстру не доведеться за це перевезення платити. Менша вартість сировини зробить виріб дешевшим і конкурентноздатнішим.

Постачання немісцевої сировини небажане ще й тому, що робить осередок залежним від центральних структур. Нам же потрібен автономний, ні від кого не залежний осередок, який зможе вільно існувати навіть за умов ліквідації центральних структур. Ніколи не можна забувати, що завтра в державі може змінитися влада, внутрішня політика, початися війна, стихійні лиха, скорочення бюджетних видатків тощо, внаслідок чого централізована допомога осеред-

кам буде припинена. У такому випадку осередки зможуть вижити тільки тоді, коли вони будуть автономними.

Постачати сировину можна також і з прилеглих до поселення районів: у випадку припинення державної допомоги майстрам неважко буде самим налагодити постачання сировини.

І ще одне. Традиційно народний мистець працює на природних матеріалах. Скажімо, для килимових фарб традиційно застосовували природні барвники: соняшниковий цвіт, червець, цибулиня, дубову кору, вільхові бруньки, крушину, гречану луску, материнку, гарбузове листя тощо. Ці барвники якісні, вони зберігають яскравість кольорів упродовж століть, і головне – вони не штучні. Непотрібно і навіть шкідливо порушувати цю традицію і поганити народномистецькі твори крикливими хімічними фарбами.

Налагодити постачання сировини і матеріалів доцільно доручити регіональним філіям координаційного центру розвитку даного виду мистецтва.

ТЕХНІКИ І ТЕХНОЛОГІЇ

З огляду на висловлені міркування (автономність, економічна доцільність) обробляти сировину бажано в самому осередку. До того ж традиційно народний мистець сам обробляв сировину для себе. І ми не маємо найменших підстав для порушення цієї традиції.

Під час заготівлі та обробки сировини, з одного боку, хотілося б якнайбільше зменшити затрати праці, з іншого боку, не хочеться перетворювати цей процес на майже заводський (так само, як не хочеться робити народного майстра залежним від виготовлених на заводах знарядь праці). Відтак заготівля і обробка сировини має носити кустарний характер з використанням нескладних механізмів тутешнього виробництва, розрахованих на одного-двох-трьох працюючих. Технічно вдосконаливши заготівлю і обробку, важливо зберегти при цьому ремісницькі особливості та традиції осередку, його термінологію.

Вдосконалення потребують ті виробничі процеси, де присутній ризик для життя (такі, як добування глини на глибині 20-30 м), а також ті, які вимагають значних затрат праці. Коли виробничий процес триває декілька хвилин, вдосконалювати його, звісно, немає ніякого сенсу.

Якщо в роботі з сировиною технічні вдосконалення цілком допустимі й потрібні, то вже безпосередньо під час створення речі їх бажано уникнути. Виріб народного мистця – це витвір

ручної праці, а не продукт бездушних механізмів. До того ж кожне, навіть найделікатніше вдосконалення несе в собі ризик нівелювання місцевих традицій і особливостей. Тому вдосконалювати технічний бік промислу треба дуже обережно, а в процес творення виробу не втручатися взагалі.

На завершальній стадії виробництва (сушіння, випалювання) технічні вдосконалення також можливі, але з тими застереженнями, про які вже йшлося.

Основою для відродження виробничих процесів стануть традиційні техніки і технології, безпосередньо зафіксовані на відеоплівку або відновлені (з подальшою відеофіксацією), завдяки співдії науковців і майстрів. Робочі копії таких відеоплівків зберігатимуться в шкільному музеї народного мистецтва (про нього йтиметься далі) і в регіональній філії координаційного центру, оригінали – в центральній установі координаційного центру.

Вдосконалюватися техніки і технології можуть у співпраці народних майстрів та інструкторів із координаційного центру розвитку даного виду народного мистецтва.

ЗНАРЯДДЯ, ПРИСТРОЇ, ВИРОБНИЧІ СПОРУДИ

При вдосконаленні традиційних знарядь, пристроїв та виробничих споруд доцільно змінювати їхні форми і матеріал тільки там, де це необхідно. Там, де необхідності у змінах немає, форму і матеріал міняти не потрібно. Тим самим втручання у традиційне ремесло зводитиметься до мінімуму.

Форма знарядь, які беруть участь у безпосередньому творенні речі, може змінюватися лише за умови зміни асортименту продукції.

Хотілося б уникнути зовсім абсолютно нових для осередку знарядь і пристроїв: вони порушують тяглість ремісницької традиції. Набагато прийнятніший шлях – трансформація існуючих знарядь і пристроїв (так само не хотілося б застосовувати нові виробничі процеси – натомість значно краще було б трансформувати старі, традиційні). Вдосконалення – це поліпшення вже існуючого, а не створення на голому місці чогось зовсім нового або привнесення ззовні чогось досі неживаного. Щодо абсолютно нових виробничих споруд, то це питання не варто навіть піднімати. Для народномистецького виробництва цілком достатньо існуючих видів споруд.

З міркувань автономності осередку і економічної доцільності при виготовленні знарядь і пристроїв, зведенні виробничих споруд бажано було б обмежитися місцевими матеріалами і місцевими майстрами, які їх виготовляють або будують. Найліпше, коли народний майстер сам навчиться виготовляти і будувати для себе все, що йому потрібно для роботи. Тоді він ні від кого не залежатиме в цьому плані.

При вдосконаленні знарядь, пристроїв і споруд хотілося б обійтися без неприродного (електричного) живлення механізмів і уникнути штучних матеріалів (гума, пластмаса, пінопласт, поліетилен тощо). Народний мистець – близький до природи і завше застосовував природні матеріали. Не треба нав'язувати йому чужі для його світосприйняття штучні утворення (типу пластмаси або капрону).

Основою для виготовлених знарядь та пристроїв, зведення виробничих споруд стануть відповідні експонати місцевого музею народного мистецтва. Вдосконалення знарядь, пристроїв та споруд можуть провадитися у співпраці місцевих майстрів та інструкторів регіональної філії координаційного центру. Матеріали для їх виготовлення і будівництва частково знаходитимуть самі майстри, почасті надаватимуть регіональні філії координаційного центру розвитку даного виду мистецтва.

МУЗЕЙ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА

Щоб було від чого відштовхуватися під час виготовлення і оновлення традиційного асортименту, знарядь, пристроїв та споруд, на території осередку необхідно створити музей народного мистецтва. Призначення такого музею суттєво відрізнятиметься від звичного. Експонати музею народного мистецтва не будуть роками бездіяльно припадати пилом. Ними постійно користуватимуться майстри та їхні учні, на них споглядатимуть, і від них відштовхуватимуться інструктори регіональних філій координаційного центру.

Експонатами музею народного мистецтва можуть бути:

- відеоплівки із зафіксованими безпосередньо та відновленими у співпраці науковців і майстрів усіма відомими тутешніми виробничими процесами (у копіях);
- точні копії збережених і реконструкції в матеріалі втрачених усіх відомих знарядь та пристроїв;
- плани, світлини, кресленики усіх видів

місцевих виробничих приміщень і споруд (у копіях);

- весь асортимент виробів, які виготовлялися в даній місцевості (унікальні й рідкісні зразки – в копіях, втрачені зразки – реконструйовані в матеріалі, усі інші – в оригіналі);
- світлини, кресленики й графічні реконструкції всіх відомих видів оздоблення та візерунків виробів (у копіях).

Те, що основна кількість експонатів музею – це копії, світлини тощо (а не оригінали), пояснюється просто – експонати постійно перебуватимуть у вжитку. В зв'язку з постійним користуванням, вони час від часу можуть пошкоджуватися, і тому число оригінальних експонатів слід звести до мінімуму. Але при цьому бажано, за можливості, залишити в музеї оригінали виробів, щоб учні могли вільно доторкнутися і захоплено оглянути справжній зразок твору давнішого народного мистецтва, а не його сучасну копію.

Музей народного мистецтва логічно утворювати при школах. Учні повинні завжди мати під руками зразки для взорування. Якщо у поселенні багато шкіл, найкраще було б при одній із них (у тій, де директор і вчителі найприхильніше ставляться до народного мистецтва) створити музей народного мистецтва, а при всіх інших школах – його філії. У філіях достатньо буде експонувати лише зразки асортименту виробів та їх оздоблення. Якщо у майстрів чи учнів виникне потреба покористуватися зразками виробничих процесів чи знарядь праці, вони зможуть будь-коли, у вільний від виробництва час, піти до музею. Без зразків асортименту і візерунків неможливо обійтися в процесі виробничого навчання.

Познаходити в людей повний комплект усіх відомих в осередку типів виробів, знарядь, пристроїв, виробничих приміщень і споруд, як правило, неможливо. Частково вони збереглися, а почасті вже втрачені. Причому часто буває, що збережена частина розкидана по музеях України і світу, а в самому осередку лишилися одні крихти. Але й ці крихти треба зібрати до купи – їхні копії й оригінали стануть основою місцевого музейного зібрання. Далі варто зробити точні копії експонатів інших музеїв. Таким чином, будуть представлені всі типи речей, які збереглися. Залишилося завести точно відтворити в матеріалі втрачені типи речей, на основі зібраних під час наукових досліджень світлин, кресленників і малюнків. Коли вичерпається і це джерело, можна

переходити до реконструкцій. Кожен крупний уламок виробу, залишок споруди чи пристрою можна реконструювати – спочатку графічно, тоді в матеріалі. Врешті, можна скористатися навіть усними і писемними описами, зробивши щось на зразок фоторобота, а тоді відтворивши його в матеріалі.

Так само треба зафіксувати на відеоплівку всі існуючі традиційні виробничі процеси. Всі ті виробничі процеси, які нині не побутують в осередку, бажано реконструювати на основі свідчень, малюнків, світлин. А коли вони будуть відновлені – відзняти їх на відеокамеру.

Відеофонд місцевого музею народного мистецтва стане відправною точкою для подальшого відродження ремесла.

Основну масу зібраних по людях речей доцільно передати на зберігання до центральної установи координаційного центру та скансенів при його регіональних філіях. Оригінали малюнків, світлин, креслеників, планів, відео- і магнітофонних плівок, записів тощо найліпше зберігати в центральній установі координаційного центру, їх робочі копії – у регіональних філіях координаційного центру, місцевих музеях народного мистецтва та їхніх філіях.

Для пошуку, накопичення і опрацювання світлин, креслеників, планів, даних про експонати музеїв України і світу, малюнків, свідчень, описів тощо знадобляться зусилля науковців координаційного центру розвитку даного виду мистецтва. Для пошуку в людей виробів, знарядь, пристроїв та виробничих споруд – зусилля науковців із координаційного центру і дирекцій музеїв народного мистецтва. Для точного відтворення речей та виробничих процесів – зусилля місцевих майстрів за консультаційної і практичної допомоги фахівців з регіональної філії координаційного центру.

СКАНСЕНИ

Для того, щоб учні могли наочно знайомитися з традиційними виробничими приміщеннями і спорудами (та з розташуванням у них знарядь, пристроїв, сировини, матеріалів, напівготових і готових виробів), щоб нині непобутуючі виробничі процеси можна було відтворювати в традиційних умовах, щоб співробітники регіональних філій координаційного центру мали під руками традиційну для осередку обстановку промислу, бажано було б при регіональних філіях координаційних центрів утворити скансени – музеї

промислів і ремесел Слобожанщини, Гуцульщини, Полісся, Поділля, Бойківщини, Волині та інших українських етнографічних земель.

Утворювати міні-скансени при місцевих музеях народного мистецтва не варто, бо це вимагатиме виділення (а часто – звільнення) великої кількості дрібних територій біля шкіл, відрядження до кожного поселення відповідних фахівців (а тим часом таких фахівців і без того бракує), і, нарешті, це вимагатиме витрати зайвих коштів.

Створювати окремі скансени для кожного виду мистецтва буде накладно в плані фінансування і вишукування великої кількості окремих ділянок землі. Легше й практичніше утворити один великий регіональний скансен, де представити всі види ремесел і промислів краю. Над створенням діючої експозиції з кожного виду народного мистецтва працюватимуть науковці з регіональної філії координаційного центру розвитку даного виду мистецтва.

В експозиції і фондах музею просто неба можна представити:

- усі відомі в регіоні види традиційних виробничих споруд і приміщень (збережені зразки – в оригінальному вигляді, втрачені – у матеріально реконструйованому вигляді);
- усі відомі в регіоні види традиційних знарядь і пристроїв (збережені зразки – в оригіналах, втрачені – у матеріальних реконструкціях);
- весь асортимент виробів кожного осередку (унікальні зразки – в копіях, втрачені зразки – реконструйованими в матеріалі, усі інші – в оригіналах).

Відеоплівки з виробничими процесами та зображення всіх відомих в осередку видів і варіантів оздоблення та візерунків можуть зберігатися безпосередньо в регіональній філії координаційного центру.

Якщо основна функція місцевого музею народного мистецтва – суто практична, то основна функція скансену – практично-дослідна. Цим наш скансен відрізнятиметься від пересічного музею в Україні, основна функція якого, фактично, – зберігально-ознайомлювальна. Наш скансен призначений для роботи з учнями і майстрами, а також для глибоких і системних наукових досліджень, тоді як пересічний музей в Україні використовують для зберігання експонатів, ознайомлення з ними часто далеких від того ж народного мистецтва відвідувачів і, крім того,

для нечастих і, в багатьох випадках, несистемних досліджень його експонатів.

Доки наше народне мистецтво міцно не стає на ноги, без звичайних відвідувачів скансену можна було б залюбки обійтися: вони тільки заважатимуть інтенсивній практично-дослідній роботі.

Оригінальні експонати надходитимуть до скансену в результаті експедицій координаційних центрів та пошуково-збиральницької діяльності місцевих музеїв народного мистецтва. Реконструкції в матеріалі і копії створюватимуться народними мистцями за консультативної та практичної допомоги науковців із регіональної філії координаційного центру.

УТОЧНЕННЯ АСОРТИМЕНТУ

Коли є сировина, знаряддя, пристрої, виробничі приміщення та споруди, призбирано зразки виробів, відпрацьовано техніку і технології, саме час уточнити асортимент теперішньої продукції осередку. Для цього треба визначити, які типи традиційних виробів цілком придатні для сучасного побуту тутешніх мешканців, а які для нього не підходять. Так, плетені кошики, табівки, кухлі цілком можуть бути в сучасному вжитку, а от мазнички, покрівці для вуликів-дуплянок – це вже історія.

Таких форм народних виробів, які вже відслужили своє, насправді набагато менше, ніж вважається. Скажімо, попередній огляд традиційного асортименту гончарних виробів Полтавщини показує, що 4/5 асортименту може вільно використовуватися в побуті мешканців звичайного міського багатоповерхового будинку, а 9/10 асортименту – у побуті мешканців пересічного міського приватного будинку.

Отже, суто побутових перепон для входження народних речей у міський побут немає: народні вироби цілком придатні для умов міста. Мало того, вони суттєво переважають сучасний ширужиток за своїми функційними, конструктивними та мистецькими характеристиками, а також за якістю виготовлення.

Форма класичної народної речі ідеально підходить для своєї функції, тоді як ширужиток для цього часом аж надто малопродатний. Згадаймо хоча б порцелянові чайники, з яких рідина часто летить у чашку не стільки через носик, скільки через вінця на стіл, а покришка постійно випадає. Згадаймо тендітні, з претензією на вишуканість, чашки: верхівки фігурних вушок цих чашок закінчуються внутрішнім виступом, який

постійно давить на пальці під час користування вушком. Конструктивне вирішення, наприклад, тих же гончарних виробів блискуче. Навіть за умови не надто міцного кустарного черепка добре продумана конструкція дозволяє витримувати гончарному виробу значні навантаження. Натомість конструкція ширужитку слабка. Перш за все тому, що дизайнерська думка його виробників не на висоті. До того ж проявляти в цьому плані висоти дизайну виробникам ширужитку невігідно: як тільки річ зламається, замість неї купуватимуть нову, і так до безкінечності. Це значно прибутковіше, аніж робити міцну річ. Мистецький бік справи годі й порівнювати, настільки ширужиток непереможно далекий від мистецтва.

З неякісністю ширужитку всі ми знайомі. Цей непридатний до вжитку непотріб розвалюється одразу ж після того, як ним починають користуватися. Чого варті одні лише норми носіння взуття в Україні, мінімальний термін носіння якого – 14 днів, а максимальний, якщо не помиляюсь, – 70 днів (!). Раніше в Україні речі були настільки добротними, що передавалися від старшого покоління молодшому. Там – добротність, розрахована на десятиліття, а зараз – неякісність, розрахована на 14-70 днів (до одноразових «білих тапочек» вже не так і далеко). Причому близькість до одноразовості – це не є виключною рисою китайських і турецьких «шедеврів». Згадаймо ті ж впроваджені в побут американців одноразові мобільні телефони! Вже не кажучи про одноразові стаканчики, тарілки, пакети і подібне. Усе помітніший одноразовості побутового аспекту сучасної маскультури народне мистецтво може протиставити свою невідому добротність і довговічність.

Таким чином, вироби народного мистецтва незрівнянно перевершують ширужиток за багатьма показниками. Єдиний показник, де він відчутно переважає твори народного мистецтва – суто психологічний. Обивателю втовкмачили, що народна річ – це ознака відсталого сільського побуту. Мешканців міст штучно при звичаїли до думки, що народному мистецтву в їхньому побуті не місце. Відразу після зміни суто психологічного ставлення міських мешканців до народного мистецтва народні вироби зможуть широким потоком влитися в сучасний міський побут, витіснивши за його межі ширужиток, а український люд дивом дивуватиметься, як можна було раніше не помічати, що народна річ і красива, і міцна, і зручна в користуванні.

НОВІ ФОРМИ, ВІЗЕРУНКИ, МАТЕРІАЛИ

Народне мистецтво покликане традиціоналізувати побут сучасної людини. Отже, воно має оновлюватися, створюючи нові форми виробів, які, водночас з давнішими формами, увійдуть у сучасний побут.

Природний шлях виникнення нових форм у народному мистецтві – трансформація давніших форм у нові. Причому змінюватися давніші форми мають не в бік наближення до сучасного ширужитку, а в бік повної функційної відповідності новим побутовим умовам. Візьмемо для прикладу народний «ковер». Потрапляючи в побут мешканців багатоповерхового будинку, офісу, громадської чи державної установи, до велетенської зали або до невеликої затишної світлиці, розміри «ковра», звісно, мають змінюватися, щоб повністю відповідати розмірам помешкання, для якого вони призначені. Для великої зали треба ткати великий «ковер», для маленької кімнатки – маленький «ковер». Але зміна розмірів ніскільки не означає, що мають змінитися візерунки, техніки ткання, матеріал, з якого виткано «ковер». Це буде суто народна річ, яка призначена (й ідеально відповідає умовам) для багатоповерхового чи приватного будинку, офісу, установи, актових залів і т.д.

Те саме станеться, коли створюватимуться народні меблі для сучасного міста. Звичайно, їхні габарити змінюватимуться відповідно до розмірів приміщення, для якого вони призначені. Відповідно до своїх нових функцій той же народний стіл може трансформуватися: отримати шухляди і т.д. Але після будь-яких трансформацій він має лишитися твором народного мистецтва, а не перетворитися у псевдонародну річ, яка повторює ширужиток.

Започаткування в 1997 році в Опішному української народної монументальної кераміки – цікавий приклад створення нових форм у нашому народному мистецтві. Монументальну скульптуру «Український лев при двох головах» створив визначний опішенський гончар Василь Омеляненко. Скульптура виникла шляхом трансформації зовнішнього вигляду гончарського «лева» для напоїв у монументальний образ. Так наше гончарство цілком природно створило нову форму свого побутування. У майбутньому звичним і повсякденним може стати явище, коли в кожному парку великих і малих українських міст і містечок стоятимуть твори монументальної народної кераміки.

Не можна змушувати народного мистця створювати вироби сучасного побуту, які не випливають з його етнокультури. Народне мистецтво має витісняти елементи чужої культури, а не пристосовуватися до них. Нормально, коли шведський народний мистець створює посуд для приготування страв шведської національної кухні, китайський народний мистець – для приготування страв китайської національної кухні. І зовсім ненормально, коли українському народному мистцеві нав'язують виготовлення китайських паличок чи казахських піал. Бо кухні інших народів світу (вже не кажучи про підбір страв у «макдональдсах») українцям чужі – не тому чужі, що ворожі, а тому, що просто не рідні (так само, як для інших народів не є рідною українська кухня). Можемо згадати для прикладу і чайну церемонію. Вона не належить до української етнокультури. І немає чого нав'язувати нашому гончареві виробництво чайних сервізів. А от, скажімо, плахти, запаски, налавники – усе це плоть від плоті нашої етнокультури. Таке виробництво треба тільки підтримувати.

Якщо для уточнення асортименту достатньо співпраці майстрів та інструкторів регіональної філії координаційного центру, то для появи нових народномистецьких форм потрібен зв'язок за схемою «культуролог – інструктор – народний мистець».

Виникнення нових візерунків і виображень має йти звичайним шляхом, без стороннього втручання. Треба лишень пильно придивлятися, щоб у творі нашого народного мистецтва не просочувалися брокарівщина, матрешки і мікмауси.

Народний мистець традиційно працює з місцевими природними матеріалами: глиною, деревом, соломом, вовною, полотном. Тому нові матеріали для народного мистецтва повинні мати, по-перше, природне, а по-друге, тутешнє походження. Український мебляр, що працює з бамбуком, або плетій, який плете кошики з тропічних рослин, – нонсенс для народного мистецтва.

ЗБУТ

Щоб осередок міг міцно стати на ноги, потрібно забезпечити йому широкий збут виробів. Для забезпечення автономності і з транспортно-економічних міркувань найліпше реалізовувати вироби в найближчих поселеннях. Тоді, у випадку припинення централізованої допомоги, народні мистці самі швидко налагодять зв'язок зі звичними ринками збуту. Крім того, це скоро-

тять витрати на транспортування, позбавить регіональну філію координаційного центру зайвих клопотів із транспортом, здешевить виріб і таким чином зробить його конкурентноздатним.

Для організації збуту регіональній філії координаційного центру знадобиться розгалужена мережа крамниць і кіосків. Якщо склади сировини, матеріалів, знарядь праці та готових виробів розмістяться в кожному осередку, то мережа крамниць і кіосків має охопити всі поселення регіону.

Налагоджуючи широку мережу складів, крамниць та кіосків, доцільно при цьому об'єднувати зусилля впроваджувачів різних видів народного мистецтва. Для цього склади, крамниці і кіоски слід зробити спільними для всіх філій координаційних центрів, які діють у регіоні. Це дасть можливість уникнути зайвих витрат, простоювання площ і продавців, суттєво зменшить кількість потрібних приміщень.

ПРЕСТИЖНІСТЬ

Народне мистецтво сьогодні має штучно створений імідж «відсталості», «непрестижності». Це одна із форм боротьби з ним. Таким чином у народного мистця відбирають споживача, передовсім, грошовитого споживача, залишаючи одних злиднених пенсіонерів, які б і раді купити коряк, ложку чи горщик, але не мають за що. Тому для розквіту нашого народного мистецтва життєво необхідно створити йому імідж престижності. Без зміни іміджу про широкий збут творів народного мистецтва нема чого й говорити.

Для цього на телебаченні, радіо, в газетах, журналах за кожної нагоди треба підкреслювати, що мати вдома добротні народномистецькі речі – престижно, а захарашувати помешкання низькосортним і неякісним ширужитком («паделками») – несолідно і непрактично. Президент, депутати, міністри мають з'являтися на люди у вишиванках; державні установи варто оновити народними меблями, килимами і керамікою. Інтер'єри приватних палаців треба наповнити народними речами, а співаків і ведучих телепрограм одягнути в народне вбрання. Поведінка вищих посадових осіб держави стає зразком для армії чиновників, а поведінка багатіїв і «кумирів» – еталоном для обивателя.

Для популяризації народного мистецтва знадобляться відповідні телепередачі, радіопрोगрами, рубрики часописів, книги, буклети, альбоми, змінені експозиції музеїв, лекції і т.д. Оби-

вателя треба переконати в престижності народного мистецтва. Тоді він залюбки стане його споживачем.

Як зауважив навесні 2000 року відомий український культуролог і мистецтвознавець Володимир Данилейко, «створити моду на народне мистецтво не тільки не пізно, а якраз на порі».

Народна традиція має величезну «притягальну» силу. Цій силі протистоїть прищеплений змалечку стереотип непрестижності усього народного. Як тільки цей психологічний бар'єр ліквідувати або хоча б відсунути на задній план, людина немов повертається у своє рідне єство. У ній на повну силу починає гомоніти досі заглушений цивілізацією «голос крові». Автор цієї статті сам був свідком, коли під час людних великодніх ігор, які проводилися на Івановій горі у Полтаві в середині 1990-х років етнографічним гуртом «Орта», непереможне тяжіння живої народної стихії втягувало в свою круговерть дітей, жіночок (які навіть не володіють українською мовою), гладкого бізнесмена з «крутим прикидом», чиновників у піджаках, молодь (доти байдужу до народної культури), роззяв, які тинялися містом, випадкових перехожих. У живому розмаїтті облич, співів, вбрання ніколи було й згадувати про те, що народну культуру ми нібито втратили, відродити її неможливо, що наш народ вже назавжди зросійщений і т.д. Саме життя настільки смислово, безоглядно і наочоно спрваджувало в небуття всі ці нікчемні балачки, що просто захоплювало дух і не вірилося очам. Тяжіння живої народної стихії було настільки великим, що йому могли опиратися хіба що «упалнамочення», та й ті не з власної волі, а «па долгу служби». Як показує досвід полтавської «Орти», відродження живих (не бутафорських, а саме живих – без сценаріїв і ролей, щоб кожен перехожий міг стати учасником дійства) масових народних свят і обрядів долучатиме їх – свідомих і випадкових учасників – до народної традиції, чимраз дужче долаючи в них колишній стереотип непрестижності народної культури.

МАТЕРІАЛЬНА ДОПОМОГА

Щоб народний мистець міг налагодити «з нуля» виробництво, йому необхідна певна матеріальна допомога. Для цього йому треба дати в кредит сировину, допомогти зі знаряддями, пристроями та виробничими спорудами. Розраховуватися з постачальниками він може готовими виробами. Таку матеріальну допомогу може на-

дати регіональна філія координаційного центру розвитку даного виду мистецтва. Надавати грошовий кредит майстрам недоцільно, цілком вистачить допомоги матеріалами і знаряддями праці.

ПЕРЕХІД НА САМОСТІЙНИЙ ШЛЯХ

Осередок може вважатися повністю відродженим тоді, коли буде налагоджено безпосереднє постачання в достатній кількості сировини і матеріалів, до кінця оновлено і добре освоєно асортимент, виховано чисельне покоління молодих майстрів, відновлено родові традиції, досягнуто відчутного входження в можливі ринки збуту і стабільно продуковано велику кількість виробів щороку. Як тільки відроджений осередок міцно стане на ноги, можна широко вдаватися до заходів, які сприятимуть поступовому переходу народних майстрів на власну сировину, матеріали, власні шляхи збуту, щоб відроджене народне мистецтво поступово переходило на самостійну стезю.

Для цього треба налагодити безпосередні контакти народного майстра з джерелами сировини і матеріалів та зі споживачами. Вільний доступ до джерел сировини і матеріалів дозволить бажаному кустареві відразу ж після економічного зміцнення узятися за самостійне їх постачання.

Безпосередній контакт народного майстра зі споживачами може бути двох видів: робота на замовлення і на продаж. Самостійно продавати свої твори народний мистець може на базарі або на ярмарку. Коли вже є освоєний стабільний ринок збуту і є стабільний споживач (попередньо при звичаєний купувати народні речі у крамницях і кіосках регіональних філій координаційних центрів), базарний продаж проходитиме без проблем. Так само без проблем провадитиметься продаж на народномистецьких ярмарках, число яких можна буде збільшувати рівнобіжно із розширенням сфери збуту виробів. На базарах та ярмарках народний мистець знайде собі і частину замовників-споживачів. Другу частину замовників-споживачів зможуть направляти до нього продавці народномистецьких крамниць і кіосків. Третю частину замовників складуть його родичі, знайомі, сусіди, а також жителі поселення, в якому він мешкає.

Для продажу через крамниці та кіоски є необхідність ставити на výroбах авторський знак із зазначенням назви осередку та ймення автора речі. Тоді покупці зможуть купувати вироби не

лише з улюбленого осередку, а й кращого, на їхню думку, автора. Якщо річ сподобалася, покупець зможе безпосередньо зв'язатися із самим майстром і замовляти йому для власних потреб ті ж кошики, мисники, дійниць, вози, коци, килими, ліжники, «ковдри» і т.д.

Авторський знак на výroбах потрібний ще й для того, щоб наше народне мистецтво вже не було, як раніше, «безіменне», а кожна річ мала свого, знаного за авторським знаком, автора.

Налагоджувати безпосередній контакт кустаря із джерелами сировини й матеріалів можна відразу ж після початку відродження осередку. А от зі створенням умов для самостійного збуту поспішати не варто. Спочатку треба до кінця оновити і добре засвоїти асортимент, щоб не допустити появи псевдонародних утворів. Звісно, ніхто не заборонятиме майстрові будь-коли збувати свої вироби самостійно. Це його законне право. Але й створювати умови для широкого самостійного збуту не потрібно доти, доки осередок міцно не стане на ноги.

Повністю перевести кустаря на власну сировину і власні шляхи збуту не вдасться. Завжди залишатиметься якась частина кустарів, яка не захоче займатися сировиною або збутом. І якщо років через 50 ліквідувати регіональні мережі складів, крамниць та кіосків, неминуче з'являться спритні ділки, які швидко приберуть до рук і сировину, і реалізацію. Вони залюбки обиратимуть народного майстра до нитки, наживаючи на цьому капіталі. Яскраві картини подібного сумного становища кустарів кінця XIX-початку XX століття знайомі нам зі сторінок праць В.Василенка, І.Зарецького, С.Лисенка та інших. Тому завдання регіональних філій координаційних центрів – ніколи не допускати появи будь-яких (навіть найдрібніших комерційних) посередників між сировиною, кустарем і споживачем. Наживатися на кустареві не можна дозволити нікому, які б прекрасні слова він не говорив і якими б добродійними намірами не прикривався. Це положення необхідно закріпити законодавчо.

Комерційних посередників треба прибрати з дороги відродження не тільки тому, що вони перетворять заможного кустаря на злидаря. І не тільки тому, що народне мистецтво відразу ж після появи «п'явок» почне завмирати, внаслідок відходу майстрів від цієї, вже не перспективної галузі, дороговизни сировини і нестерпних умов збуту. Їх треба прибрати з дороги ще й тому, що вони нав'язуватимуть народному мистецтву чужі для нього форми і візерунки. І тому, що комерсанти з метою власної вигоди завищувати-

муть ціни на твори народного мистецтва, роблячи їх малодоступними для широких верств народу.

Хоча повністю призвичаїти кустаря до власної сировини та своїх шляхів збуту не вийде, однак створити всі умови для заохочення всіх бажаючих до переходу на самостійне буття цілком можливо. А там – як схоче народний мистець, нехай так і чинить: захоче – буде самостійним, забажає – матиме готове постачання й збут від регіональної філії координаційного центру.

Завдання регіональної філії координаційного центру при створенні умов для самостійного життя кустаря полягатиме в наданні йому безперешкодного доступу до джерел сировини, а також в організації ярмарків і турботі про нормальне функціонування народномистецьких рядів на базарах.

ТУРИСТИ, ДІАСПОРА, ЕКСПОРТ

Твір народного мистецтва – це суто побутова річ. За своєю природою він не належить до сувенірів для туристів. Сувенірна продукція – це вже псевдонародні вироби. Тому орієнтуватися на обслуговування сувенірних запитів туристів для народного мистецтва неприйнятно. Звісно, ніхто не відганятиме туриста від народномистецької крамниці і не заборонятиме йому купити там будь-що для себе – «сонце світить усім однаково». Але й перетворювати відродження народного мистецтва на налагодження виробництва псевдонародних речей (сувенірів) ніхто не буде.

Як відомо, народне мистецтво, водночас із піснею і мовою, не дає народові втратити самобутність й асимілюватися. З огляду на це координаційним центрам розвитку видів народного мистецтва потрібно буде створити мережу крамниць у місцях зосередження української діаспори. Це дозволить українцям за кордоном наповнити свій побут народними виробами. При цьому важливо бойків забезпечувати бойківськими речами, а поліщуків – поліськими (а не навпаки). Це дозволить діаспорним українцям зберігати зв'язок зі своїм регіоном. Для цього стануть у пригоді відповідні відділи крамниць (гуцульські, подільські, слобожанські), система замовлень (щоб людина, за бажання, могла замовити твір народного мистецтва з будь-якого поселення і навіть будь-якого автора) тощо.

Мережа крамниць у місцях зосередження української діаспори створюватиметься не для

того, щоб заробляти на цьому грубі гроші, а для того, щоб максимально насичити побут наших земляків за кордоном народними речами з Батьківщини. У зв'язку з цим, ціни на народні вироби в таких крамницях мають бути не комерційні (тобто здирицькі), а такі, щоб кожен представник мільйонної маси нашої діаспори міг собі вільно дозволити заповнити свій побут творами народного мистецтва.

Насичуючи побут своїх закордонних земляків творами народного мистецтва, ми водночас не маємо найменшого морального права нав'язувати своє народне мистецтво будь-якому іншому народові: французам, англійцям, корейцям чи киргизам. Кореєць може (і повинен) наповнювати свій побут творами корейського народного мистецтва, а киргиз – киргизького. Українське народне мистецтво їм ні до чого. Наше мистецтво для їхньої етнокультури – чужиницьке. Ясно, що ніхто не чіплятиме на наших закордонних народномистецьких крамницях табличок типу «тільки для українців». Якщо французу чи іспанцю заманеться там купити щось для себе – нехай купує. Але орієнтуватися ці крамниці зобов'язані виключно на запити і потреби нашої діаспори.

ПОДАТКИ

Обов'язок держави – звести до мінімуму податковий тиск на народного мистця.

ЕТНОГРАФІЧНО-МИСТЕЦЬКІ РЕГІОНИ ЗА МЕЖАМИ ДЕРЖАВИ

Такі регіони, як Кубань, Курщина, Придністров'я до нашої держави не належать, але й зараховувати тамтешніх українців до справедливої діаспори не можна, адже вони живуть на своїх, а не на чужих етнографічних землях. Тому мережа закордонних народномистецьких крамниць цих регіонів стосуватися не може. Натомість не завадило б посприяти відродженню в цих регіонах місцевих осередків українського народного мистецтва. Якщо дозволить урядова домовленість, консультативно-практичну участь у відродженні народного мистецтва на тамтешніх землях могли б узяти фахівці з координаційних центрів розвитку видів народного мистецтва. Можна також навчати в українських відродженецьких «кузнях кадрів» науковців і практиків з Донщини, Воронежчини, Західної Лемківщини, Північного Полісся та інших земель.

НЕПРИБУТКОВІ ВИДИ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА

Заодно із ремеслами існують такі види народної творчості, де спробувати створити мистецьку річ може кожен бажачий. Це писанкарство, настінне малювання, витинанка і т.д. Ці види народного мистецтва традиційно не спрямовані на виробництво для продажу. Це творчість для себе.

Неприбутковим видам народного мистецтва можна (так само, як і ремеслам) навчати в школі та на курсах, тільки термін навчання, звісно, буде коротшим. Діяльність координаційних центрів з цих видів мистецтва не зачіпатиме виробничої сфери, а обмежиться ґрунтовним вивченням осередків і консультативно-практичною допомогою в організації навчання всіх бажачих місцевим традиціям плетіння різдвяних пауків та їжаків, виготовлення дідухів, іграшок з сиру, тіста, льону, дерева, писання писанок тощо. Ті речі, які можна легко виготовити самостійно – атрибути різдвяних, великодніх, троїцьких свят, нескладні іграшки тощо, не варто продавати у народномистецьких крамницях та кіосках. Справжнє відродження народного мистецтва станеться тільки тоді, коли кожен з тих, хто раніше купував писанку, зробить її сам.

Неприбутковим може бути і шитво, ложкарство, сопілкарство і т.д., коли людина працює для себе, а не для продажу. Це цілком нормально, коли більша частина людей, навчених ремеслу, працюватиме лише для себе. Традиційно український поселянин знав багато ремесел і промислів. Хотілося б у підсумку навчити його знову яскравому розмаїттю різних видів народного мистецтва.

Навчання народному мистецтву «для себе» доцільно запровадити і в діаспорі. Налагоджувати там кустарне виробництво немає сенсу, бо наша діаспора живе на чужій землі, а не на своїй. А от навчити кожного нашого земляка за кордоном творити для себе – якраз те, що потрібно. Для цього стануть у пригоді утворені під егідою координаційних центрів курси для дітей і дорослих. Учителів таких курсів можна буде направляти для стажування в осередки українського народного мистецтва.

Приміщення для курсів можуть виділити діаспорні громадські організації або ж меценати. Нарешті, можна буде розташувати курси в приватних помешканнях. Залежно від обставин, можна буде поєднувати під одним дахом навчання лозоплетінню, іграшкарству і подібному, а мож-

на вести навчання і в різних приміщеннях чи кімнатах. Логічно буде, коли керівництво діаспорними курсами і крамницями візьме на себе центральна установа координаційного центру розвитку виду народного мистецтва.

ВЕЛИКІ МІСТА

З селами і містечками справа простіша: є особливості осередку, є тутешні ремісничькі роди і т.д. Набагато складніше з великими містами. Такі міста, як Київ, Дніпропетровськ, Харків – це своєрідні «бетономішалки», куди поз'їжджалися люди зі всієї України, і де змішується все і вся. Живуть усі мішма: лемки поряд з наддніпрянцями, азовці поряд з поліщуками, подоляни поряд зі слобожанами і т.д. Вихід такий: є місцева народна традиція, і саме на неї треба опиратися. Щоб у Полтаві діяла полтавська традиція, у Києві – київська, а у Львові – львівська. А хто приїжджий – нехай звикає і пристосовується. «Попає між ворони, то й каркає, як они».

НОВІ ОСЕРЕДКИ

Природний плин буття народного мистецтва включає в себе і утворення нових осередків там, де їх раніше не існувало. Коли в окрузі є достатньо відповідного природного матеріалу (дерево, глина, вовна тощо), то утворення тут осередку буде цілком закономірним.

Ремісничо-мистецькі особливості новоствореного осередку сформуються на основі тяжіння його до того чи іншого крупного мистецького центру або групи осередків.

КАДРИ

Кадри, як відомо, вирішують усе. Фахівців з народного мистецтва (науковців і практиків його відродження) сьогодні в Україні обмаль. Та й тих не всіх можливо залучити: одні намертво прикріпилися до академічної установи, інші прив'язалися до рідного міста, треті подалися в громадську діяльність, поринули в церковні справи, зайнялися бізнесом, політикою і т.д. Розпочинати відродження доведеться, маючи під руками кілька десятків фахівців на всю Україну. Щоб відродженецький рух не вперся, як у непробивну стіну, в гостру нестачу кадрів, потрібно створити «кузню кадрів» для відродження. Причому утворювати для цього вищий навчальний заклад немає коли. Треба мати на увазі, що доки держава затвердить відповідний

інститут чи університет, доки знайдуть гроші, доки підберуть склад викладачів, розроблять програми і т.п., доки виділять і відремонтують потрібні приміщення, доки перші випускники закінчать цей заклад, за найкращих умов мине 7-10 років. А відроджувати народне мистецтво треба вже зараз. З огляду на це набагато практичніше утворити річні курси при центральній установі координаційного центру розвитку даного виду мистецтва.

На курсах можна методом інтенсивного навчання за рік підготувати перший випуск фахівців для регіональних філій і центральної установи координаційного центру, надалі щороку підсилюючи відродженецький рух новими кадрами. При зростанні темпів відродження кількість випускників курсів можна буде відповідно збільшувати. Учорашні випускники відразу ж з головою поринуть у наукову і практичну роботу, набуваючи досвіду вже безпосередньо під час праці з осередками.

Основну масу абітурієнтів зможуть направляти регіональні філії координаційного центру. Регіональні філії краще за інших знатимуть, які кадри і в якій кількості їм потрібні. Саме так добре знатиме свою потребу в кадрах і центральна установа координаційного центру, яка направлятиме на курси своїх абітурієнтів. Таким чином буде уникнуто ситуації, коли з одних спеціальностей підготовлено більше людей, а з інших – надто мало. Зі зростанням чи зменшення потреби центральної установи та її філій у кадрах зростатиме (чи зменшуватиметься) і число абітурієнтів.

Підбір абітурієнтів філіями і центральною установою дозволить не витратити час і кошти на підготовку людей, які надалі не працюватимуть на ниві відродження народного мистецтва. Крім того, філії надсилатимуть своїх місцевих людей: Косів – косівських, Донецьк – донецьких і т.д. Повернувшись на роботу до Косова чи Донецька, випускники курсів не матимуть проблем із проживанням і зможуть відразу ж узятися за справу відродження. Місцеве походження випускників важливе ще й тому, що волинянину найкраще народне мистецтво Волині, а гуцулу – Гуцульщини. Приїхавши додому, він візьметься за справу відродження свого рідного регіону і працюватиме з подвійною віддачею.

ВИДАВНИЧА СПРАВА

Відродженецький рух від початку свого з'ясування відчує потребу в друкованому слові.

Щоб задовольнити цю потребу, при центральній установі координаційного центру бажано відкрити видавництво. Успішно діючим зразком такого видавництва може бути одне з наймолодших, але вже добре відоме в нашій державі, видавництво «Українське Народознавство».

Перш за все, для відродження народного мистецтва знадобляться:

- навчальні посібники для «кузні кадрів»;
- методичні рекомендації для інструкторів, дирекцій шкільних музеїв, постачальників, співробітників підвідділу збуту та ін.;

- словники наукової фахової термінології (оскільки українська наукова термінологія з народних промислів і ремесел нині перебуває в зародковому стані, доведеться поспішно працювати терміни, бо без єдиної, добре розробленої термінології вивчення осередків помітно гальмуватиметься; у зв'язку з нерозробленістю термінології, варто дати виученикам «кузні кадрів» і мовну освіту, щоб кожен з них сам міг цю термінологію доповнити, не затримуючи процес вивчення осередку із-за відсутності потрібного терміну;

- навчальні посібники з місцевого народного мистецтва для мільйонних міст таких, як Київ, Харків, Одеса (писати і друкувати посібники для дрібних міст, зокрема для містечок і сіл, немає сенсу – «не варта шкурка вичинки», а от для мільйонного міста вони будуть доречні).

У процесі відродження з'ясується потреба і в інших виданнях.

Коли попит на першочергові видання буде задоволений, можна буде почати друк томів з результатами проведених наукових досліджень народного мистецтва. Видати результати досліджень потрібно для того, щоб у майбутньому вони не були втрачені.

Багато записів дослідників XIX-XX століть нині втрачені саме тому, що їх свого часу не опублікували. Втрачено, наприклад, надзвичайно цінні результати обстеження гончарних осередків Полтавщини, проведеного влітку 1880 року харківським професором Зайкевичем. А він тоді озайомився з промислом таких осередків, як Диканька та Великі Сорочинці. Сьогодні ні про гончарство Диканьки, ні про гончарство Великих Сорочинців не відомо практично нічого. Усе, що було відомо, містилося в записках Зайкевича, котрі загинули впродовж XX ст. Можна наводити ще багато прикладів, коли зібрані дані про народне мистецтво безповоротно зникали в рукописному стані. Згадаймо хоча б майже готову монографію етнографа Якова Риженка, або

архівні документи XIX століття, пущені в 1920-х роках на макулатуру, зниклі записи видатного українського історика, археолога, етнографа, фолклориста Дмитра Яворницького.

Щоб не повторювати сумних помилок своїх попередників, координаційним центром розвитку видів народного мистецтва бажано опублікувати результати своїх ґрунтовних студій. Якщо дозволитимуть час і можливості, можна буде також сприяти популяризації народного мистецтва, друкуючи відповідні книги, альбоми, буклети, плакати.

ЕНТУЗІАСТИ

Часом по колишніх осередках народного мистецтва трапляються ентузіасти, які самотужки намагаються відродити місцевий промисел, своїми силами освоюючи ази ремесла. У такій ситуації регіональній філії координаційного центру бажано допомогти цим ентузіастам всебічно опанувати ремесло, направивши їх на навчання до найближчого діючого осередку, і дати поміч із практичним відтворенням мистецько-ремісницьких особливостей їхнього замрзлого осередку, а також з налагодженням постачання сировини, кустарної виробничої бази й зі збутом.

ПОСЛІДОВНІСТЬ ПРОВЕДЕННЯ

Усі складові механізму відродження треба запусити в рух якнайшвидше, адже кожен день затримки – це чергові згаслі осередки. Найперше необхідно дати майстрам учнів, започаткувавши з нового навчального року предмет «народне мистецтво» по всій державі, а до того організувавши скрізь, де тільки можна, факультативні заняття з народного мистецтва.

Початок занять з дітьми логічно сумістити з початком занять із дорослими, відкривши при школах курси з народного мистецтва.

До того, як предмет «народне мистецтво» буде впроваджено в навчальну програму, треба спочатку підготувати шкільну виробничу базу, роздобути достатню для початку кількість сировини і утворити шкільний музей народного мистецтва (або його філію), щоб учні мали під руками зразки виробів.

Введення в дію предмета «народне мистецтво» може гальмуватися в основному бюрократичними перешкодами, оскільки навчальних програм, методичок, посадових інструкцій та інших довгописаних паперових додатків він не потребує: народні майстри навчатимуть дітей засобами і

методами народної (а не міністерської) педагогіки. З відкриттям курсів і музею мусить бути ще менше мороки – їх треба буде лише офіційно зареєструвати.

Під час початкового етапу розгортання шкільної відродженецької діяльності координаційні центри зможуть мало допомогти школам, бо самі шойно почнуть спинатися на ноги. Школам доведеться частково опиратися на власні сили, почасті на допомогу держави і місцевих органів влади.

Шкільним музеям доцільно доручити (відразу після їх створення) провести збір тих творів місцевого народного мистецтва, знарядь і пристроїв, які тутешні мешканці зможуть безкоштовно передати до музею. Ті ж речі, які не вдасться забрати безкоштовно, не завадить взяти на облік. Одночасно з виявленням експонатів можна буде проводити заходи з виявлення, збереження і консервації уцілілих традиційних виробничих споруд і приміщень. Разом із пошуком експонатів можна буде вести і початкову дослідницько-красназавчу роботу (запис свідчень про місцеві ремесла і промисли). Бажано буде обійти буквально всіх місцевих мешканців, які хоча б щось зможуть повідомити про тутешнє народне мистецтво, і ретельно занотувати їхні свідчення (перш за все, звісно, треба звернутися до представників старшого покоління, яке і знає більше, і вимирає швидше). Усі ці заходи доведеться доручити провести місцевим музеям, бо координаційні центри зможуть обстежити всі осередки протягом щонайменше кількох років. Тим часом живі свідки і речі відходять буквально на очах.

Молодше покоління часто теж може прислужитися справі відродження своїми свідченнями про місцеві ремесла і промисли. Нехай ці свідчення короткі й уривчасті, але й їх зібрати не буде зайвим. Нинішні 20-річні можуть добре тримати в пам'яті бачену в дитинстві і втрачену тепер форму тутешнього типу веретена, почутий від прабабусі термін, зовнішній вигляд загубленого нині знаряддя: довбні, писачка, рогітри чи клесачки – місцезнаходження забутої всіма гірницької ями на глиниці і т.д. Це зайвий раз покаже, що з метою виявлення всіх можливих свідків треба опитати всіх місцевих мешканців поселення – від дитини до старезного дідуся.

Суто пошукова діяльність шкільних музеїв буде значно продуктивнішою за пошукову діяльність експедицій. Експедиція приїжджає в село чи містечко, якого зовсім не знає. Шляхом розпитування щось вдасться знайти в незнайомому поселенні, а все інше, внаслідок незнання,

випаде з поля зору дослідника. Тоді як вірні друзі дирекції шкільного музею – школярі – достеменно знають кожну стежину, кожну покинуту хату, кожного відлюдькуватого сусіда. Їм відомий вміст усіх горіщ і забутих закутнів. Ці допитливі й меткі розвідники залобки дістануть будь-яку потрібну музею інформацію. До всього ж дирекція шкільного музею має в своєму розпорядженні помітно більше часу, аніж приїжджа експедиція, і зможе розшукати всіх наявних майстрів, свідків, віднайти в повному обсязі всі утілілі речі та будівлі.

Залучення до пошукової діяльності школярів поглиблюватиме їхнє зацікавлення народним мистецтвом, а це також важливо для виховання з них утверджувачів народної культури.

Відавши пошукову діяльність шкільним музеям, експедиція регіональної філії координаційного центру візьме на себе наукове обстеження осередку. Як тільки експедиція прибуде до поселення, першим ділом вона звернеться до музею народного мистецтва, який передасть їй усі реєстри, адреси і записи. Дирекція музею виступить у ролі провідника по поселенню, що скоротить витрати часу: тутешня людина, на відміну від приїжджої, легко й швидко орієнтується в місцевій топографії і не потребує для цього розпитувань перехожих. Реєстр людей, які щось знають про тутешні ремесла і промисли, буде вже готовий, їхні попередні свідчення експедиція матиме на руках, залишиться тільки провести остаточне опитування свідків (уточнити деталі, отримати додаткову інформацію). Знаючи, де знаходиться непереданий до музею виріб, знаряддя або пристрій, де розташована споруда чи приміщення, можна буде не витратити часу на пошуки, а зразу зайнятися науковою фіксацією об'єкта (фотографування, знімання плану, виготовлення креслень тощо). Маючи на руках адреси майстрів, залишиться лише зафіксувати на відеокамеру виробничі процеси, записати на магнітофон свідчення і т.д. Таким чином, кожен займеться своїм «сродним делом»: школярі виступлять в якості розвідників, дирекція музею – в якості координатора пошукової роботи школярів і попереднього збирача речей та свідчень, а експедиція, не відволікаючись на пошуки і блукання по поселенню, займатиметься виключно науковою роботою.

Щоб пошуково-краєзнавча робота шкільних музеїв проводилася на належному рівні, у кожен шкільний музей спершу треба надіслати універсальні методичні рекомендації. Туди увійдуть:

- загальні рекомендації з пошуково-краєзнавчої роботи;
- універсальна програма-запитальник для дослідження місцевих ремесел і промислів;
- рекомендації щодо заходів з виявлення, збереження і консервації традиційних виробничих приміщень і споруд;
- зразок паспортних даних на зібрані музейні експонати, на виявлені вироби, знаряддя, пристрої, приміщення та споруди;
- зразки реєстрів майстрів, свідків, виявлених речей і будівель.

Універсальні методичні рекомендації можна доручити написати людині, добре обізнаній з народними ремеслами і промислами. Видати їх можна або в одному з новостворених при координаційних центрах видавництва, або в будь-якому іншому видавництві. Робота з написання, друкування і розповсюдження універсальних методичних рекомендацій стане результатом співпраці всіх щойно створюваних координаційних центрів.

Звісно, можна було б зробити методички з кожного окремого виду народного мистецтва. Але це забере багато зайвого часу, зусиль, коштів. Крім того, дирекція шкільного музею, отримавши десятки методичок з різних видів народного мистецтва, може просто «потонути» в їх паперовому морі. Значно практичніше зробити одну універсальну методичку для всіх видів народного мистецтва. Це і легше, і швидше, і дешевше, і продуктивніше.

Водночас із розгортанням відродженецького руху в школах треба нагально утворити координаційні центри розвитку спочатку головніших, а тоді всіх інших видів українського народного мистецтва. Найперше, що необхідно для відродження – це кадри. Логічно, що першим кроком новоствореної центральної установи координаційного центру стане підготовка до якнайшвидшого введення в дію «кузні кадрів». Другий крок – відкриття філії одночасно в усіх регіонах. Третій крок – створення видавничого і підготовки до друку універсальних методичних рекомендацій для шкільних музеїв та навчальних посібників для «кузні кадрів». Після цього можна розпочати широку розбудову внутрішніх структур центральної установи координаційного центру.

Регіональний філії координаційного центру одразу ж після утворення знадобляться фахівці. Логічний перший крок регіональної філії – згур-

тування навколо себе всіх наявних науковців та практиків і підбір перших абітурієнтів для «кузні кадрів». У зв'язку з катастрофічною нестачею фахівців, на їхнє місце тимчасово можна поставити ентузіастів-аматорів. Через рік, коли з «кузні кадрів» прибудуть перші випускники, цих ентузіастів можна буде направити в «кузню кадрів» у якості абітурієнтів. Добре навчені випускники заступлять аматорів, і вже трохи більше як через рік після свого заснування регіональна філія повністю працюватиме на фахових кадрах.

Подальша робота регіональної філії координаційного центру розгортатиметься у двох напрямках: науково-дослідному і практичному. Науково-дослідна робота на початковому етапі обмежиться опрацюванням фондів місцевих бібліотек і архівів. У літературі та в архівних документах треба буде розшукувати всі наявні дані про той чи інший вид народної творчості краю. Планомірно і ретельно переглядаючи каталог за каталогом, фонд за фондом, книгу за книгою, документ за документом, закладатимуться основи для всеукраїнського банку даних про види народного мистецтва. Одна частина електронного тиражу здобутої інформації залишиться в регіоні, інша надходитиме до центральної установи координаційного центру.

Початковий етап практичної роботи регіональної філії координаційного центру – налагодження безперебійного зв'язку зі всіма діючими осередками через утворену мережу складів, крамниць і кіосків. З появою регіональної постачальницько-торговельної мережі можна буде почати надавати допомогу школам і майстрам сировиною, матеріалами та знаряддями праці, а також надавати їм консультативно-практичну допомогу.

Одночасно з початком відродженецького руху доцільно доручити державним музеям України створити електронний банк даних про твори народного мистецтва, які перебувають у їхніх фондах. Рано чи пізно електронний банк даних про експонати музеїв однаково б довелося створювати в Україні, бо за нинішнього стану справ велика кількість унікальних експонатів, нікому не відомих і не досліджених, десятки років припадають пилом у сховищах. Утворення електронного банку даних прислужиться ще й справі відродження народного мистецтва. Поява електронного банку даних дозволить координаційним центрам не витрачати зайвий час і кошти на пошук потрібних експонатів, а відразу ж приступити до їх наукового опрацювання. Доки коор-

динаційні центри обстежать бібліотеки та архіви і проведуть експедиції, мине якийсь час. За цей час можна буде створити кістяк всеукраїнського банку даних про експонати, увітні туди основну масу творів народного мистецтва (передусім тих, належність яких до певного осередку вже з'ясована).

Наступний етап для школи полягатиме у становленні на повну потужність виробничої бази, щоб школярі й вихованці курсів мали де, мали чим і мали на чому працювати. Для цього треба буде остаточно привести до нормального експлуатаційного стану виробничі майстерні, налагодити безперебійне постачання сировини та матеріалів, виготовити достатню кількість знарядь і пристроїв.

Для того, щоб привести до ладу майстерні й виготовити знаряддя праці, школам, вочевидь, доведеться опиратися на власні робочі руки. Допомогти з матеріалами для ремонту приміщень може місцева влада. Знаряддя праці можуть зробити самі майстри за допомогою учнів або ж учні під керівництвом майстрів. Допомогти школі сировиною і матеріалами для виготовлення знарядь праці можуть регіональні філії координаційних центрів.

Одночасно із становленням виробничої бази розбудовуватиметься шкільна музейна збірка. Майстри (можливо, за допомогою учнів) зможуть виготовити точні копії всіх типів традиційних знарядь і пристроїв, які було зібрано по людях дирекцією шкільного музею. Далі можна буде зробити копії тих типів знарядь і пристроїв, які лишилися в приватній власності, а також тих, які перебувають у збірці місцевих державних музеїв. Одночасно провадитиметься шкільна пошуково-краєзнавча робота. Коли всі копії типів знарядь і пристроїв будуть готові, а пошуково-краєзнавча праця добіжить до кінця, цей етап для шкільного музею можна вважати завершеним.

На другому етапі наукова робота регіональної філії координаційного центру полягатиме в продовженні опрацювання місцевих бібліотечних та архівних збірок. Працювати доведеться багато. Чого вартий лише перегляд сотень газетних видань ХІХ-першої третини ХХ століття, або томів щорічних звітів і доповідей губернських і повітових земств, або незліченних звітів величезної кількості дореволюційних сільсько-господарських товариств. Щоб максимально прискорити збір літературних та архівних даних, треба від самого початку відмовитися від довготривалого і забарного виписування, нато-

мість взявши на озброєння сучасні засоби збирання інформації – сканер, ксерокс, комп'ютер.

Своєчасне і достатнє забезпечення наукових працівників сучасними засобами збирання й опрацювання інформації – одна з головних складових успіху відродженецького руху. Без сучасних засобів науковий працівник намертво загрузне у нескінченно-повільній праці, яка може затягтися на десятиліття. Науковий працівник без сучасних технічних засобів стане головним гальмом відродження.

За умови достатнього забезпечення сучасною технікою опрацювання місцевих бібліотек та архівів можна спробувати завершити вже на цьому етапі.

Деякі регіони матимуть у своєму складі декілька обласних центрів. А в кожному обласному центрі є значна кількість своїх бібліотек та архівів. Щоб не витратити зайві кошти на довготривалі роз'їзди науковців, у тих обласних центрах, в яких не розміщуються регіональні філії координаційного центру, доцільно утворити наукові відділення, підпорядковані регіональним філіям. Якщо ж якісь унікальні документи чи видання перебуватимуть в інших містах та містечках регіону, для їх опрацювання найліпше було б зв'язатися із тамтешніми науковими силами, або ж відрядити туди співробітників регіональної філії або працівників її наукових відділень.

За межами кожного регіону знаходиться досить велика кількість видань та архівних документів, у яких містяться інформація про його ремесла і промисли. Так, багато даних про народне мистецтво Поділля є в архівах і бібліотеках Києва та Львова. Є дані про Поділля і в Одесі, Дніпропетровську та інших містах України. Причому, за межами регіону знаходиться часом надзвичайно цінна інформація. Усі ці дані теж необхідно виявити й зібрати.

Регіональній філії займатися бібліотеками та архівами іншого регіону буде ніколи: їй вистачить клопоту і з своїми бібліотечно-архівними сховищами. До того ж довготривалі відрядження наукових працівників до інших міст – справа недешева. Щоб не витратити час і кошти на поїздки, регіональним філіям координаційного центру доцільно доручити під час обстеження своїх місцевих бібліотек та архівів заодно виявляти і фіксувати дані про народне мистецтво інших регіонів. Розмножені в двох примірниках зібрані дані можна буде пересилати одночасно до центральної установи координаційного центру і до відповідної регіональної філії (дані про народне мистецтво Слобожанщини – до

слобідської філії, про народне мистецтво Полісся – до поліської філії і т.д.).

Становище Києва особливе. Тут є дані про ремесла і промисли всієї України. Якщо київська регіональна філія почне шукати в Києві матеріали одночасно по всіх регіонах, збір інформації по власному регіоні відійде на задній план і затягнеться надовго. Щоб цього не сталося, у Києві доведеться відкрити столичне наукове відділення координаційного центру.

Щоб уникнути подвійного перегляду одного й того самого видання в різних регіонах, центральній установі координаційного центру доведеться чітко планувати й пильно слідкувати за регіональним процесом збирання інформації.

На другому етапі можна приступати до утворення і початку розбудови регіональних скансенів. Перше, з чим зіткнуться новостворені скансени, – гостра нестача фахівців. Логічно, що першим кроком їхньої дирекції стане підбір і направлення абітурієнтів до «кузні кадрів». Доки майбутні фахівці дістануть вишкіл, можна буде тим часом зайнятися підготовчими роботами (яких чимало): готуванням території для скансену, приведенням до порядку приміщень для співробітників, обладнанням фондів приміщень і подібними.

Практична робота регіональної філії координаційного центру на другому етапі полягатиме в становленні на повну потужність постачання сировини та матеріалів для діючих осередків і розбудові кістяка регіональної торговельної мережі. У цей час у діючих осередках інструктори регіональної філії координаційного центру разом із майстрами зможуть провести уточнення асортименту і необхідні вдосконалення виробничих процесів та знярядь праці. Ці вдосконалення відразу ж можна буде впровадити у виробництво і навчання.

Утворене на початковому етапі відродження столичне наукове відділення координаційного центру на другому етапі зможе розгорнути свою діяльність з опрацювання видань і документів на повну потужність.

На другому етапі відродження, коли всі українські структури центральної установи координаційного центру вже стали на ноги, саме час подбати про налагодження широких наукових контактів із закордоном. Найбільше нас цікавлять, звісно, музейні, архівні й бібліотечні зібрання Москви і Петербурга. Для того, щоб уявити, скільки українці там перебуває, достатньо навести таку статистику. Як встановили укладачі книги «Періодичні видання Полтави та

Полтавської губернії (1838-1917 рр.): Список» (Львів-Київ, 1996), «зі 198 назв полтавських часописів лише 42 видання зберігаються у Полтаві, у Центральній науковій бібліотеці (ЦНБ) НАН України у Києві – 47 видань, у Львівській науковій бібліотеці (ЛНБ) НАН України – 9 видань, у Російській Національній бібліотеці у Санкт-Петербурзі – 148, у Російській державній бібліотеці у Москві – 36 видань. Такі цифри є типовими для зібрань регіональної періодики східноукраїнських земель XIX-початку XX ст.» (с.5). Як бачимо, без розгортання широкої наукової діяльності в Москві і Петербурзі (та й у Варшаві, Кракові, Мінську, Бухаресті, Кишиневі, Празі, Стокгольмі, Відні, Парижі, Нью-Йорку, Римі та інших) про достатній збір даних про українське народне мистецтво нічого й говорити.

Щоб опрацювати основну масу іноземних зібрань, знадобляться потужні закордонні наукові відділення координаційного центру в місцях значної концентрації українки. Відкриваючи відділення за кордоном, найліпше було б опиратися на наукові сили громадян цих країн (передусім представників української діаспори). Громадянину Росії, наприклад, значно легше працювати в бібліотеках Петербурга: не треба без кінця оформляти чергові офіційні дозволи. До того ж, якщо він мешканець Петербурга, особливих проблем із житлом (а тим більше з пропискою) він не матиме.

Як тільки регіональні філії координаційного центру налагодять більш-менш тісні контакти з діючими осередками, можна буде починати утворення і розбудову закордонної торговельної мережі.

На третьому етапі відродження випускники шкіл і народномистецьких курсів почнуть масово поповнювати ряди народних мистців у діючих осередках (йдеться як про ті осередки, які діяли перед початком відродження, так і про ті тимчасово завмерлі осередки, де вдалося залучити непрацюючих майстрів до викладання в школі). Тим часом виробництво в існуючих і щойно відроджених осередках почне розгортатися на повну потужність.

Коли пошуково-краєзнавча робота шкільних музеїв буде завершена, регіональній філії координаційного центру відразу ж можна буде приступати до експедиційного обстеження осередків. Логічно, перш за все обстежувати діючі осередки, де ще є старі майстри, які зможуть начисто продемонструвати призабуті традиційні виробничі процеси.

У завдання експедиції входить також визначити, які експонати шкільного музею залишаться в школі, а які буде пізніше забрано до скансену або до центральної установи координаційного центру. З тих типів виробів, які буде пізніше забрано, майстрам треба буде зробити копії для шкільного музею. З унікальних виробів, які не потраплять до зібрання скансену, а будуть передані до центральної установи координаційного центру, треба буде зробити додаткові копії (ці додаткові копії експонуватимуться в скансені). Заодно експедиції можна буде визначити, з яких виробів, котрі знаходяться у приватній власності мешканців поселення або в тутешніх державних музеях, треба зняти копії для шкільного музею. Отже, шкільна музейна робота на цьому етапі полягатиме в організації виготовлення копій традиційних виробів.

На третьому етапі відродження скансени вже зможуть широко розгорнути свою роботу. Відразу ж після обстеження експедицією поселення вони зможуть розпочати перевезення і встановлення на території скансену традиційних виробничих приміщень і споруд, які перебували на території обстеженого поселення.

Коли буде знято копії з експонатів шкільного музею, ці експонати можна буде забрати до фондів скансену. Надалі унікальні вироби (а також ті вироби, аналоги яких залишаться в скансені) можна буде передати до центральної установи координаційного центру. Ті зразки типів знарядь і пристроїв, які будуть зібрані в двох і більше екземплярах, можна буде розділити: одну частину залишити, іншу — переправити до центральної установи координаційного центру. Ті типи знарядь і пристроїв, які будуть зібрані в одному примірнику, варто лишити в скансені (вони знадобляться для матеріального відтворення втрачених виробничих процесів).

На третьому етапі відродження бажано завершити формування регіональної торговельної мережі і розбудувати кістяк закордонної торговельної мережі.

На цьому етапі можна приступати до утворення народномистецьких курсів для діаспори. Причому складність буде в тому, що координаційний центр зможе надати утворюваним курсам лише організаційно-консультаційну допомогу. Забезпечувати їх фінансуванням, оплачувати поїздки майбутніх викладачів курсів на навчання до осередків українського народного мистецтва, знаходити приміщення діаспорі доведеться самотужки.

На четвертому етапі відродження діючі осередки поставлять своє виробництво на повну потужність. Щороку осередки поновлюватимуться новими випускниками шкіл і народно-мистецьких курсів. Постачальницька мережа безперерійно забезпечуватиме народних майстрів сировиною і матеріалами, а розгалужена торговельна мережа широким потоком наповнюватиме український побут творами народного мистецтва.

На цьому етапі можна буде вже направити із завершення осередків майбутніх шкільних викладачів народного мистецтва на навчання до ближчих діючих осередків. Звичайно, що передусім треба потурбуватися про відродження значних центрів народного мистецтва, а вже потім дрібніших.

До початку четвертого етапу відродження основна маса інформації про осередки буде зібрана, а ті дані, які продовжуватимуть надходити від українських і закордонних наукових відділень, відразу ж включатимуться в процес обробки інформації. Маючи на руках основну масу інформації, можна буде приступати до реконструкції (зразу — текстових або графічних, а тоді — в матеріалізованому вигляді) всіх повністю або частково втрачених традиційних виробничих процесів, типів виробів, знарядь, пристроїв, приміщень і споруд.

Графічно-текстові реконструкції зроблять науковці з регіональної філії координаційного центру (за допомогою центральної установи), а їх матеріальне втілення зможуть здійснити народні майстри. Розмножені в кількох примірниках матеріальні реконструкції (речі, відеокасети) буде розділено на три частини. Одна частина примірників надійде до центральної установи, друга — до шкільного музею, третю поділять між собою скансен і регіональна філія координаційного центру (речі забере скансен, відеокасети — регіональна філія). Матеріально втілити можна буде, звісно, тільки ті реконструкції, які стосуватимуться діючих осередків, тих, де на даний момент будуть свої народні майстри.

Види і варіанти оздоблення і візерунків достатньо буде відновити графічно. Розмножені примірники їх реконструкцій треба буде передати до центральної установи координаційного центру та до шкільного музею. Третя частина тиражу зостанеться в регіональній філії.

До того часу частково будуть готові робочі копії відеоопілок збережених виробничих процесів, планів, світлин і кресленників збережених

видів і варіантів оздоблення та візерунків. Цими копіями поступово можна буде остаточно укомплектувати шкільні музеї.

На четвертому етапі бажано завершити формування закордонної торговельної мережі і продовжувати розбудову курсів з народного мистецтва для діаспори.

На п'ятому етапі відродження майбутні шкільні викладачі завершення осередків закінчать навчання. Відразу ж після закінчення їх можна буде направляти до скансену, де вони, у співпраці з науковцями, матеріально реконструюють виробничі процеси, знаряддя праці і асортимент свого осередку.

Маючи під руками повністю відновлену в матеріалі обстановку і перебіг промислу в осередках, науковці з регіональної філії координаційного центру зможуть приступити до визначення особливостей кожного осередку. Як тільки особливості осередку стануть відомі, інструктори регіональної філії координаційного центру зможуть відразу ж опертися на них у своїй консультативно-практичній роботі. Знаючи в повному обсязі ремісничко-мистецькі традиції осередку, можна буде почати процес оновлення асортименту.

На п'ятому етапі відродження бажано завершити розбудову діаспорних курсів з народного мистецтва.

На шостому етапі почнеться процес навчання в завершенних осередках. Викладачі народного мистецтва до того часу мусять міцно засвоїти місцеві ремісничко-мистецькі традиції і у співпраці з інструкторами регіональної філії технічно вдосконалити виробництво. Формування шкільних музейних збірок на цьому етапі буде завершено.

Щойно відроджуваним осередкам знадобляться сировина, матеріали і збут. Тому заодно із підготовкою до навчання в школах треба буде налагоджувати безперерійний постачальницько-торговельний зв'язок з центрами народного мистецтва, що відроджуватимуться.

У кінці сьомого етапу не так давно ще завершені осередки розгорнуть виробництво на повну потужність. Буде закінчено формування шкільної виробничої бази. Завершиться розбудова регіональної постачальницької мережі. Твори народного мистецтва широко увійдуть в побут міст і сіл України.

Коли оновлений асортимент буде добре освоєний осередками, це дозволить розгорнути діяльність зі створення умов для широкого са-

мостійного збуту через організацію ярмарків і заснування та впорядкування народномистецьких рядів на базарах. Наприкінці сьомого етапу створення умов для широкого самостійного збуту має бути завершено.

ВТІЛЮВАЧІ ПРОГРАМИ ВІДРОДЖЕННЯ

При здійсненні масштабного відродження народного мистецтва потрібна якнайтісніша і якнайплідніша співпраця науковців, практиків і народних мистців. Наука і практика – це ті сестри-близнюки, синтез яких підніме з руїн наше народне мистецтво.

Місцеві ланки механізму відродження – школи. Школа – це той заклад, який покликаний стати вогнищем відродження народного мистецтва в селі, містечку, місті. Для цього школі потрібна виробнича база і приміщення для навчання дітей та дорослих, а також приміщення для музею народного мистецтва (або для його філії).

Створене при школі вогнище відродження народного мистецтва матиме такі складові:

- навчально-виробничі майстерні з народного мистецтва;
- курси народного мистецтва;
- музей народного мистецтва (або його філія).

Для кадрового забезпечення новостворених підрозділів вистачить місцевих людей. Вчителі стануть тутешні майстри. Адміністративні клопоти візьме на себе дирекція школи. Керівництво музеєм народного мистецтва найліпше довірити найбільш авторитетному місцевому краєзнавцю, який матиме достатній досвід пошуково-краєзнавчої роботи.

Допомога держави полягатиме в запровадженні відповідних штатних одиниць і фінансуванні утворення виробничих майстерень, курсів і музею, поміч місцевої влади – у виділенні потрібних приміщень, допомога регіональної філії координаційного центру – в налагодженні виробничої бази, постачанні сировини і матеріалів, проведенні консультаційно-практичної роботи з адміністрацією, майстрами і музейниками.

Після того, як навчальні майстерні, курси і музеї буде створено, школа сама зможе покривати свої видатки на відродження народного мистецтва шляхом продажу продукції своїх вихованців. Силами навчально-виробничих майстерень можна буде повністю оновити шкільні інтер'єри,

заповнивши їх народними меблями (лави, столи, стільці), рушниками, настінними малюнками, народними картинами, різьбленими побутовими речами і т.д. Це зніме болюче питання забезпечення сучасних шкіл партами, шпалерами тощо. Учні зможуть виготовити для себе комплекти місцевого традиційного вбрання – замість колишньої «уніформи». Батькам уже не треба буде постійно витрачати гроші на уніформу, а діти змалечку (як того вимагає народний звичай) привчатимуться до праці. За допомогою школи поселення поступово наповнюватиметься добротними народними речами, які поступово витіснятимуть неякісний ширжиток.

Центральною і регіональною ланками механізму відродження покликаний стати координаційні центри розвитку видів народного мистецтва. Центральну установу координаційного центру найліпше розташувати в найкрупнішому діючому осередку даного виду народного мистецтва. За зразок такої установи може правити Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному (звісно, з деякими нововведеннями – з огляду на змінений профіль діяльності). Отже, центральній установі потрібні такі підрозділи:

- центр координації науково-дослідної роботи;
- центр координації практично-виробничої роботи;
- центр досліджень;
- центр спеціальних методів дослідження;
- центр інформації та джерелознавства (бібліотека, архів, аудіовізуальний фонд, аудіовізуальна студія);
- музейні фонди;
- центр популяризації виду народного мистецтва.

Центр популяризації виду народного мистецтва займеться розробкою і втіленням ефективних заходів для підняття престижності народного мистецтва загалом і даного його виду зокрема. Причому потрібні будуть такі заходи, які, з одного боку, потребуватимуть мінімальних фінансових затрат, а з іншого боку, будуть максимально ефективними.

Знадобляться першокласні фахівці-психологи, які всерйоз займуться питанням кардинальної зміни ставлення мільйонної маси українського люду до народного мистецтва.

Дирекції координаційного центру найпильнішу увагу треба буде звернути саме на цей підрозділ. Його співробітників (а тим паче керівни-

цтво) потрібно надзвичайно уважно підбирати. Від цих людей значною мірою залежатиме підняття престижу народного мистецтва, а значить – добрий збут виробів, а добрий збут виробів, за законами економіки, означає неухильне самостійне зростання виробництва. Крім того, від престижу народного мистецтва залежить його масовість. Перетворити кожен оселею на народномистецьку майстерню можна тільки тоді, коли займатися народним мистецтвом стане престижно й почесно.

Закордонними і київським науковими відділеннями керуватиме центр координації науково-дослідної роботи. Мережею закордонних крамниць і організаційно-консультаційною роботою з народномистецькими курсами для діаспори займатиметься центр координації практично-виробничої роботи. При центральній установі координаційного центру розмістяться «кузня кадрів» і видавництво.

Принагідно можна додати ще одне зауваження щодо наукового опрацювання архівів і бібліотек. Збирати треба виключно ті дані, які допоможуть відновити втрачені деталі традиційного промислу і дозволять встановити особливості осередків. Усю іншу інформацію (скажімо, про діяльність земської майстерні у Діхтярях або про історію ткацтва в Кролевіці) збирати сьогодні немає змоги. Бо тоді науковці навіки загрознуть у неосязному зібранні даних. Нехай уже збір і опрацювання всієї іншої інформації про народне мистецтво лишиться майбутнім поколінням. Головне ж завдання сьогоднішніх науковців – всебічно посприяти відродженню народного мистецтва.

І зовсім інша справа – польові дані. Сподіватися, що нинішні вимираючі бабусі й дідусі проживуть ще кілька десятиліть, не випадає. Тому бажано ретельно зафіксувати всі звідомлені ними дані про промисел і історичного, і суто краєзнавчого, й іншого характеру.

Якщо загальну координацію дій здійснюватиме центральна установа, то науково-дослідна і практична робота з осередками ляже на плечі її регіональних філій.

Регіональні філії найліпше розташовувати в найкрупнішому місті даного регіону для максимальної мобільності дій співробітників: з великого міста легко виїхати і неважко повернутися назад.

Регіональні філії координаційного центру знадоблять такі підрозділи:

- відділ науково-дослідної роботи;
- відділ постачання і збуту;

- відділ консультаційно-практичної роботи з осередками;
- відділ інформації та джерелознавства (архів, аудіовізуальний фонд, аудіовізуальна студія);
- відділ популяризації виду народного мистецтва.

Відділ науково-дослідної роботи тісно співпрацюватиме зі скансеном. Він же керуватиме своїми науковими підрозділами в обласних центрах регіону. Регіональною мережею складів, крамниць і кіосків керуватиме відділ постачання і збуту.

Регіональні філії координаційного центру потребуватимуть державних дотацій тільки на перших порах, доки не стане на ноги виробництво і збут.

НАЦІОНАЛЬНА СПІЛКА МАЙСТРІВ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

У царині народного мистецтва нині в Україні працює Національна спілка майстрів народного мистецтва України (НСМНМУ). Хотілося б окреслити тут головні думки щодо профілю діяльності і взаємодії НСМНМУ та координаційних центрів.

Хоча НСМНМУ та координаційні центри працюватимуть в одній галузі (народне мистецтво), однак профілі діяльності в них абсолютно різні. НСМНМУ займається організацією та проведенням виставок і налагодженням роботи власних підприємств з випуску товарів народного мистецтва. У поле діяльності координаційних центрів ніскільки не входять ані виставки, ані підприємства. Координаційні центри займуться зовсім іншим – відродженням масової народної творчості. Таким чином, координаційні центри ніде і ні в чому не «перетинатимуть дорогу» НСМНМУ і діятимуть виключно там, де Спілка як творча організація діяти не в змозі.

Так, Спілка, згідно зі своїм статутом, не має ніяких наукових підрозділів. Нечисленні представники науки, які належать до Спілки (їх можна вільно перерахувати на пальцях, бо Україна має мізерну кількість фахівців з народного мистецтва) працюють нарізно, кожен сам по собі. Причому вони працюють не в плані створення наукової бази відродження осередків, а в інших царинах: історії різних галузей народного мистецтва, висвітленні виставкових подій, огляді доброби сучасних народних мистців тощо. Допомогти практичному відродженню народного мистецтва така діяльність може мало. Наслідками

відсутності наукової бази відродження стали: неможливість відродити втрачені традиції діючих осередків, зростає засмічення народного мистецтва підробками «під народ», повна еkleктика в так званій «народній» продукції частини художників з обласних центрів і особливо з Києва (у Києві нині росте справжній монстр – псевдонародний гібрид, де змішуються в одну «кашу» традиції й особливості різних регіонів, під-регіонів і осередків).

До того ж, Спілка як професійна організація створена для праці лише з окремими, визначними майстрами. Людина спочатку має стати відомою, поміченою, відбраною з-поміж інших, а вже потім її приймуть до НСМНМУ. Координаційні ж центри займатимуться всіма, без винятку професійними і напівпрофесійними майстрами, неофітами і просто любителями народного мистецтва, які творять для себе. Та й за всього бажання, якби ті тисячі осередків, які існували давніше, якимось чином відродилися, Спілка фізично не змогла б прийняти до своїх лав кожного народного мистця. Бо НСМНМУ – це кількісно обмежена організація. Згідно зі статуттом, для членства в ній треба бути учасником як мінімум трьох всеукраїнських виставок. Фізична пропускна спроможність всеукраїнських виставок дозволяє підняти кількість членів до 10, найбільше – до 15-20 тисяч чоловік. Це все. Більше прийняти фізично неможливо. А мільйонна маса українського люду (у той час, як кожен представник цієї маси може стати народним мистцем) зостанеться «за бортом».

Усі ці проблеми вирішує поява координаційних центрів. Не може Спілка бути масовою організацією – і не треба від неї цього вимагати. Натомість вона може плідно працювати зі зраними мистцями, даючи їм творчості всеукраїнського і світового розголосу. А масовим відродженням народного мистецтва займуться координаційні центри. Вони налагодять великі регіональні мережі постачання та збуту, створять потрібну для відродження наукову базу, проводитимуть консультаційно-практичну роботу з кожним осередком і кожним народним мистцем.

Працюючи в одній галузі, кожен отримує змогу плідно займатися своєю справою (не відволікаючись на інші, невласливі йому види діяльності): НСМНМУ – виставками, виробничими підприємствами і зраними майстрами, а координаційні центри – масовим відродженням народної творчості в усіх діючих осередках.

Спілка і координаційні центри будуть корисними й потрібними. Відроджуючи осередки,

координаційні центри плекатимуть і нових потенційних членів НСМНМУ, а Спілка своєю виставковою діяльністю суттєво сприятиме широкій популяризації народного мистецтва, таким чином збільшуючи кількість його прихильників, споживачів і творців. Взаємно доповнюючи один одного, Спілка і координаційні центри працюватимуть на одну справу – відродження українського народного мистецтва.

АКАДЕМІЧНІ УСТАНОВИ

Не буде зайвим зупинитися тут і на можливостях діяльності українських академічних установ у плані створення наукової бази для відродження народного мистецтва.

Відразу скажемо, що ці можливості невеликі. Наукового доробку попередників у цій галузі надзвичайно мало. Науковців, які б спеціально займалися створенням такої бази, нині в Україні немає. Звісно, поодинокі праці частини вчених можуть стати у пригоді під час відродження, але не те, що кістяк наукової бази, але навіть і скільки-небудь політичних початків її створення досі не спостерігалось.

Дається взнаки і брак фахівців з народного мистецтва. Вище вже йшлося про повну відсутність точних даних щодо числа осередків з будь-якого виду народного мистецтва. Це типовий приклад неввічності нашого народного мистецтва. Подібний приклад є наслідком, перш за все, нечисленності фахівців. Скільки працюючих людей в академічних установах, наприклад, детально досліджують осередки українського ложкарства (таких осередків тисячі), іграшкарства (їх тисячі), ковальства (їх тисячі)? Відповівши на це питання, дещо з'ясуємо для себе стан науки в Україні.

Відчувається і явна недостатність штатних працівників. Для збирання і опрацювання велетенського масиву інформації про осередки народного мистецтва й Інституту мистецтвознавства, фольклористики і етнології імені Максима Рильського НАН України, й Інституту народознавства НАН України (в їх сьогоднішньому вигляді) знадобляться сотні й сотні літ. Впоратися з цим завданням за 7-10-12 років вони будуть просто не в змозі фізично. А народне мистецтво не зможе чекати сотні років, доки академічні установи закінчать збір і обробку інформації про осередки.

Як бачимо, для успіху відродженецького руху необхідно створити принципово нові наукові структури, такі, які б змогли впоратися із цим

завданням за максимально короткий термін. Подібні структури зможуть діяти при координаційних центрах відродження видів народного мистецтва. Інституції ж НАН України можуть посилено сприяти і допомагати науковій діяльності координаційних центрів, не занедбуючи при цьому свою основну роботу.

НАРОДНОМИСТЕЦЬКЕ РОЗМАЙТТЯ

Найперше завдання інструкторів із координаційних центрів – ретельно оберігати місцеві традиції і особливості ремесла й мистецтва. Ні в якому вигляді, ні під яким «соусом» не можна допустити еkleктичне змішування традицій з різних регіонів, підрегіонів і осередків. Бо тоді твір відразу ж втрачає свою цінність як витвір народного мистецтва. Адже народне мистецтво – це вияв місцевої території. Українське народне мистецтво завше вражало і захоплювало яскравим розмаїттям форм, візерунків, образів, втілень. За свідченням археолога Анатолія Гейка, під час перебування в Гадячі йому розповідали місцеві мешканці, що ще в 1950-х роках за вишивкою на сорочці можна було відразу впізнати, з якого села Гадяцького району прибув гість. Наш обов'язок перед нащадками – відродити, зберегти і примножити іскристий розмаї українського народного мистецтва.

ОБЕРЕЖНІСТЬ

Під час відродження народного мистецтва важливо виявляти надзвичайну обережність. Будь-які (навіть найменші) вдосконалення ремесла або оновлення форм мають проводитися якомога делікатніше, щоб ні в якому випадку не пошкодити традицій. Інновація в народних промислах і ремеслах завше органічно випливає з традиції, а не заперечує її. Причому творцем інновації, звичайно, має бути народний мистець (а не інструктор). Бо народний мистець є носієм традиції, а інструктор лише дотичний до неї. Ситуація, коли інструктор зі зверхньою поблажливістю або командирським наказом нав'язує щонебудь народному мистцеві, неприйнятна зовсім. Вирішувати, як і що зробити, має народний мистець. Ремісничко-мистецький процес – це його територія, і тут він керує. Інструктор на цій території – гість. Такий гість може собі дозволити хіба що скромні й тихі пропозиції людини, яка недостатньо відчуває народномистецькі тонкощі й ніскільки не претендує на істину в останній інстанції.

У такі сфери, як психологія творчості, народна педагогіка і подібне, бажано не втручатися зовсім.

ПЕРЕШКОДИ

Народне мистецтво має впливових і сильних ворогів, які, немає сумніву, «ляжуть кістьми», аби тільки не допустити його відродження.

Перш за все, вони займуться блокуванням. Блокуватимуть (на рівні ідеї, проекту, законодавчого, бюджетного, міністерського і місцевого втілення) створення координаційних центрів, їх регіональних філій, запровадження у школах предмета «народне мистецтво», народномистецьких курсів, утворення музеїв. Для блокування знаходять будь-які «об'єктивні» причини – від фінансових труднощів держави до відсутності приміщень.

Якщо заблокувати створення координаційних центрів і шкільних вогнищ, відродження не вдасться, вороги відродження перейдуть до гальмування. Під будь-яким приводом чинитимуться перешкоди відродженецькій діяльності координаційних центрів і шкіл. Штучно створюють проблеми із сировиною, збутом, матеріалами, усіяло заважатимуть науково-дослідній роботі і т.д.

Водночас займуться і диверсійною діяльністю: «зводитимуть лобами» відроджувачів (щоб уся енергія йшла не на підняття з руїн народного мистецтва, а на безплідну взаємну боротьбу), даватимуть такі поради, виконання яких зводитиме нанівець усю справу (щоб відроджувач своїми руками створив собі нездоланні перепони), навіюватимуть думки про безнадійність і марність цієї «безперспективної» справи, всіма силами гаситимуть ентузіазм і робочий запал відроджувачів, направляючи його в русло імітації діяльності (гори канцелярських папірців і т.д.). Урешті, спробують очолити відродженецький рух («якщо рух неможливо спинити, його необхідно очолити») і, ставши на чолі, намертво загнати його в глухий кут.

Відроджувачам завше треба пам'ятати про надводні скелі і підводні рифи, які чекають їх на нелегкому шляху до мети.

СОЦІАЛЬНА БАЗА ВІДРОДЖЕНЕЦЬКОГО РУХУ

Окрім ворогів, народне мистецтво має і своїх численних прихильників і друзів. Їх значно більше, аніж ворогів, але вони не згуртовані і роз-

порошені. Згуртувати і організувати їх має відродженецький рух.

Перша соціальна верства, на яку може опертися відродженецький рух – українська інтелігенція (міська і сільська). Потрібно твердо переконати її в успіхові руху, згуртувати, подолати розбід і хитання й розгорнути масштабну діяльність. У такому випадку українська інтелігенція стане проводом відродження.

Наступна верства, на яку можна опертися, – прихильні до народного мистецтва можновладці. Їх не так мало. Вороже настроєних до народного мистецтва можновладців небагато, значно більше байдужих (ці, принаймні, не заважати-муть), але є й прихильники (особливо серед тих, хто сам родом із народу). Здобувши прихильників і нейтралітет буйдужих, можна успішно перебороти опір ворогів і провести відповідні державні постанови, законопроекти, урядові рішення, бюджетне фінансування і отримати владну допомогу на місцях. Прихильні до народного мистецтва можновладці можуть забезпечити законодавчу й матеріальну підтримку відродженецького руху.

Третій і основний компонент відродженецького руху – мільйонні маси українського люду. Якщо інтелігенції вдасться розворушити їх і повести за собою, це буде всезімтаюча ударна сила відродження, подібна до величезної повені, тайфуни чи цунамі. Коли в процес відродження вклучать мільйони, цей процес буде неможливо зупинити. Усе чуже й привнесене ззовні до нашої етнокультури буде зметено на смітник історії. Почнеться невідворотне етнопрородження України.

Інтелігенція, можновладці й народні маси – це три взаємодоповнюючі складові, злагоджена співдія яких надасть колосальної русійної сили механізму відродження.

РОЛЬ ДЕРЖАВИ

Роль держави у відродженні народного мистецтва може бути фінансовою, законодавчою і пропагандистською. Фінансова підтримка полягає в бюджетному фінансуванні програми відродження народного мистецтва, зменшенні до мінімуму податкового тиску на народного мистця. Законодавча підтримка виявляється в появі законодавчих актів, які б всебічно сприяли відродженню. Пропагандистська підтримка полягає в масовій пропаганді творів народного мистецтва, формуванні для народномистецьких речей імі-

джу престижності. Роль місцевої влади виявляється в безпроблемній реєстрації належних до координаційних центрів установ і закладів, виділенні відповідних приміщень та територій, допомозі в налагодженні постачання сировини і матеріалів, сприянні у відкритті крамниць та кіосків.

МАСОВІСТЬ ЯВИЩА

У давнину кожен українець творив народне мистецтво. Чоловіки мережали різьбленням одвірки й сволоки, зводили хати, клуні, гражди. Жінки ткали, виготовляли різдвяних «їжаків» та «павуків», ліпили іграшки з сиру. Дівчата вишивали, малювали писанки, піч, хатні стіни. Парубки вирізали сопілки, ложки. Діти, підлітки й дорослі лагодили до вжитку колядницькі зорі. Звісно, були й такі види народного мистецтва, де міг працювати далеко не кожен, – скажімо, мосьяництво чи гутництво. Однак, заодно з ними, співіснувала велика кількість масових видів народного мистецтва.

Для повернення до нормального плину нашої етнокультури важливо, щоб кожен українець знову почав творити народне мистецтво. Ми – нація мистців, і кожен з нас генетично здатний до творчості. Кожен українець генетично – творець. Водночас із якнайширшим відродженням ремесел час і пора відновити в кожному призабуту здатність до творення. І замість бездушного, антиприродного споживацького суспільства, як альтернатива йому, постане суспільство творців.

* * *

Тут ескізно викладено особисті думки й міркування автора щодо можливого механізму відродження народного мистецтва. Вони, звісно, не претендують ні на вичерпність, ні на абсолютну істинність. Практика відродження поправить, уточнить і змінить багато з того, що нині уявляється саме так.

Безумовно одне – ефективний механізм відродження потрібно створювати негайно. Питання, яким він буде, – дискусійне, але питання, коли його створювати, – поза дискусіями. Пора, прибравши з дороги плаксів і гробокопателів, дати «зелене світло» упевненим і рішучим провідникам. Бо лише рішучі і впевнені люди зможуть привести в дію всенародну справу відродження.

**Схема центральних, регіональних і місцевих ланок
механізму відродження та їх складових**



08.09.2001

Молодий мистецький критик, керамолог, ідеолог-неофіт народного мистецтва дуже сміливо (так можна лише в юності, коли за плечима ще немає тягаря років і досвіду, які додають мудрості) розмірковує про шляхи відродження українського народного мистецтва. І в цьому він подібний до італійця Томмазо Кампанелло, який протягом 27 років тюремного ув'язнення, а, отже, ізольовано від навколишнього життя, фантазував про ідеальне суспільство та ще багато про що. Його ідеї, викладені в творі «Місто Сонця», так і залишилися утопією, бо ті, хто брався за їх втілення, ще більше віддалялися від ідеалу, примножуючи на землі зло і суспільні катаклізми.

Україна — велика держава. І напевно, знайдуться бажаючі відроджувати осередки народного мистецтва відповідно до теорії «суспільства творців» Остапа Ханка. Щоб результат цих новітніх експериментів не був подібним до спроб втілити ідеї «Міста Сонця», запрошуємо мистецтвознавців, етнографів, істориків, філософів, краєзнавців, мистців висловити свої міркування щодо можливості відродження осередків народного мистецтва та його шляхів, ставлення до ідей п.Остапа Ханка. Усі листи читачів, як і матеріали можливої дискусії, будуть публікуватися в «Українському керамологічному журналі». (Головний редактор).



МЕМОРІАЛЬНА СКУЛЬПТУРА МАЙСТРІВ КАМЕНЯРСЬКОГО ОСЕРЕДКУ СЕЛИЩА ЯЗЛОВЕЦЬ БУЧАЦЬКОГО РАЙОНУ НА ТЕРНОПІЛЬЩИНІ*

Хом'як Лідія. Меморіальна скульптура майстрів каменярського осередку селища Язловець Бучацького району на Тернопільщині // *Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2002 / За редакцією доктора історичних наук Олеса Пошивайла. — Опішне: Українське Народознавство, 2002. — Кн.2. — С.120-133*

- ♦ Народилася 13 квітня 1961 року на Івано-Франківщині. Закінчила факультет теорії і історії мистецтв Київського державного художнього інституту (1984). Працює старшим викладачем кафедри образотворчого мистецтва та дизайну Прикарпатського університету імені Василя Стефаника.
- ♦ Головний напрямок наукових досліджень: кам'яна меморіальна різьба в Україні та її світоглядне підґрунтя.

✉ Вул. Шевченка, 57, Івано-Франківськ, 76025, Україна; тел.22140
✉ Вул.Симоненка, 30, кв.28, Івано-Франківськ, 76006, Україна

Про маловивчену ділянку української народної творчості – мистецтво художньої обробки каменю. Розглянуто творчий доробок одного з осередків традиційного каменярства Галичини, який спеціалізується на виготовленні меморіальної скульптури. Досліджено фактори, що сприяли продуктивному функціонуванню ремісничого центру, визначають його сьогоденний стан і можливі перспективи майбутнього існування.



Становлення народної меморіальної різьби в каменярському осередку селища Язловець на Бучаччині відбувалося за умов тісного взаємосусідства сфер професійного мистецтва і образотворчого фольклору. Виготовлені тут надмогильні пам'ятники, що їх можна бачити на кладовищах, розташованих в язловецьких околицях та інших населених пунктів, зацікавлюють, насамперед, багатим спектром так званих «низових» форм, які виникли в результаті переосмислень різноманітних пластичних взірців.

На сьогоденній день зникла необхідність доводити належність такого характеру робіт до сфери художньої творчості, однак у вітчизняному мистецтвознавстві є ще певна недовіра до межових явищ у культурі, як і недооцінювання

значення того середовища, яке сприяє появі художньо-примітивних форм у народному мистецтві. Йдеться про етнокультурну роль міста чи містечка, що їх, зазвичай, продовжують розглядати з антагоністичних позицій щодо творчого потенціалу села, тоді як саме місто як перехрестя художніх стилів, різних естетичних запитів, міжетнічних взаємин, «вченої» і селянської творчості, спроможне стати живильним середовищем для «третьої» культури, багатогранність якої залежатиме від насиченості того чи іншого міського соціуму порубіжними явищами [12].

Селище Язловець на півдні Тернопільщини постає виразним прикладом такого межового континууму. В XVI-XVII ст. воно славилось як місто, важливий торговельний пункт Поділля, що складав конкуренцію Львову; з правом само-

врядування, з поліетнічним складом населення, у тому числі з чималою вірменською громадою, що й позначилося на формуванні архітектурного обличчя цього населеного пункту [21, с.538]. З часів середньовіччя тут не переривалися ремісничі традиції: ще у XVIII ст. в Язлівці можна було спостерігати урочисті походи цехів з хоругвами, складання цехмістерських присяг, дотримання віковичних статутів ремісничого життя, збереження технологій [18, с.164].

У нинішньому Язлівці побутує версія про заснування тут пам'ятникарської справи двома братами, поляками за походженням, котрі наприкінці XIX ст., навідуючись сюди із м.Бучач, виконували кам'яні надгробки на замовлення польського населення. У старій частині язловецького цвинтаря понині збереглася група тогочасних пам'ятників, позначених намаганням їх авторів відтворити професійні меморіальні взірці. Згадані надмогильні споруди постають як варіації класичних архітектурних форм — обеліска, колони, тимпана, високого призматичного п'єдесталу, декорованого карнизом і увінчаного урною. Посеред кам'яного нагромадження напівзруйнованих меморій вивиснується каплиця-мавзолей баронів Блажовських у неоготичному стилі, майстерно зведена на початку XX ст. тутешніми каменотесами.

Аналогічне згрупування надгробків навколо каплиці, що разом утворюють наблизений до векрополів великих міст ансамбль, можна бачити на кладовищах ряду містечок Галичини, де був значний відсоток польського населення.

Та все ж на більшу увагу заслуговують не згадані надгробки, які місцеве населення називає «панськими», а той масив пам'ятників, що створювався порівняно недавно, упродовж останніх п'ятдесяти років. Формування їхньої образності і стилістики започаткувалося наприкінці 1930-х-1950-х років, у перехідний період, коли одна культурна формація змінювала іншу. Така доба, за твердженням культурологів, є найсприятливішою для активної появи «низових» художніх явищ, позаяк саме тоді «звичне кодування послаблюється, процес нового формотворення розгортається дедалі ширше, ламаючи і вибагливо трансформуючи попередні структури, породжуючи нові утворення» [15, с.34].

У зазначену порубіжну епоху до каменеобробної справи в Язлівці змогли долучитися люди із різним соціальним статусом. Серед них і майстри з міцним ремісничим вишколом, і селя-

ни без будь-яких навичок каменярства, і ті, хто при одержанні земельного наділу мимоволі стали власниками каменоломень і, передбачаючи прибуток, почали самотужки опановувати різьбярське ремесло. Згодом за каменярське знаряддя взялися діти майстрів, котрі змалку стежили за роботою в кар'єрі, переймаючи секрети поводження з каменем. Рідко хто із язловецьких умільців тієї генерації, як і їхні наступники, зміг цілковито присвятити себе справі каменеобробництва. Ледь не кожному довелося змінити кілька професій, працюючи то водієм, то будівельником, то мельником, то сантехніком у місцевому санаторії, оскільки в повоєнні десятиліття в містечку пропонувалися найрізноманітніші у фаховому плані місця.

Як позитивний фактор зазначеного періоду можна констатувати факт цілковитого переходу ініціативи у видобуванні каменю і виготовленні різьблених надгробків до рук українських майстрів, значною мірою завдяки примусовій депортації польського населення, яке, за статистичними даними 1939 року, становило 59 відсотків населення Язлівця [1, с.677].

Наявність місцевої сировини і бажання значної кількості чоловіків зайнятися каменярством, а також зростання платоспроможності селян сприяли формуванню розгалуженого пам'ятникарського осередку в Язлівці та сусідніх із ним селах Передмістя і Броварі, де на сьогодні налічується кілька ремісничих династій майстрів кам'яної різьби: родини Саранчуків, Ільницьких, Рибницьких, Корчинських.

Була, однак, суттєва відмінність між умовами праці язловецьких каменярів та майстрів деяких інших каменеобробних осередків, як наприклад, у Нараєві (Бережанщина) або у Васи́ліві (біля м.Заставна). У Язлівці придатний для художнього обробітку камінь, білий твердий вапняк, що відзначається міцністю та достатньою вологонасиченістю, залягає, в основному, на компактній ділянці, яка перебувала у власності місцевого господаря Івана Корчинського. У 1930-1940-х роках за його ініціативою тут запрацював кар'єр, що згодом одержав назву «Скала Корчинських», оскільки кам'яні поклади утворювали суцільний, подібний до скелі, моноліт.

Розпочавши свій промисел із власноруч виготовлених хрестів, що розпродувалися селянам, Іван Корчинський, разом із сином Гнатом, надали дозвіл працювати в каменоломні ще декільком односельцям за умови негайного від-

працювання за використану сировину. Вимога, висунута Корчинськими перед найманими робітниками – порція каменю, необхідна для виготовлення пам'ятника, в обмін на готовий виріб, – ще й досі з обуренням згадується старшими майстрами як вельми кабальна. Таке незадоволення, певною мірою, відобразилося і на творах: значна кількість тогочасних надгробків позначена недбалістю, незавершеністю, бажанням прискорити розрахунок із власником кар'єру, виробам бракує того замишування роботою, без якого не мислиться надмогиляна скульптура нараївських різьбярів, кожен з яких творив у власній штольні, називаючи її «своя яма», «батьківщина».

Усе ж не слід недооцінювати ремісничо-цехового начала, яке саме тоді увиразнилося в середовищі язловецьких каменярів, внаслідок згуртованих дій у плані видобутку та первинної обробки кам'яних блоків, а також реалізації виробів. Кар'єр Корчинських у тій його іпостасі, яка вималювалася в середині ХХ ст., можна умовно вважати ремісничою організацією, ближчим попередником якої була каменярська спілка, що функціонувала в Язлівці в 1930-х роках у складі чотирьох поляків і трьох євреїв, зайнятих виготовленням єврейських надгробків [4, с.96].

Пам'ять старших за віком майстрів зберегла яскраві спогади про кам'яні тераси «Скали Корчинських», що час від часу перетворювалися на своєрідну вітрину каменярської майстерні: майстри виставляли по кілька готових пам'ятників різного типу, заохочуючи власних дітей до вистежування перехожих аби запропонувати їм як потенційним покупцям своєрідний перегляд товару. Пригадуються також дотепи, комічні пригоди, неодноразові кружляння чарки в «Скалі», кепкування над єврейським майстром Шаєю, котрий виступав у ролі посередника між бучацькою єврейською громадою і язловецькими пам'ятникарями, доручаючи останнім оздоблення надмогильних стел-мацейів.

Відпрацьована система збуту надгробків, окрім звичних індивідуальних замовлень, передбачала також практиковане старшим поколінням майстрів вивезення виробів на щорічний ярмарок в Улашківці на Чортківщині, а згодом – навіть дещо нетрадиційні, продиктовані сучасним життям, способи реалізації ремісничої продукції, як наприклад, узаконене розпродування пам'ятників через посередництво колгоспної контори із зараховуванням каменярам трудо-

днів. При цьому хрести і надмогильні статуї без епітафічних написів нерідко розвозилися вантажівкою в сусідні села.

Привертає увагу виробнича лексика тутешніх пам'ятникарів, у якій відчутно пульсує ремісничка жилка і яка саме тут, у язловецькому каменярському осередку, відзначається розмаїттям найменувань на означення типів хрестів, інструментарію, іконографічних схем, технологічних процесів каменеобробництва. Живучість ремісничої термінології, дотримання певних етичних норм у спілкуванні майстрів, колективістський дух поміж них доводять справедливості висновку про те, що «народне мистецтво у міській культурі – це, до певної міри, цеховий релікт, продукт виродження колишнього міського ремесла» [11], що, у свою чергу, забезпечує оптимальне підґрунтя для розквіту мистецтва художнього примітиву [10, с.17].

Меморіальна скульптура язловецьких різьбярів характеризується доволі пістрявим набором пам'ятників у плані їх іконографії, декору, композиційного та стилістичного вирішення, що зумовлено, окрім різної соціальної і фахової належності авторів надгробків, ще й відсутністю традиційного замовника, на відміну від сільських соціумів, де існує більша ймовірність повторень загальноприйнятого взірця. Дана обставина призвела до активнішого втілення естетичних смаків середніх прошарків міського люду, прискореного запровадження в народне мистецтво інновацій та послаблення в ньому канонічного начала. Язловецькі різьбярі, не зважаючи на периферію впливів вчено-професійного мистецтва, виявилися також поза контролем так званої «цензури колективу» (вислів П.Богатирьова), яка в постпольському містечковому середовищі перебувала на стадії формування. Різьбярські вироби із Язлівця своєю більшістю свідчать про самостановлення їх творців, демонструючи, заодно з рисами екліктизму та несмаку, неабияку винахідливість та ініціативність майстрів у інтерпретуванні складних взірців фігуративного характеру, в деталізуванні зображень, у використуванні і комбінуваних архітектурних форм (мал.1).

Прикметно, що в 1980-х роках колектив язловецьких каменярів поповнився молодими майстрами-аматорами, котрі, як і їхні попередники, самотужки, здебільшого з метою підробітку, опанували ремесло кам'яної різьби. Більшість із них народилися в 1960-х роках, закінчили серед-

ню школу і, демобілізувавшись із військової служби, приєдналися до старших пам'ятникарів, зберігши, з одного боку, дитячі враження від гуртової праці у «Скалі Корчинських», з іншого – намагаючись дорівнятися до професійної пластики.

Активну вираженість аматорського спрямування в традиційному ремісництві Язлівця, ще навіть до приходу молодих майстрів, можна розцінювати із сучасних наукових позицій як закономірно-позитивне явище, активний культуротворчий чинник, що також є важливою передумовою розквіту художнього примітиву [7, с.315-316]. Саме аматорська творчість місцевих скульпторів стала в середині та другій половині ХХ ст. тією ретрансляційною системою, завдяки якій, як це передбачено в теоретичних працях етномистецтвознавців, здійснювався важливий культурно-мистецький процес: «відновлення дефіциту культурних цінностей» шляхом інтерпретації і взаємоопосередкування художньо-професійних, фольклорних та кітчевих явищ [7, с.321]. Масовий замовник, в особі мешканців багатьох віддалених від культурних центрів придністрянських сіл (Малі Заліщики, Помірці, Ріпинці, Трибухівці, Летяче, Шутрумніці, Новосілка, Соколів, Берем'яни), одержав від язловецьких різьбярів, хоча й перефразовані, та все ж сповнені мистецької вартості зразки. Широкі верстви населення на теренах південно-західного Поділля призвичаювалися до мінливої панорами образів, сюжетів, тем, іконографічних варіантів, щедро запропонованих виготовлювачами надмогильних пам'ятників.

Властива самодіяльним мистцям впевненість у спроможності досягти рівня професійно-мистецьких взірців зумовила ширший вибір сюжетних схем, рішучість у створенні статуарних зображень та у вирішенні складних композиційних завдань. Серед язловецьких надгробків простежуються доволі складні пластичні вирішення, на які міг зважитися хіба що мистець середнього рівня, не обтяжений ні традицією селянської творчості, ні артистичним смаком. Йдеться про статуарні групи на зразок «П'єти» (мал.9), скульптурні постаті плакальниць під хрестом (мал.11) чи двофігурні композиції зі статуями дітей-ангелів.

Незважаючи на розширений, порівняно з іншими пам'ятникарськими центрами, сюжетно-мотивний арсенал язловецьких надгробків, серед них все ж вирізняється найтиповіший варіант, що міг би слугувати візитівкою тутеш-



Мал. 1. М.Пастушак. Надмогильний пам'ятник. Село Передмістя, Тернопільщина. 1940-ві рр. Фото Лідії Хом'як

ніх майстрів: настільки вагома його частка в загальній кількості виготовлених у Язлівці меморій. Йдеться про хрест під назвами «дубовий», «під дуб», «з гудзами», «з корою», які натякають на спроби імітації в камені дубового дерева з його ботанічними прикметами.

Зауважується поетапність художнього трансформування «дубового» мотиву в кам'яному різьбленні язловецьких майстрів упродовж кількох десятиліть. Рельєфні зображення листя, жолудів, сучкуватої кори, пагонів можна бачити ще на надгробних хрестах, датованих першою третinou минулого століття, над похованнями поляків у Язлівці, Бучачі, Золотому Потоці, Монастирських, Корощі. Однак згадані об'єкти дещо відрізняються від пізніших варіантів народного хреста «під дуб», оскільки вони становлять близький аналог до ряду надгробків на Личаківському цвинтарі, виготовлених скульптурною фірмою Людвіга Тировича, вироби якої відзначалися майстерним втіленням у камені

мотиву живої рослинної форми, завдяки імпресіоністичній різьбярській манері [20, с.186-187]. Тогочасні провінційні майстри, копіюючи виробу львівських скульптурних філій, уникали надмірної натуралістичності та композиційної перевантаженості тамтешніх взірців. Натомість їхня версія «дубового» хреста позначена виваженістю у відборі деталей, наявністю орнаментальних ритмів. Кожне наступне покоління пам'ятників орієнтувалося на все більш стилізовані, порівняно з початковими, екземпляри, в результаті чого викристалізувалася така форма хреста-«дубка» (його й понині вирізьблюють у Язлівці, Броварях та Передмісті), яка видає принцип фольклорного мислення її авторів, зреалізований у симетричному розподілі композиційних мас, у надмірі декоративно опрацьованих «сучків», які не стільки натякають на натурний мотив, скільки утворюють на поверхні виробу візерунчастий малюнок. Обов'язковим є акцентування мотиву жолудів, тоді як у профе-

сійних аналогах такого хреста згадана деталь відшукуюється не завжди. Впадає у вічі і дія принципу «pars pro toto» («частина замість цілого») – два дубові листочки з жолудями, вирізьблені вгорі, на стовбурі хреста, не тільки підтверджують породу зображуваного дерева, а й частогусто замінюють собою канонічну деталь в іконографії Розп'яття – картушик із аббревіатурою «ІНЦІ» (мал.2).

Викликає зацікавлення і той різновид «дубового» хреста, який є не менш популярним у каменерізній практиці язлівчан і у якому наявний постамент, що різьбиться у вигляді невеличкої зрубної конструкції. Такий надгробок призначається на могилу чоловіка і носить назву «хрест з цівками» (мал.3).

Захоплення імітаторськими експериментами, помітне у виробих язловецького осередку, спонукає до розмови про кітч, однією з ознак якого вважається намагання імітувати один матеріал іншим. Однак загальна образність тутешніх надмогильних споруд переконує в наявності набагато глибших формотворчих процесів, притаманних образотворчому фольклору з його метафоричними тропами, казковою дивовижністю і далекою від натуралізму поліхромією, що полонить фантастичністю палітри (мал.3).

У більшості надгробків хрест-«дуб» постає у вигляді рельєфного Розп'яття, у якому постать Ісуса Христа трактовано з граничною, наближеною до схеми простотою і, як це характерно для народних Розп'ять, з виразом тихого смирення у фігурі та на обличчі. Здебільшого Ісусова постать, яка на лексиконі тутешніх ремісників називається «корпус», вирішується дрібномасштабно щодо загальних параметрів надгробка, внаслідок чого вона губиться серед орнаменту рослинних мотивів або утворює в поєднанні з ними гібридного характеру образи. Ніхто з майстрів протягом півстоліття не тільки не наважився збільшити пропорції тіла Розп'ятого, а й навіть більш пластично промоделювати його, що викликає не позбавлені парадоксальності нарікання тих майстрів, котрі вважають себе більш кваліфікованими. Кидаючи доірливі репліки на адресу незграбних, на їхню думку, творів («це не Ісус, а котє розіпнене»), самі вони не в змозі уникнути примітивної манери.

Образ «дубового» хреста-Розп'яття – це чи не найміцніший пластичний канон у доробку майстрів-язлівчан, найбільш фольклоризована іконічна формула. Невипадково її облюбували далекі від мистецько-елітарних премудростей

Мал. 2. Надмогильний хрест. Селище Язловець, Тернопільщина. 1940-ві рр. Фото Лідії Хомяк



різьбярі і їхні замовники, передовсім селяни, носії патріархального життєвого устрою. Згадане зображення, в їхній уяві, постало пластичним втіленням цілого ряду епітетів і метафор, якими обрисовано образ стражденного Христа в численних народних оповіданнях, колядках, релігійних віршах і піснях на тему «Stabat Mater», як наприклад: «біле тіло на хресті», «пречесніша головонька», «пречисті груди», «пренайсвятіша кров», «синок возлюблений» тощо [3, с.225-226].

Чимало пам'яток з'явилося з-під долота язловецьких майстрів як репліки на професійну меморіальну плашку. Доцільно було б проаналізувати деякі з них у аспекті їх «балансування» між традиційною і вчено-артистичною культурою, міщанськими уподобаннями і архаїчним мисленням, мистецькою вартістю та функцією, тобто в тому культурному зрізі, який характеризує художньо-примітивну творчість. Надгробні пам'ятники є чи не найпоказовішим у цьому плані об'єктом культурологічних спостережень, оскільки їх актуалізація здійснюється здебільшого в позаестетичній сфері їх функційного призначення.

Серед язловецьких меморій трапляються цікаві «низові» аналоги міського дитячого надгробка. Поховання дітей у даній місцевості відзначені з не меншою, аніж дорослих, шанобливістю і добротною. Переважно дитячий надмогильний знак тут має вигляд статуарного зображення одного або двох дітей-ангелів із кучерявими голівками, у довгих сорочечках, із квітковим кошечком чи букетом квітів у руках. Такі образи, в якості інновації, були запроваджені у народну меморіальну різьбу Язлівця в 1920-х-1930-х роках тутешнім народним майстром Миколою Саранчуком. Тоді ним було виготовлено кілька сюжетно споріднених надгробків у Золотому Поточі, в яких інтерпретується дитяча постать із квітами. І хоча дані надгробки мають свій прототип серед широко тиражованих скульптурних зображень із ательє Шимзерів, Поля Евтея, Людвіга Тировича, зате провінційні різьбярі послуговувалися при узуванні візуальним матеріалом вторинного характеру: апробований Миколою Саранчуком образ дитини-ангела швидше нагадував персонажів з листівок, сюжетних вишивок, так званих «храмових» іконок на склі, ярмаркових «образків», народних картин релігійного змісту. Зразком міг послужити також шаблонний мотив, що варіювався у композиціях литих з металу хрестів епохи модерн.

Співзвучність зазначеного образу естетичним смакам міщанської верстви, як і авторитетність особи Миколи Саранчука, спонукали кількох майстрів взятися за виконання аналогічних надгробків. У жодному з цих пам'яток дитячим постатям не надано грайливої безпосередності і пустотливої жвавості, як це, зазвичай, спостерігається у професійній скульптурі на Личакові. Більше того, неодмінна присутність крилець за плечима персонажів вказує на їхню позареальну, позбавлену житейської метушні сутність.

Як свідчить мистецький досвід, зображення дітей нерідко межують зі сферою так званого «солодкого» кітча, до сюжетного фонду якого належать і образи милющих, пишнотілих немовлят. Шлях таких персонажів до масового глядача простежено на прикладі не позбавленої кітчево-примітивних ознак народної картини «Ангел охороняє дітей»: від німецької сентиментальної картини з міщанського середовища,

Мал. 3. Надмогильний хрест. Селище Язловець, Тернопільщина. Початок 1970-х рр. Фото Лідії Хом'як



через чорно-білі і кольорові листівкові зображення та репродукції, до пізніх іконописних зображень [6].

До названих взірців, певною мірою тяжіє статуарний пам'ятник на могилі дітей з родини Корчинських на кладовищі с.Броварі, виконаний Миколою Саранчуком (мал.4). Фігури двох ангелів здійняті на доволі високий, складений із каменів-валунів постамент. У руках одного з них – геральдичний атрибут у вигляді епітафійного щита; нижче, на лицевій грані п'єдесталу, – рельєфне зображення калинового кетяга. Сукупність цих деталей, якщо взяти до уваги ще й застигло-урочисті пози персонажів та їхню важкувате вбрання, перетворює дитячі фігурки на монументалізовані, епічні постаті, підняті над буденністю.

У ряді інших дитячих надгробків репрезентативно-героїчні риси дещо пом'якшені, однак, і вони позбавлені тих грайливо-еротичних рис, якими позначені статуї дітей із львівських майстерень чи навіть барокові скульптурні зображення ангелів-путті серед декоративного облаштування храмових споруд.

Зауважується і недитячий, сповнений серйозності вираз обличчя у статуях згаданого пам'ятника із Броварів, близький до того, яким наділені дійові особи на народних картинах на сюжет «Ангел охороняє дітей». Риси старечості, монстроподібності, наснаженості містичним духом на їхніх лицах і у поставах – це ще один вияв архетичності образу немовляти у світовій культурі і його глибинної символіки, засвідченої рядом фольклорних і літературних текстів про двох дітей, котрі долають наругу чиеїс злої волі [6, с.236].

Не менш поширеним є й міфологічний образ дитини-бога, наділений амбівалентними, позачасовими рисами, у якому дитяче тіло поєднане із божественною мудрістю в рисах обличчя, що надає персонажеві іпостасі носія утаємничених знань [17, с.126].

Проте якщо б мірою віддаленості від життєвої достовірності не була наділена скульптурна форма з-під долота народних різьбярів, завдяки витвореному ними дитячому надгробку, з'явилася можливість пластично втілити парадоксальне співіснування емоцій горя і милування, смерті та еротики, яким одвічно супроводжувалися поховальні обряди, насамперед слов'янських народів. Покійник як порубіжна істота мислився поєднувачем, водночас, смерті і життя, потворності тління та еротичних принад, що не-

рідко акцентувалося під час похорону [2, с.68-69] Серед українських голосінь над померлою дитиною є чимало таких, де почуття жалю і втрати підсилюється пестливими звертаннями, поменшувально-лагідними характеристиками, сповненими любові до дитячого тільця епітетами [14].

Та, попри давно відому в народі словесну форму пестливого звертання до дитини-покійника, в образотворчому фольклорі лімінальна образність не отримала відповідного візуально-пластичного втілення: традиційно на дитячих могилах вкопувалися малих розмірів дерев'яні хрести, які з часом занедбувалися і зникали. Лише у ХХ ст. у містечковому культурному середовищі, як це засвідчують дитячі надгробки з Язлівця, народні майстри спробували віднайти пластичний еквівалент спричиненого смертю дитини суперечливого відчуття вже не тільки у професійній, але й у народній меморіальній скульптурі.

Мал. 4. Микола Саранчук. Надмогильний пам'ятник. Село Броварі, Тернопільщина. 1930-ті рр. Фото Лідії Хом'як



Серед різьблених кам'яних надгробків язловецьких околиць найбільшого розповсюдження, окрім уже проаналізованого «дубового» хреста, набули також статуарні зображення Лурдської і Фатімської Богоматері, іконографічний тип яких, навіть у найпримітивнішому трактуванні, розпізнається за рядом атрибутивних ознак: вервицею на зап'ясті, білими шатами із акцентом голубого поясу або золотої смуги вздовж краю плаща.

На Бучаччині, що славилася як місце осілості чернечого ордену Отців Василіян, складалася надто сприятлива ситуація для послідовного втілення західноєвропейських мистецьких віянь, зокрема й для впровадження нових іконографічних схем. У минулому означені терени підпадали під вплив діяльності василіянської Конгрегації Пресвятої Діви Марії, утвореної в 1739 році [16, с.19]. Саме тут відзначено найбільшу кількість так званих Марійських Дружин (серед них – найдавніші в Галичині) – релігій-

них товариств, які діяли, переважно, при василіянських школах та гімназіях. Окрім них, у селах Південного Поділля функціонували й інші організації: Марійське Товариство Пань, Марійський Кружок Жінок, Марійський Кружок Дітвори, Марійська Дружина Ремісників, – які підтримували так звану Марійську ідею і культивували особливу пошану до Діви Марії, зокрема, й у тій її новітній іпостасі, що виникла у зв'язку з чудесними появами Пречистої у Лурді і Фатімі [5].

За такої ось ідейної «облоги» латинізованим врівненням нелегко було зберегти вірність традиційним засадам Богородичних зображень. Зі значною долею ймовірності, можна було б очікувати сприйняття Марійного образу через художню систему бароко, зважаючи ще й на розповсюдженість на Поділлі кам'яних фігур Діви Марії Непорочного Зачаття, встановлених задовго до проголошення відповідної релігійної догми в Римі.

Однак серед меморіальної скульптури Язлівця, у якій інноваційні привнесення вживалися із глибоко вкоріненими традиціями іконописання, спостерігається ряд стилістичних особливостей, які суперечать сподіваним наслідкам. Звісно, що позначений авторитетністю теологічних догм іконографічний тип Діви Марії, котра молиться на вервиці, не міг не прижитися в мистецтві даного регіону як домінуючий, значною мірою і внаслідок безпосереднього втручання церкви у справу меморіального будівництва аж до відмови у посвяченні тих надгробків, які не відповідали релігійним нормам. Наразі можна вести мову про довільну інтерпретацію народними скульпторами встановленого іконографічного шаблону, результатом якої, як і в попередні історичні періоди, було, за словами В.Свенціцької, «дуже стримане відношення до патетики та пишних і динамічних форм західноєвропейського барокко» [13, с.95]. Так, наприклад, у язловецьких мадонн не простежуються складні ракурси фігур, афектація у виразі обличчя чи неспокійна пластика драперій одягу. Прикметне й те, що жодна зі статуй Діви Марії не встановлена на обитій змією сфері, на противагу розповсюдженню у краї взірцям у вигляді придорожніх та прицерковних скульптур XIX ст.

Натомість впадає у вічі цільність і врівноваженість скульптурних об'ємів, лаконічна окресленість силуетів і притаманні народній цвинтарній пластичі інших регіонів стовпоподібна випростаність і фасова розгорнутість статуй

Мал. 5. Надмогильна статуя. Село Передмістя, Тернопільщина. 1930-ті рр. Фото Лідії Хомяк





Мал. 6. Надмогильний хрест-«піраміда». Село Передмістя, Тернопільщина. 1980-ті рр. Фото Лідії Хомяк

(мал.5). Що ж до зображень Лурдської і Фатімської Богородиць, то в них відобразилося намагання авторів уникнути зайвої деталізації, яка супроводжує листівкові образи даного типу, а виразити саму лише ідею, змістову сутність чудесних Маріїних заяв, що виголошувалися нею у заступництві за людський рід на Останньому суді та в безперестанних молитвах за спасіння грішних душ. Тому ряд язловецьких статуй не стільки з причин невмілості їхніх творців, скільки із прагнення передати найсуттєвіше, потрактовано як інформативно стислі пластичні формули Маріїної постаті у позі молитовного предстояння, а деталі, які сприяють моментальній ідентифікації образу, – вервиця, жест долонь, характерно пов'язаний пояс – перетворено на схематичні знаки-ідеограми.

Одна із характерних ознак надмогильних статуй Богоматері у Язлівці – це своєрідність силуетного вирішення більшості з них, що полягає в розмежуванні кулястого об'єму голови і

рамен через «залом» покривала на Маріїній постаті (мал.5). Такий нюанс не спостерігається в аналогічних зображеннях західного походження, оскільки навіть назви одягу Пресвятої Діви в новітній богословській літературі – «покривало», «серпанок», «накидка» – містять натяк на його легкість, довільність розташування на тілі, вибагливість драперування, тоді як в інтерпретації народних майстрів згадана деталь наближена до малярських зображень мафорію на середньовічно-ренесансних іконах Одигітрії чи Елеуси. Саме за таким зразком у ряді статуй язловецького каменярського осередку витворився цільний архітектонічний об'єм зі сферичним завершенням, що, як і в українських Богородичних іконах, нагадує силует увінчаної банею храмової будівлі [8, с.226].

Переважає більшість надмогильних пам'ятників, виготовлених язловецькими різьбярами, відзначається взаємопоєднанням скульптурних компонентів із площинною основою архітектурних об'ємів. Йдеться не лише про заповнені рельєфом ніші так званих «вибираних» хрестів, але й про складніші у структурному відношенні об'єкти, названі тут «пірамідами», які можна класифікувати як архітектуру малих форм (мал.6).

За своєю стелоподібною основою, збагаченою скульптурною нішею, ярусністю та розвиненою цокольною частиною надгробки «піраміди» наближені до міського надгробка едичульного типу. Однак, на відміну від нього, у виробках містечкових пам'ятників скульптура посідає другорядне місце, а на перший план виступають деталі обрамлення та місця стикування об'ємів.

Термін «піраміда», що ним язловецькі каменярі означили такий різновид надгробків, не видається недоречним, якщо звернути увагу на його тричастинну композицію і характерну градацію висоти, яка поступово нарощується від бічних, менших об'ємів до вивішеного центрально-осьового, який нерідко завершується трикутним фронтоном. Структурними компонентами «пірамід» є також малих розмірів вежечки, стовпчики, волютоподібні форми на рівні цоколя, завдяки яким підтримується пірамідальний силует цих пам'ятників, позначених конструктивною ясністю, доцільністю, класичною стриманістю. Аналогічні їм композиційні структури віднаходяться серед архітектурних старожитностей Язлівця. Ще й сьогодні в селищі можна побачити ряд об'єктів, які належать до ренесанс-

вого стилю подільської архітектурної школи: візна фортечна брама, замковий палац, будівлі колишньої вірменської церкви, зведеної у 1551 році, та Успенського костелу, датованого другою половиною XVI ст. [9, с.59-60]. Декоративно оздоблені пізньоренесансні портали згаданих споруд об'єднують у своїх композиціях ті елементи (звісно, у складнішому варіанті), які у XX ст. будуть відтворені тутешніми майстрами у надмогильних пам'ятниках. Навіть така характерна деталь язловецьких ренесансних будівель як декоративні зірчасті розетки на цоколях призьорних колон скопійовано і перенесено на надгробки-«піраміди». Таким чином, язловецькі народні меморії є свідченням того, що ренесансні пам'ятки, облюбовані у наш час майстрами каменяного різьблення, незважаючи на їх історичну віддаленість, мали істотний вплив на подальшу долю місцевих художніх традицій, усупереч більш актуальним для даної території бароковим віянням, які, однак, слабше позначились саме у Язлівці, оскільки впродовж XVIII ст. місто, втративши статус торговельного центру, занепадало, а тому й не прикрасилось монументальними бароковими об'єктами [21, с.538]. Утім, за констатацією В.Свенціцької, українське народне мистецтво, навіть у період розквіту стилю бароко, відзначалося ренесансним підходом у художніх вирішеннях, а його прикметами були «мислення категоріями класичної відточеності та врівноваженості форм, ... явне уникання всіляких екстравагантних та екстремальних рис у способах зображення та в композиційному ладі» [13, с.90-91].

Попри деяку різнорівневість авторського складу язловецького різьбярського осередку щодо основної професії кожного із майстрів, ступеня їх початкової ремісничої підготовленості у справі каменеобробництва, індивідуальних творчих потенцій, все ж є підстави вважати дане культурне утворення достатньо цілісним і таким, що відповідає статусу традиційного творчого колективу, свідченням чого є проаналізований корпус творів, виробів каменерізного ремесла. Проте серед анонімного загалу каменярів вивищуються окремі особистості, чий доробок слугує доказом посиленої ролі індивідуального фактора в сучасному народному мистецтві.

Репутацію найкращого майстра у Язлівці та його околицях здобув народний різьбяр по каменю Микола Саранчук (1894-1972), чий здібності вимірювалися його колегами здатністю виготовити «особу» чи «корпус» так, щоби «на



Мал. 7. Микола Саранчук. Надмогильний пам'ятник. Село Новосілка, Тернопільщина. 1950-ті рр. Фото Лідії Хом'як

людину було подібне». Незважаючи на безперечне лідерство згаданого майстра у загальному поступі каменеобробного ремесла у Язлівці, зокрема його збагаченні статуарною пластикою, земляки не поспішають визнавати його талант новатора, впроваджувача нових форм і образів у тутешнє надгробкове будівництво. Причина криється, либонь, у тому, що художні інновації у загальному творчому доробку язлівчан доволі швидко втрачають свої новаторські якості: підхоплене більшістю різьбярів формальне привнесення, неодноразово відтворене у кількох варіантах зі збереженням спільної первинної основи, набуває статусу канонічного взірця.

Проте, без сумнівів, Микола Саранчук – майстер із яскравими проявами авторського начала, природно обдарована творча особистість.

Окрім значної кількості надмогильних скульптур, ним свого часу створено скульптурні погруддя Тараса Шевченка, які в 1960-х роках екс-



Мал. 8. Микола Саранчук. Надмогильний пам'ятник.
Село Передмістя, Тернопільщина. 1930-ті рр. Фото Лідії Хом'як

понувалися на районних та обласних виставках народного мистецтва [4, с.94]. У 1920-х роках майстер виконав монументальну статую архангела Михаїла, якою увінчався пам'ятник, зведений на околиці Язлівця на честь полеглих воїнів УГА під час воєнної операції «Чортківський прорив» у червні 1919 року [1, с.680]. Знищений у радянський період меморіал на сьогоднішній день відбудовано майстром із молодшого покоління каменерізів Петром Цуркевичем.

Надмогильні пам'ятники, вирізьблені Миколою Саранчуком, відзначаються статуарністю зображень, старанним моделюванням об'ємів, дотриманням пропорційності у трактуванні людських постатей, належним володінням технікою рельєфного різьблення. У середовищі язловецьких каменярів його сприймали як наставника, радилися з ним, спостерігаючи за його роботою, а то й наважуючись «відміряти форму» із встановлених на цвинтарі надгробків з-під його долота. Націлені на дещо ширший сюжетно композиційний репертуар язловецькі

майстри активно переймали будь-які нововведення Миколи Саранчука, адаптували їх до загальноприйнятих норм і перетворювали на колективне надбання. Сказане стосується і вже згаданих дитячих надгробків цього скульптора, як і статуї архангела Михаїла, яка інспірувала появу у цвинтарній скульптурі язлівчан деяких геральдичних мотивів: щитів, картушів, променистих хрестів, специфічно розташованих крил у статуарних зображеннях ангелів тощо (мал.7).

Заслужують на увагу створені Миколою Саранчуком надмогильні споруди дикульного типу, які також можна вважати його інноваційним внеском у композиційно-мотивний фонд язловецького пам'ятникарського осередку і які є безсумнівним підтвердженням його майстерності (мал.8).

Простірний ефект цих споруд обмежено лише переднім планом, означеним класичною за сюжетом рельєфною композицією: похилого віку мандрівник у плащі-пелюсі і з палицею в руці відчиняє стулку дверей з наміром пересту-

Мал. 9. Володимир Логуш. Надмогильний пам'ятник.
Село Передмістя, Тернопільщина. 1979. Фото Лідії Хом'як



штити поріг. Символічний підтекст даної сцени дозволяє співставляти її з рядом мистецьких творів, об'єднаних сюжетним мотивом «дверей смерті» [19]. Серед більш віддалених у часі пам'яток, у яких знайшов пластичне втілення зазначений сюжет, – рельєф на постаменті широко відомого ренесансного пам'ятника-кенотафа кондотьєру Гаттамелаті в Падуї авторства Донателло.

Привертає увагу ще один символічний мотив у горішній частині Саранчукових «пірамід»: лучок колосків під серпом, що, як і причинені двері, ілюстративно доповнює біблійні рядки: «І в дозрілому віці до гробу ти зійдеш, як збіжжя доспіле відходить до клуні за часу свого» (Йов 5:26).

Окрема сторінка з життя каменярського осередку в Язлівці – це сфера взаємин між майстрами старшої генерації і молодим поколінням різьбярів. На відміну від багатьох інших центрів народного мистецтва, де творче поповнення відсутнє, язловецькому пам'ятникарському проми-

Мал. 10. Роман Вільгушинський. Надмогильна статуя. Село Передмістя, Тернопільщина. Кінець 1980-х рр. Фото Лідії Хом'як



Мал. 11. Петро Цуркевич. Надмогильний пам'ятник. Село Передмістя, Тернопільщина. 1980-ті рр. Фото Лідії Хом'як

слу притаманне, на нинішній день, явище спадкоємності, хоча взаємостосунки між представниками ремісничих поколінь не належать до класичного типу «вчительство-учнівство». З боку молодих нерідко можна почути нарікання на непривітність досвідчених різьбярів, їх затяте небажання поділитися вмінням. Єдиний тут шлях оволодіти скульптурною майстерністю – ненав'язливе спостереження, ніби крадькома, без порушення негласної дистанції у взаєминах. Саме так відбувалося «входження» молодих авторів у колектив, незважаючи навіть на наявність диплома про художню освіту у декого з них.

Представники молодого покоління каменярів: Володимир Логуш, Петро Цуркевич, Роман Вільгушинський, Анатолій Горняк – у селищі об'єднані приятелюванням, самостійним опануванням каменярського ремесла, взаємним заохочуванням і підтримкою на початкових стадіях проходження різьбярської науки. Виготовлені ними надмогильні пам'ятники засвідчують ерудованість молодих авторів, володіння прак-

тичними навичками у сфері оформлювального мистецтва, їх зорієнтованість на зразки професійної пластики.

Ініціатором творчих починань серед згаданих майстрів вважається Володимир Логуш, котрий в юності практикувався в каменеобробництві під орудою Миколи Саранчука. Не маючи спеціальної освіти, він прагнув досягти рівня професійних скульпторів, не гребуючи досвідом, набутим у кар'єрі Корчинських. Плануючи організувати налагоджене виробництво надгробків кооперативним методом, Володимир Логуш переїхав до Тернополя, залишивши на язловецьких теренах чимало власних робіт (мал.9).

Один із опрацюваних ним і його товаришами образів, що, завдяки аматорським пошукам молодих, потрапив до ряду колективних формо-творчих надбань осередку, – це образ плакальниці у вигляді зажуреної жіночої постаті. Над його втіленням трудилися навіть традиційно налаштовані майстри, що слід, мабуть, розцінювати як відгукування на одвічну, вкорінену в народному світосприйнятті міфологему скорботи й недолі. При цьому сюжетний мотив зазнав кількох модифікацій: від антропоморфних абрисів стели при хресті, у рельєфному опрацюванні якої вгадується жіноча постать, через ієратично застигли під Розп'яттям або журливо схилені над епітафією плачки, потрактовані в образі Богоматері біля підніжжя голгофського хреста (мал.11), до статуарного зображення Ісуса, котрий у знеможі припадає до плити з портретом покійного.

Сприятливо, у творчому відношенні, склалася доля Романа Вільгушинського, випускника Львівського інституту декоративно-прикладного мистецтва. Мешкаючи в Тернополі, де працює як кераміст-пластик, він на батьківському обійсті в Язлівці спробував виготовляти скульптурні надгробки, здобувши, з часом, як заздрість, так і визнання з боку місцевих різьбярів. В успішності здобутого ним результату чимало важить його безпосередня причетність до каменярства, яке в родині Вільгушинських здавна було родинним ремеслом. Так, дід Романа, свого часу, вважався добрим спеціалістом каменотесної справи, будівничим, майстром архітектур-

них декорацій, а батько також працював майстром-мулярем у Бучачі. Рефлексуюча, наділена почуттям гумору натура Романа Вільгушинського дозволяє йому без нарікань визнавати авторитетність старих каменярів, переймати їхні технологічні навички і етичні норми ремісничого колективу. Надгробки його роботи, окрім якості їх фахового виконання, несуть на собі відбиток артистичного «загравання» із мистецькою спадщиною епохи бароко, вираженою через схвильовану збудженість і динамічність статуарних персонажів, патетику їхніх жестів та пафос драперій із глибокими заламами складок (мал.10).

Молодий скульптор не приховує свого наміру взятися за вивчення історичного минулого Язлівця і дослідити на фаховому рівні меморіальну скульптуру на кладовищах Теревовлі, Дарахова, Струсова.

Чимало перспектив, як показує приклад творчого доробку Романа Вільгушинського і Володимира Логуша, криє в собі ситуація взаємообміну між художником-професіоналом і народною пластичною традицією. Це не тільки потрапляння мистця у сферу дещо патріархальних міжлюдських стосунків, але й набуття його творами нових функційних якостей, поступове виявлення несподіваних джерел творчої наснаги. Так, Роман Вільгушинський, за прикладом старих майстрів, час від часу офірує свої скульптури тому чи іншому селу або церкві, поновлює придорожні і прицерковні статуї (статуя святого Миколая при брамі язловецької церкви, виконана молодим скульптором, замінила собою ту, яка була, свого часу, витесана Миколою Саранчуком, а відтак знищена за вказівкою владних структур).

Нерідко мистцю доводиться брати участь у колективних офірах, прикладом чого могла слугувати придорожня статуя Богоматері в Броварях, зведена на заколядовані школярами кошти. Ім'я її автора, Романа Вільгушинського, згодом сільської громади, викарбувано в тексті-посвяті на постаменті пам'ятника як знак визнання його глибокої причетності до культурного контексту рідних місць, тактовного і проникливого доторкання до традиції.

2. Гаврилук Е. Хаос, Танатос і Ерос у символіці обрядів переходу // THANATOS: Студії з інтегральної культурології. Спеціальний випуск журналу «Народознавчі зошити» ІН НАН України. – Львів, 1999. – С.63-70.
3. Грушевський М.С. Історія української літератури: У 6 т., 9 кн. – К.: Либідь, 1994. – Т.4, – Кн.2.
4. Моздир М. Українська народна меморіальна скульптура. – К.: Наук. думка, 1996.
5. Назарко І. Марійські дружини в Бучачі // Бучач і Бучаччина: Історико-мемуарний збірник... – С.229-235.
6. Найден О.С. Українська народна картина «Ангел охороняє дітей». Відомості про походження, іконографічні типи й варіанти, стилеві особливості // Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології (примітив, фольклор, аматорство, наїв, кітч...): Колективне дослідження. – К.: Музей Івана Гончара, «Родовід», 1996. – С.226-238.
7. Новітчук В.І. Народні-професійні зв'язки та тенденції розвитку фольклорних форм творчості // Українська художня культура: Навч. посібник / За ред. І.Ляшенка. – К.: Либідь, 1996. – С.314-332.
8. Овсійчук В. Українське малярство X-XVIII ст. Проблеми кольору. – Львів, 1996.
9. Пам'ятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР: Иллюстрированный справочник-каталог. В 4 т. – К.:Будівельник, 1986. – Т.4.
10. Прокофьев В. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. – М.: Наука, 1983. – С.63-77.
11. Романець Т. Проблеми регресу і регенерації з огляду на його історико-культурну природу // Гончарівські читання (треті). Регрес і регенерація в народному мистецтві. Тези і резюме доповідей. – К.: Музей Івана Гончара, 1996. – С.35.
12. Сагайдак М. Деякі аспекти етнокультурної ролі українського міста // Гончарівські читання (треті)... – С.36.
13. Свенціцька В. Український живопис XVI-XVII і XVIII ст. у контексті візантійських мистецьких традицій та західноєвропейського барокко // Українське барокко та європейський контекст: Наук. збірник. – К.: Наук. думка, 1991. – С.86-95.
14. Свенціцький І. Похоронні голосіння: Етнографічний збірник. – Львів: Наукове Товариство імені Тараса Шевченка, 1912. – Т. XXXI-XXXII.
15. Тананаева Л. О низовых формах в искусстве Восточной Европы в эпоху барокко (XVII-XVIII вв.)//Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени... – С.29-43.
16. Шурат В.Г. Марійський культ на українських землях давньої польської держави. – Львів: Ставроп. Інститут, 1910.
17. Юнг К. К пониманию психологии архетипа младенца // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М.: Политиздат, 1991. – С.119-129.
18. Baracz S. Pamiatki Jazlowieckie. – Lwów: Zaklad narodowy im. Ossolinskich, 1862.
19. Bialostocki J. «Drzwi smerci» w sztuce wieku dziewiętnastego // Texty. – 1979. – №3 (45). – S. 87-91.
20. Nicieja St. Smentarz Lyczakowski we Lwowie w latach 1786-1886. – Wrocław-Warszawa: Zaklad narodowy im. Ossolinskich, 1888.
21. Słownik geograficzny Królestwa polskiego i innych krajów słowiańskich. – Warszawa, 1882. – Т.3.

20.07.2001



НАРОДНІ ПРОМИСЛИ І ХУДОЖНЬО-ПРОМИСЛОВА ОСВІТА ГАЛИЧИНИ КІНЦЯ ХІХ-ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ: ШЛЯХИ ІНТЕГРАЦІЇ*

Шмагало Ростислав. Народні промисли і художньо-промислова освіта Галичини кінця ХІХ-початку ХХ століття: шляхи інтеграції // *Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2002 / За редакцією доктора історичних наук Олеса Пошивайла. — Опішне: Українське Народознавство, 2002. — Кн.2. — С.134-146*

- ♦ Народився 30 березня 1965 року у Львові. Закінчив Львівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва (1989), аспірантуру Московського вищого художньо-промислового училища (колишнього Строгановського) (1992). Декан факультету історії і теорії мистецтва Львівської академії мистецтв. Кандидат мистецтвознавства, професор.
- ♦ Головний напрямок наукових досліджень: історія декоративно-ужиткового мистецтва.
- ♦ Автор наукових праць з проблем художньо-промислової освіти, кераміки.

✉ Вул.Кубійовича, 38, Львів, 79011, Україна; тел.761475

✉ Вул.К.Левицького, 73, кв.6, Львів, 79017, Україна; тел.752778

У розвитку народних промислів України кінця ХІХ-початку ХХ століття знайшли відображення соціально-економічні, політичні і культурні зміни в тогочасному суспільстві. Діяльність, спрямована на підтримку промислів, здійснювалася заходами любителів народного мистецтва, промисловців і мистецької інтелігенції. Стихийний характер торгівлі гальмував розвиток промислів і негативно впливав на мистецький рівень їх продукції. Ця обставина викликала необхідність створення системи збуту виробів ремісників, їх поширення та популяризації. Особливо важлива роль відводилася фаховим промисловим школам.



роцеси, які відбувалися у сфері народних промислів у Західній Україні, були значною мірою ускладнені важкими економічними умовами регіону, що входив у склад Австро-Угорської монархії. Зміна політичної ситуації в країні після прийняття конституції (1863) не могла суттєво вплинути на локальні труднощі. Відсутність капіталу для фінансування навчальних закладів, економічних і творчих спілок з метою допомоги кустарним промислам робило неможливим упродовж довгих років втілення в життя найсмисливіших ініціатив у цьому напрямку. Усвідомлення урядовими колами того фактору, що однією з кращих форм діяльності для просування краю від економічного занепаду, а також у плані його культурного розвитку є зусилля сейму в напрям-

ку розвитку традиційних видів домашнього промислу в його нових формах, сприяло об'єднанню ентузіастів, прихильників і знавців домашнього промислу в різного виду державні комітети, комісії та товариства.

Як свідчать публікації кінця ХІХ ст., процес одержавлення організаційної діяльності для підтримки домашнього промислу на західноукраїнських землях відставав у часі приблизно на два десятиліття від економічних явищ на територіях таких областей імперії, як Чехія, Моравія, Австрія, Боснія і Герцеговина, через те, що «... Галичина, яка займає четверту частину площі імперії, про кожну найдрібнішу «поступку» з боку суспільства у сфері допомоги на підіймання промислу повинна довго проводити дискусії та обтяжливі торги» [1, с.7].

На критичні соціально-економічні умови кінця XIX ст. для розвитку не лише художніх промислів, але й усіх видів мистецтва у краї, неодноразово вказував відомий український краєзнавець Іван Труш [2; 3]. Соціально-політичний стан краю не змінився і після розпаду Австро-Угорської імперії (1918). Галичина й Волинь потрапили під владу Польщі, Закарпаття — під владу Чехословаччини, а Буковина — у склад Румунії. Колонізаторська політика, яку вели ці країни, привела до зuboжіння селянських мас, у тому числі й кустарів народних промислів.

На зламі століть у розвитку промислів у західних областях України (як, зрештою, і в східних) були деякі суперечності. Загалом, підвищення економічна активність життя села порушила його общинну замкнутість, привела до значного розширення форм діяльності селян. Однією з таких форм став домашній промисел, що отримав розвиток на місцевій основі традиційного ремесла, яке здавна задовольняло внутрішні потреби села. У процесі розширення торговельних і культурних зв'язків з містами сфера розповсюдження і попиту на народні вироби значно збільшувалися. Спочатку зростала і кількість учасників мистецького процесу, особливо у тих регіонах, де через несприятливі природні умови не було поширене землеробство, і до заняття художнім промислом селян змушувала життєва необхідність. Сферу трудової зайнятості селян мало змінювала і відстала промисловість, здатна поглинути в той час не більше десятої частини сільського населення західноукраїнських земель.

Як відомо, передумовою розвитку кустарних промислів є товарний обіг, за якого ремісники переходять від роботи на замовника до роботи на ринок. Незважаючи на те, що високий мистецький і якісний рівень, наприклад, народної кераміки дозволив щорічно експортувати з Галичини в Чехію, Німеччину, Угорщину та інші країни сотні тисяч виробів гончарства [4, с.9], проведений через посередництво перекупників збут продукції позбавляв ремісників можливості самостійно орієнтуватися на потреби і смаки як внутрішнього, так і зовнішнього ринків, змушував їх пристосовуватися до жорстких умов перекупників і смаків туристів з передгір'я Карпат.

Унаслідок дуже мінливої впродовж цього періоду політичної та економічної ситуації, у

країнах Західної Європи неодноразово мали місце підвищення цін за вивезення товару за кордон, а то й просто припинення експортної торгівлі з одночасною появою в самій Галичині мануфактур і фабричних підприємств. Усі ці фактори значно гальмували розвиток домашнього товаровиробництва, приводили до знецінення продукції ремісників, зниження її естетичних якостей і мистецької своєрідності. Протиріччя домашнього ремесла і промисловості посилювалися також у результаті масового ввезення фабричної продукції з-за кордону, що надавало діяльності у напрямі розвитку домашнього промислу ще й характеру економічної боротьби із зовнішніми господарськими впливами за заповнення місцевого ринку товарами власного виробництва.

Аналогічна ситуація склалася на Буковині, де економічні обставини і загальне об'єднання сільського населення були основною перешкодою для розвитку гончарного промислу, який займав суттєве місце у етнокультурному середовищі перебування цього, порівняно невеликого за розмірами території та кількістю населення, регіону.

Внаслідок такої ситуації, на всій території західноукраїнських земель почало зростати прагнення інтелігенції, промисловців, знавців і любителів домашнього промислу до вживання заходів для адаптації до нових умов існування народного промислу, який ще в недалекому минулому відіграв важливу роль у господарському і культурному житті суспільства [5]. Діяльність створених у цей час різноманітних товариств, музеїв і спілок часто була спрямована на розвиток місцевих народних промислів, організація роботи у яких носила в основному приватний характер. Продукція крашних осередків народних промислів західноукраїнських земель користувалася великою популярністю на ринку сусідніх країн, а також відзначалася високими нагородами на багатьох міжнародних виставках кустарної продукції того часу.

Для сприяння розвитку народних художніх промислів і покращення якості їх продукції створювалися музеї народних промислів, організовувалися виставки і відкривалися спеціальні навчальні заклади. Така діяльність на Західній Україні стала можливою, завдяки приватній ініціативі окремих представників інтелігенції, етнографів і мистців. Прагнення майстрів у сфері гармонійного пристосування традиційних

виробів до сучасного міського побуту набули широкого практичного втілення, хоча в цьому випадку був більший позитивний вплив на розвиток стилістики професійного декоративно-ужиткового мистецтва, ніж на безпосередній розвиток народної творчості. У мистецтві глибоко позначилася потреба формування одного стилю, який охоплював би всі сфери побутового і духовного життя міського культурного середовища, який відповідав би національним смакам, психіці та естетичці, втілював би в собі єдність творчих пошуків різних історичних періодів буття народу.

На західноукраїнських землях реальні практичні кроки, спрямовані на засвоєння цінностей народної художньої спадщини, уперше були зроблені дещо раніше, ніж на Східній Україні, хоча й не набули такого ж рівня поширення і глибини досягнення поставленої мети.

У публікаціях періодичних видань того часу, які висвітлювали проблеми гончарного промислу, часто акцентувалася увага на потребі запозичення досвіду роботи для підтримки промислу своїх закордонних земляків. Зокрема, вказувалося на ту обставину, що Східна Україна перебуває в кращому становищі, ніж Галичина, оскільки там функціонує більша кількість спеціальних організацій, багатих земств і меценатів, яким під силу підтримувати художній народний промисел на належному рівні [6, с.5]. У Галичині, як відзначав активний діяч у справі розвитку гончарного мистецтва на Західній Україні, письменник Д.Лукіянович, «... досвід вчить, що державні, тим більше краєві інституції, не принесуть нам користі, отже, тут потрібна приватна організація, субвенційована державою» [6, с.5].

У 1840-1860-х роках львівський магістрат та відповідні міські канцелярські служби вели активне листування з промислово-ремісничими організаціями міста щодо надання належним до них особам прав і патентів на заняття ремеслом та про регулювання в питаннях ремесла і торгівлі ремісничими виробами. Архівні матеріали цього листування свідчать, що в середині XIX ст. ще зберігалася система надання привілеїв тому чи іншому об'єднанню (цеху) ремісників [7].

Очевидно, старі форми взаємодії владних структур з традиційними цеховими організаціями не могли вирішувати назрілих економічних проблем розвитку ремесел.

Саме завдяки активній діяльності приватних осіб, виникло багато організацій. Зокрема,

організований громадськістю ініціативний комітет у Львові на зібрані у населення кошти створив Львівський міський промисловий музей, завданням якого був безпосередній вплив на розвиток промисловості та рукоділля в краї [6, с.3]. За ініціативою графа В.Дзедушинського у 60-х роках XIX ст. створено музей, який започаткував значну колекцію гончарних виробів і організував у Галичині цілу низку виставок домашнього промислу. Збиранням виробів художніх промислів займалися товариство «Просвіта», засноване 1868 року, та Наукове товариство імені Тараса Шевченка, засноване 1873 року.

Ініціативі приватних осіб зобов'язане і виникнення навчальних закладів. Але напрями діяльності перелічених організацій, спрямованої на розвиток промислів, не були тісно пов'язані між собою. Лише на початку XX століття вони почали набувати рис планомірності й стали ґрунтуватися на попередніх наукових дослідженнях економічних причин занепаду промислу.

Зважаючи на умови розвитку гончарства, які склалися на Західній Україні, дослідники промислу вважали, що першочерговим завданням для його підтримки повинно стати об'єднання ремісників у союзи та артілі в кожному окремому зосередженні їх діяльності під керівництвом обізнаних з особливостями ремісничої творчості людей, здатних налагодити організований механізм збуту продукції і забезпечення сировиною.

Подібне товариство, засноване місцевою інтелігенцією 1882 року, функціонувало у Коломиї. Основними його завданнями було звільнення ремісників від експлуатації перекупників і закупівля сировини [8, с.73]. Порівнюючи діяльність коломийської інтелігенції з діяльністю Київського кустарного товариства, варто відзначити, що Коломийське товариство охоплювало вужче коло проблем, але обрана ним концепція діяльності була вірною: створення умов для творчості гончарів у звичній домашній обстановці сприяло застереженню їх творчого світосприймання від зовнішніх впливів на традиційно сформовані принципи роботи. Але Коломийському товариству не вдалося суттєво вплинути на зменшення темпів згасання традиційного гончарного ремесла.

Виділені Товариством кошти на розвиток індивідуальної матеріальної бази взятих під опіку ремісників не могли бути компенсовані через вкрай низький загальний рівень життя селян, а також велике обкладання митом при вивезенні

гнаний товару за кордон, що суттєво обмежило ринок збуту і, як наслідок, призводило до неможливості опіки над промислами на раціональній основі.

Інтелекція Галичини, яка займалася проблемами промислів, всіляко підштовхувала до дій у цьому напрямі, внаслідок чого першим стимулом, який започаткував систематичну підтримку промислів з боку Галицького сейму, стала Краєва виставка домашнього промислу, організована у Львові 1877 року. Експоновані на виставці народні вироби з колишніх промислових центрів домашнього промислу краю викликали до них широкий інтерес суспільства, виставка відродила надії на реальну можливість подальшого функціонування промислів.

Під безпосереднім впливом проведеної виставки цього ж року Краєвий відділ організував тимчасовий комітет у справах промислу, який об'єднував ентузіастів, любителів і знавців домашнього промислу [9, с.4]. Новостворена організація не відразу змогла включитися у повноцінну діяльність, бо, як відзначалося в пресі, «наміри ініціаторів цієї справи були відразу, якщо не зламні, то, як мінімум, піддані великим утискам» [10, с.4]. Унаслідок цього, створена 1879 року на основі статуту вищезгаданого комітету «Кураторія у справах домашнього і дрібного промислу» практично була позбавлена правових і матеріальних засобів до існування і припинила свою діяльність 1882 року.

Через два роки, завдяки наполегливій ініціативі громадськості, було створено «Комісію краєву зі справ домашнього і дрібного промислу». Мета Комісії була сформульована в Статуті, положення якого визначали головний шлях її досягнення через вдосконалення і поширення професійних знань у спеціальних навчальних закладах. Якісний рівень функціонування вже діючих на той час керамічних шкіл у Коломиї та Товстому комісія вирішила підвищити шляхом створення 1886 року Краєвої дослідної керамічної станції у стінах Львівської політехнічної школи.

Внаслідок цього, справа звичайного стану розвитку ремесел і справа практичних зрушень у світлі художнього промислу стали двома провідними питаннями, якими особливо жваво цікавилися фахові часописи останньої чверті XIX ст. [11]. Особливо широко висвітлювалися проблеми викладання рисунка та ручної праці у звичайних загальноосвітніх школах з метою

впливу на розвиток домашніх промислів [12].

Завдяки найвпливовішим особистостям Галичини, зокрема за підтримки графа В.Дідушицького, Краєвий сейм ухвалив три нові шкільні статuti, що були затверджені цісарем 07.02.1885 року. Ці статuti передбачали викладання у доповнюючих школах, окрім загальноосвітніх предметів, також рисунка і відомостей з розвитку господарства і промислу [13].

Наприкінці 1880-х років відбувався процес помітного збільшення населення в містах і містечках Західної України. Зростанням кількості мешканців, значна частина яких займалася традиційними промислами, особливо відзначилися повітові міста: Станіславів, Коломия, Надвірна, Калуш. Ремесла, розвиток яких був зорієнтований на місцеву сировину, зокрема гончарство, ткацтво, виробництво з дерева, мали найбільшу популярність у виборі мешканців для заняття промислом [14, с.304-306].

Окрім офіційних стосунків з місцевим міським самоуправлінням та структурами влади, ремісничі населення створило власні форми самоорганізації для захисту своїх прав та інтересів. Діяльність таких ремісничих об'єднань або товариств скеровувалася офіційно зареєстрованими статутами. Особливо активне заснування таких товариств розгорнулося з 80-х років XIX ст. У цей час виникли Товариство промислове різно-рідних ремесел (гончарства, мулярства, цеглярства, фаякярства, кам'яярства, малярства та ін.) в Коломиї (1884) [15], Товариство збірне рукодільників у Городенці (1885) [16], Товариство «Народних Спілок» у Коломиї (1891) [17], Товариство господарсько-промислове в Станіславові (1882), Інститут «Народний дім» у Коломиї (1883), Промислово-торговельне товариство «Народний базар» у Станіславові, ткацькі товариства в Косові (1882) та с.Глиняни на Львівщині (1889) та ін. У контексті нашого дослідження важливим є відображений у статутах більшість перелічених товариств факт, що метою їхньої діяльності, зокрема, було заснування і підтримка фахових промислових шкіл.

На початку 1890-х рр. фахівці у сфері розвитку промислів Галичини винесли на обговорення чільну проблему їхнього подальшого поступу. За тогочасними часописами, ця проблема полягала саме в налагодженні практичних дієвих зв'язків поміж художньо-промисловими школами і промислом за посередництва спеціалізованих спілок, торговельних і промислових това-

риств. У такому випадку промислові школи набували б дедалі більшого суспільного значення, практичних вартостей і ширшого впливу. Саме спілки чи товариства з даної галузі мали, на думку сучасників, звертати увагу шкіл на потреби у тих чи інших виробках, на характер форм, декору, моди та ужиткових якостей: «...Річ протє, очевидна, що коли яка школа буде учити улїпшеного промислу, то наука тої школи позостанє тогди лиш теоретичною, без ширшої вартості» [18, с.1-2]. Негативи такого «теоретичного» підходу до навчання аргументувалися прикладами деревообробних, гончарських і ткацьких шкіл, що діяли на той час у Галичині. Шаблонність тогочасної системи в «науці промислу» пропонувалося здолати через заснування відповідних спілок у місцях функціонування шкіл. Водночас не рекомендувалося організовувати школи там, де промисел розвивався на низькому якісному місцевому рівні, зовсім ізольовано і без жодного зв'язку із загальною системою функціонування тієї чи іншої галузі цього промислу [18, с.2].

Після столичного Львова серед усіх міст Галичини найвиразніше в розбудові мистецьких промислів відзначилася Коломия. Як культурний та торговий центр покутського Підгір'я, Коломия з другої половини XIX ст. активно розширювала економічні зв'язки за участю таких торговельних об'єднань, як «Галицька спілка», «Українська народна торгівля», «Кредитна спілка». Серед усіх галицьких провінційних міст у Коломій виходило найбільше періодичних видань п'ятнадцяти українських видавництв, діяли численні культурні товариства, гімназії та фахові школи.

У 1888 році в Коломій була заснована «Гуцульська промислова спілка». Задекларований організаторами характер діяльності Спілки мав сприяти розвитку давнього і пробудженню нового промислу при залученні усіх верств українського населення [19, с.2].

Долаючи небезпеку згасання народних промислів на теренах Українських Карпат і Покуття, управа Спілки під головуванням Миколи Федоровича проводила роз'яснювальну роботу серед промисловців, постачала їм необхідні наукові засоби, моделі, рисунки, відкривала крамнички гуцульського мистецтва і закладала фахові промислові школи [20, с.1-2].

Від 1890 року «Гуцульська спілка» на власні кошти утримувала промислову деревообробну школу, яка через п'ять років стала основою і зразком для державної школи такого типу [21, с.1].

Однією з дієвих форм декларування і захисту прав ремісників, особливо на стадії першооснов самоорганізації, були зібрання і народні віча. На першому селянському передвиборному вічі в Коломій, яке відбулося в лютому 1891 р., провідною була вимога ліквідації податку на домашні промисли [21, с.2]. Пізніше такого характеру заходи почали використовувати й уповноважені від уряду особи та організації, причетні до розвитку промислів. У тій же Коломій, 1908 року, на зібранні ремісників, відкритому головою Товариства промислової допомоги Галичини А.Клімашевським, виступив офіційний представник з Відня, референт віденського управління служби сприяння розвитку ремесел С.Тілле. Назва його доповіді промовисто виражала суть: «Як піднести наші ремесла?» [22, с.2].

Проблеми розвитку домашніх промислів та ремесел у найвіддаленіших провінціях Австро-Угорської імперії не могли не хвилювати офіційних державних представників Відня. Зібрані стараннями віденських урядовців статистичні дані свідчили, що в Австро-Угорщині, на 1899 рік, у домашніх промислах працювали 570 тисяч осіб, тоді як робітничий клас у промисловості складав 2243734 осіб [23].

Подібне співвідношення робітничо-промислових верств населення існувало і в інших європейських країнах; воно залишалось відносно сталим і в період між двома світовими війнами. На 1934 рік у Швейцарії, Австрії, Бельгії та інших країнах домашнім промислом було зайнято 15-30% населення, особливо у гірських і підгірських регіонах. У той же час, у Галичині домашній промисел давав заробіток лише одному відсотку сільського населення [24, с.2].

На початку 1890-х років розвідки про домашні промисли українців Галичини почали з'являтися в німецькомовних виданнях (зокрема «Allgemeine Zeitung»), які, задля викладення цінних думок, подавалися у майже дослівному перекладі галицькою пресою [25]. Зокрема, даючи високу оцінку галицькому народному мистецтву, невідомий автор-чужинець наполягав на охороні місцевого домашнього промислу від шаблонних впливів діючої на теренах Західної Європи системи мистецької освіти. Як приклад, дослідник розглядав базову дисципліну — рисунок, без якого неможливо було уявити західноєвропейську мистецько-освітню методику. На його думку, загальноприйнята манера вишколу зведе місцевий домашній промисел «на бездоріж-

[25, с.2], оскільки народи зі справді артистичним талантом репродукують у різних варіантах фантазійні образи, бачені з юного віку в своєму прадавньому мистецтві. Відповідно, вивчені на такому мистецтві учні можуть його у певному часі забути, керуючись мистецькими критеріями академічного рисунка. Суперечність цих висновків з реаліями промислу полягали в тому, що його творці ставили перед собою завдання завоювати місце на західноєвропейському ринку. Той же автор пропонував досить спрощений варіант збереження давніх традицій: вказувати народним майстрам на предмети, які мають попит у Європі, а їх декорування «лишити їх вільній волі, їх техніці, їх артистичному смислові» [25, с.2].

Проблема набуття чи збереження художніх промислами народної самобутності трактувалася як провідна Промисловим музеєм у Львові у контексті розвитку стилізації та орнаментики нових ремісничих виробів. Серед інших форм вирішення цієї проблеми були конкурси проєктів професійних мистців і архітекторів оригінальних виробів у «родинному характері» [26, с.39-40].

Умови одного з таких конкурсів, організованих промисловим музеєм, були наступні: «1. Проєктовані зразки повинні опиратися на місцеві мотиви...; 2. Спадщина місцевих форм і декорації повинна служити лише як джерело мотивів, на підставі яких постав би подальший розвиток стилізації родинної. Не менше, рівно ж, ходить о те, щоби ці мотиви були логічно застосовані до сучасних обставин вжитку виробів ремісничих...», не були рабським наслідуванням або простою копією, але вільним застосуванням і розвитком давніх мотивів і мали в достатній мірі якості самостійної композиції; 3. Конкурсні праці повинні унаочнювати технічний бік будови предмета» [26, с.39]. Серед умов конкурсу вказувалося і на об'єкт проєктування — обладнання кухонного приміщення для середньої сім'ї.

Серед заходів спеціальних комісій чи товариств, дотичних або відповідальних за розвиток промислів і художньо-промислового шкільництва в Галичині, як особливо цінні для формування ідейно-теоретичного підґрунтя, слід відзначити різноманітні засідання, з'їзди та зібрання дискусійно-теоретичного характеру. Активним організатором таких заходів у Львові виступало Політехнічне товариство. Один із виступів на засіданні Товариства від 24 березня 1898 року

якогось п.Лібанського (ініціали невідомі. — *Авт.*) «Про положення промислу в Галичині» безпосередньо був присвячений взаємодії промислу та освітньої сфери.

Доповідач зазначив різні погляди в суспільстві на шляхи економічного піднесення краю, серед яких домінували два: розвиток сільського господарства або ж розвиток фахового шкільництва водночас із охороною домашнього промислу [27, с.109]. При цьому зверталася увага на неспроможність самих фахових промислових шкіл створити повноцінно функціонуючі промисли і реально вплинути на «смутий» економічний стан Галичини. Випускники цих шкіл часто не знаходили застосування своїх знань, змінювали фах або ж шукали роботу за кордоном. Дрібний промисел дедалі більше здавав свої позиції в конкуренції з великим фабричним промислом.

На закінчення доповіді, п.Лібанський визначав підручний і філантропічний характер крайових акцій на піднесення рукодільного промислу в нових умовах. Обмеження дій у цьому напрямку лише створенням нових промислових шкіл трактувалося як недостатнє і навіть шкідливе для розвитку великої фабричної промисловості [28, с.121].

На захист розвитку шкіл у дискусії виступив професор Франке, подавши приклади успішного розвитку цієї освітньої галузі в усіх цивілізованих країнах Європи. Як представник крайового відділу в справі розвитку промислу, професор Франке наголошував, що відділ не може створити фабрик і у своїх функціях обмежується створенням промислового шкільництва [28, с.121]. Не могли створити, або ж прагнути до створення фабричного промислу, і самі промислові школи, прерогативою діяльності яких виступали локальні стосунки та потреби функціонування в тих осередках, де традиційно існували ті чи інші види рукодільного промислу.

Правильність такої позиції підтверджувала і практика промислових шкіл в інших регіонах імперії, наприклад, в Угорщині та Чехії, де шляхом збільшення чисельності промислових шкіл лише удосконалювався, а не створювався вже існуючий промисел [28, с.122].

Предмет дискусії знімався і численними наступними виступами членів Промислової комісії і Крайового відділу, які сходилися в трактуванні функцій цих організацій лише в плані підтримки і розвитку, але не створення самого промислу.

Організуючи дискусії щодо впливу фахових шкіл на розвиток промислу, тогочасні дослідники бачили неоднозначність цього впливу на різні галузі. Зокрема, як яскравий приклад, наводився стан галузі лозоплетіння (кошикарського промислу. — *Авт.*). Як аргумент на користь позитивного впливу художньо-промислового шкільництва на домашні промисли подвизники цього руху нагадували, що саме завдяки заснуванню мережі кошикарських шкіл, кошикарський промисел Галичини наприкінці XIX ст. вийшов на перше місце в цілій Австро-Угорській імперії [28, с.121]. Робили висновок про те, що причиною застою в розвитку промислів ставала не стільки нестача підприємництва і заходів, скільки нестача віри у власні сили впливових людей, які володіють капіталом [28, с.121].

В організації освітніх закладів Галичини промислове шкільництво було наймолодшою галуззю і, відповідно, найменше фінансовано. Порівняно з іншими регіонами імперії, де фінансування цієї групи «коронних» шкіл здійснювалося під опікою держави, у Галичині фінансування здійснювали переважно крайові органи управління [29, с.2].

Вирішення проблеми фінансування художньо-промислового шкільництва залишалося актуальним упродовж двох десятиліть. Так, на засіданні Комісії крайової для справ промислових від 05.VII.1908 р. обговорювалося питання фінансування галузі. Було вирішено крайовому відділу домагатися державного утримання промислових шкіл, які на той час перебували на утриманні краю [30, с.2].

Применшення ролі і значення промислового шкільництва у Галичині, у контексті здійснюваної реформи середніх шкіл, трактувалося як одна з найбільших суспільних хвороб [31, с.5]. На засіданнях сесій Краєвого Сейму Королівства Галичини на початку XX ст. процес створення промислових шкіл розцінювався найслабшою ділянкою економічного розвитку краю [32, с.769]. Урядові кола закликали до створення фундацій підтримки розвитку промислу і промислового шкільництва за зразком діючої фундації графа С.Скарбека, маючи переконання, що за географічного розташування Галичини як окраїної області імперії сподівання на покращення стану зі сторони столичного Відня є марними [32, с.769].

1901 року, на засіданні Політехнічного товариства, вкотре продовжували виголошувати те-

зи про те, що найважливішою справою для Галичини на даний момент залишається заснування фахових шкіл. Теоретично і практично підготовлені випускники цих шкіл повинні були піднести занепадаючий крайовий промисел і ремесла [33, с.87]. Однією з цікавих пропозицій, виголошених на цьому засіданні, була також думка про створення окремої посередницької структури для працевлаштування випускників промислових шкіл у тих чи інших сферах промислової діяльності. Усі доповідачі погоджувалися з тим, що розвиток промислового шкільництва повністю залежить від розвитку промислу і від загального економічного розвитку краю. Ще одну проблему для покращення рівня промислового шкільництва виявив професор, директор гончарної школи в Коломиї В.Крицінський. В образній формі він стверджував, що загальний розвиток промислового шкільництва розпочався не від «А», а від середини алфавіту, оскільки в «краю анальфаетиків» розпочинати слід насамперед від покращення якості викладання, від народних шкіл [33, с.88].

У галицьких часописах початку XX ст. остаточно викристалізувалися погляди на роль і місце народного мистецтва в умовах нового часу. Проблема створення нового оригінального обличчя художнього промислу бачилася у нерозумінні духу власного наскрізь народного мистецтва [34, с.827]. Шляхи вирішення цієї проблеми часто подавалися дослідниками у вигляді категоричних закликів до громадськості: «...Вживімося насамперед в родину атмосферу, вчимося оригінально мислити, викиньмо з помешкань наших усе, що спільнота тратить, що нам затруднює дорогу до мистецтва власного, оточімося на початку хоча б первісним народним мистецтвом. Може тоді з очей наших спаде катаракта блага і штучного мистецтва, може пробудиться в нас нова жадібність, нова творчість, а з нею і нове життя» [34, с.827].

Найтісніший зв'язок міського ремісництва та народних промислів з художньо-промисловою освітою часто здійснювався за посередництва різноманітних товариств, що виконували універсальні функції в загальному мистецько-промисловому русі.

Серед українських товариств у Львові найдевішими у сфері організації фахового ремісничого вишколу в різних галузях ремесла і домашнього промислу були товариства «Труд» (1900-1939) і Товариство руських ремісників «Зоря»

1883-1939) із заснованою ним «Руською ремісничою і промисловою бурсою у Львові» (1898) діяльність уже достатньо висвітлювалася [35]. До «Зорі» вступала велика кількість випускників та учнів художньо-промислових шкіл, ремісничих майстерень та промислових бурс. Основною формою діяльності Товариства було надання консультацій, порад та реальної матеріальної підтримки молоді у справах художнього промислу [36]. Початковий склад товариства — 64 особи. Розташовувалося воно при Народному Домі у Львові (вул.Супінського, 21; тепер — вул. Театральна). Пізніше Товариство «Зоря» набуло широкого розвитку як у кількісному, так і в географічному вимірах, організовуючи філії по всій території Галичини, зокрема у Перемишлі, Дрогобичі, Стрию. Це мало велике значення для координації освітніх та організаційних дій між провінцією та Львовом. «Зоря» об'єднувала шевців, керамістів, столярів, слюсарів, кравців, ковалів, лакувальників, кімнатних малярів, мулярів, літографів та представників інших ремесел.

Почесними членами Товариства «Зоря» були провідні культурно-мистецькі діячі того часу: Василь Нагриний, Юліан Романчук, Петро Огошовський, д-р Кость Левицький, Наталь Вахняшина, Михайло Полянський, д-р Корнило Сушкевич, ректор О.Бачинський та інші. Невіддільною складовою Товариства був жіночий комітет, який дбав про добробут, духовний рівень та професійне працевлаштування жіночої частини членів «Зорі». Більше півстоліття Товариство виступало гарантом збереження багатьох напрямків ремісництва у Галичині.

У справі синтезу фахового шкільництва та розвитку народних промислів найбільшою заслугою товариства «Зоря» стало заснування Руської бурси ремісничої і промислової (1899) на честь п'ятдесятилітнього ювілею скасування кріпацтва [37, с.46]. З часу заснування, у Бурсі навчалися 6 хлопців, які одночасно відвідували Львівську художньо-промислову школу та майстерні львівських ремісників. За кілька років число учнів бурси збільшилося до сорока осіб. Пробудження інтересу до ремесла і промислу в українського народу стало основною метою діяльності бурси.

Аналогічно «Зорі», товариство «Труд» у 1910-х роках спромоглося на заснування фахової бурси з шиття, крою, гаптів і головних уборів та платних тримісячних курсів крою та шиття. Керувала навчальним закладом Марія Грен, яка

за підтримки «Труда» 1902 року закінчила курс крою фахової школи у Відні [35]. Крім бурси, «Труд» відкрив вечірню доповнюючу промислову школу з двома фаховими класами, де викладали рисунок, шиття, кравецтво, товарознавство та інші дисципліни. Після першої світової війни, за прикладом «Труда», фахові курси відкривали «Союз Українок», «Ревізіоний Союз», «Сільський Господар», «Рідна Школа» у містах і селах Галичини (Коломия, Перемишль, Станіславів, Стрий, Підгайці, Тернопіль, Рогатин, Глиняни, Зборів, Сокаль, Снятин, Ходорів, Городенка, Холовів [38]).

Чітко виражену спрямованість на розвиток народних промислів утримувало з часу свого заснування торговельно-промислове товариство «Сокільський Базар». Заснований 1904 року як магазин, «Сокільський Базар» 1907 року постав уже як зареєстроване товариство [39, с.69]. Функції товариства полягали в розвитку українського купецтва, підтримці українського домашнього промислу і захисті його від спекулянтів, співпраці зі спорідненим товариством «Сокіл». Велику частину своєї енергії «Сокільський Базар» вкладав у видавництво книг «...о характері і мотивах українських, чим дає світові пізнати українську красу і поезію, яка міститься у народній орнаментіці і в його продукції» [39, с.69].

Зростаюче зацікавлення суспільства розвитком промислів та сприяння їхньому розвитку на науковій основі спричинили появу цілої низки нових спеціалізованих організацій та товариств, які популяризували відповідну інформацію та знання. Сама здатність населення до активного сприйняття проблем розвитку промислів трактувалася як цінний і важкий водночас чинник їх існування, який потребує окремої організації. Систематичні заходи в цьому напрямі проводили Львівське політехнічне товариство (1908), Комітет промисловий (1915), Українське товариство (1913), Ліга промислової допомоги у Львові (1909) та інші. Усі ці товариства проводили цикли лекцій, виставкову діяльність, видання спеціальної літератури з метою донесення до широких суспільних кіл потреб у фаховому шкільництві для промислів та ідей їхнього розвитку [40, с.133]. Радник цісарського двору у Львові професор Едвін Хаузвальд вбачав у діяльності спеціалізованих товариств подібного спрямування важливий додатковий засіб промислового вишколу [40, с.133].

Однією з найпотужніших організацій підтримки промислового руху в Галичині початку

XX ст. стала Ліга Промислової Допомоги у Львові, заснована 1903 року. Діяльність Ліги найяскравіше характеризує організація промислових виставок, підтримка ремісників та майстрів народних промислів [41, с.19].

Ліга промислової допомоги особливу увагу надавала розвитку фахового вишколу, що проявилось в організації Семінарії домашнього промислу (1911). Для дрібних домашніх промислів у містах і селах Галичини Семінарія щорічно готувала кілька десятків інструкторів дрібного промислу, уповноважених правом заснування фахових навчально-ремісничих майстерень [42].

У Львові 1911 року був створений Крайовий патронат рукоділля і дрібного промислу [41, с.19]. Діяльність цього патронату наприкінці 1920-х років широко висвітлюють матеріали Фонду товариства сприяння розвитку народних промислів у Львові [43].

На тогочасний рух у справі підтримки народних промислів Галичини мали певний вплив міжнародні європейські культурно-мистецькі акції, пов'язані з новою хвилею зацікавлення ремеслами в руслі архітектурної мистецької стилістики «Арт-Деко». Однією з визначальних подій у цьому контексті став Міжнародний ремісничий конгрес, який відбувся у вересні 1930 року в Римі. На ньому обговорювався проект утворення постійної репрезентації та кредитування ремесел на міжнародному рівні [44, с.152].

Статистичні відомості та аналіз стану домашніх промислів на теренах Східної України початку XX століття містить стаття дослідника М.Гехтера. Вихід із занепаду домашніх промислів автор бачить у кооперуванні. На його думку, лише за умови широкого розвитку кредитової, продукційної та посередницької кооперації (головна — остання) кустарні промисли в Україні можуть досягнути колишнього розвитку і навіть розгорнутися «...значно пишніше і ширше» [45, с.493].

На практиці такого роду діяльність вилася у створення різного роду ремісничих спілок та кооперативів, наприклад, культурно-харитативної організації «Жіноча громада» (1906–1940) на Буковині з центром у Чернівцях, кооперативу «Гуцульщина» в Косові, «Народна торгівля» (1883) у Львові, кооперативу домашнього промислу «Українське народне мистецтво» (1922–1930-ті рр.) у Львові. Від 1925 року цей останній кооператив видавав популярний часопис «Нова Хата», де публікувалися числен-

ні матеріали, присвячені проблемам розвитку народних промислів. На замовлення, члени кооперативу «Українське народне мистецтво» виконували ручні роботи з народними вишивками, народні строї, «стилеві» ляльки, церковні ризи, шалі, фелони, хоругви та ін.

Особливих форм організації та підтримки домашні промисли та ремесла зазнали в час економічної кризи на початку 1910-х років. Галичина у 1912–1913 роках переживала пік фінансової кризи, банкрутство багатьох фірм, безробіття та цілковитий занепад у сфері промислу і торгівлі. З метою відродження національного промислу і для збереження його від занепаду українські купці, ремісники та промисловці, представництвом з усіх регіонів Галичини, на спеціально скликаних зборах обрали так звану «Промислову комісію» під егідою Міщанського братства у Львові.

Традиція оборони дрібної ремісничої праці проти лихварів була започаткована ще в 1872 році заснуванням Міщанського братства у Львові, а згодом мережа аналогічних братств виникла в багатьох містах Галичини і Буковини. Економічна криза початку 1910-х років та пов'язані з нею відсутність інформації про сферу розвитку ремесла, його поступу в країнах Європи, слабо розвинена реклама послужили поштовхом до створення при Міщанському братстві у Львові додаткового органу — Промислової комісії. Головою комісії став архітектор Ярослав Мельничук, заступником голови — інженер Павло Дубрак; у склад комісії також увійшли: будівничий Йосиф Делькевич, секретар — архітектор Євген Нагірний, касир — кахельний майстер, кераміст Михайло Галібей [46, с.2].

У своїх зверненнях до ремісників, купців і промисловців, а також до української спільноти. Промислова комісія висловлювала надію на сприяння розвитку народу в трьох напрямках: піднесенні стану українського промислу і купецтва, збільшенні жертвувань на народні цілі та в обмеженні відступництва з-під народного прапора через слабку самоорганізацію чи бойкот з боку інших національних сил [46, с.2]. Одне з пафосних звернень Промислової комісії до спільноти закінчувалося наступним закликком: «На прапорі народнім між іншими повинна стояти заповідь: «Заможний стан купецький, заможне ремесло, розвинений промисел, се друге услів'є істнованя народу» [46, с.2]. Через два десятиліття після першої світової війни функції Промислової комісії перебрала на себе так звана Комісія

розбудови українського промислу (КРУП), заснована 1932 року, що мала три підкомісії: промислового банку, видавничої діяльності та практичного промислового вишколу під керівництвом доктора Ігоря Федіва.

У період між двома світовими війнами головною ініціативою в розвитку українського промислу виявляв Союз українських купців і промисловців (голова — Я.Скопляк, потім — Є.Думин). Польський промисел і ремісництво цього ж періоду підтримувала кооперативна організація «Заклади накладче домових промислів» («Zakłady nakladcze przemyslow chalupnicznych»). Обидві (українська і польська) охоплювали своєю діяльністю Львівське, Тернопільське і Станіславське воєводства, діючи аналогічно до «Крайового союзу промислового», заснованого ще 1896 року, який відіграв значну роль у розвитку домашніх промислів [24, с.2].

У 1933 році 50-ліття свого існування відзначила організація «Народна Торгівля» (1883), яка значною мірою орієнтувалася на постачання товарів домашнього вжитку. Окрім торгівлі, у сферу діяльності цієї організації входив і фаховий вишкіл, який пройшли 1500 молодих людей. У ювілейний рік організація налічувала 8000 членів, серед яких були численні кооперативи, юридичні і фізичні особи [47, с.151].

Фактор професійно організованої торгівлі у сфері промислу відіграв особливу важливу роль для його розвитку. Дух часу вимагав тісного паралельного розвитку торгівлі і промислу, який могли забезпечити лише такі єднальні ланки, як інформація і мистецтво реклами. Саме вони були необхідною умовою добробуту людей творчої праці у сфері промислу.

Керуючись гаслом «Реклама — це ключ до добробуту світу», проголошеному на конгресі представників реклами в Берліні 1929 року, українські купці, промисловці, ремісники та інші верстви населення прагнули налагодити дієві засоби мистецтва реклами. Так, 1935 року, керуючись західноєвропейськими зразками, постало видання «Провідник до українських фірм і інституцій в краю і за кордоном», покликане об'єднати виробничі та промислові сфери з українським купецтвом.

У господарському житті Європи міжвоєнного двадцятиліття тогочасні діячі українського руху підтримки домашніх промислів помічали цікаве явище: велика фабрична промисловість, не витримуючи кризи, масово потрапляла у бан-

крутство. А от малі продуценти своєю життєвою силою звертали на себе увагу економічних кіл усєї Європи. Визначні економісти того часу стверджували масового дрібного продуцента-ремісника як безумовно найздоровішу основу господарського життя [24, с.2].

Аналогічна ситуація спостерігалася і в Галичині, де опіка над ремеслом у формі допомоги кредитами чи різних достав, стала життєво необхідною. Причини необхідності спеціальної організації вбачалися, насамперед, у невідомості ремісників з потребами та смаками навіть місцевих ринків, неспроможності їх бути одночасно продуцентами і купцями, у невмінні самоорганізуватися для реалізації власної продукції. Саме тому аналітики розвитку української промисловості 1920-1930-х років закликали до відтворення історично випробуваних форм ремісничої самоорганізації: «...Справа, яку ми порушили, не може кінчитися газетними статтями. Є конечно, щоби домашній промисел зацікавив ціле громадянство, щоби за словами прийшли діла. Треба, щоби постала у нас окрема організація для пропаганди і розбудови цього промислу, який уже в минулому столітті грав у нашому господарському житті дуже поважну роль» [24, с.2].

Зважаючи на ту обставину, що в етнічному відношенні серед працівників торгівлі (зокрема у Станіславському воєводстві) 90% складали євреї, 6% — поляки і лише 4% — українці [48, с.297], заклики до створення власних організацій розбудови промислу були особливо актуальними. Статистичні відомості про соціальний склад населення Галичини, за іншими показниками та в інших воєводствах, також яскраво свідчили не на користь розвитку українського промислу та торгівлі. Так, наприкінці 1930-х років, у Львівському воєводстві, серед торговців 85% складали євреї (при переважуючому українському населенні), в освіті і культурі працювали 57% римо-католиків, 20% — євреїв і 17% — греко-католиків [49, с.806].

Суттєва нерівномірність зайнятості в промислі і торгівлі в етнічному вимірі множилася також на постійний режим нагляду і тиску з боку силових державних відомств 1920-1930-х років на будь-які спроби організації українцями виставок українського промислу [50, с.1], виставок образотворчого мистецтва [51, с.54-55] чи організації торгівлі українським народним мистецтвом у центральній частині Львова [52].

Щоправда, вищезазначені силові заходи аж ніяк не могли сприяти зростанню промислу інших етнічних груп. У середині 1930-х років самі ж польські аналітики розвитку різних видів промислу без жодних сумнівів констатували, що їхній промисел знаходився у хворобливому стані і вимагав щонайшвидшого застосування оздоровчих засобів [53].

Поради, які висувалися для оздоровлення промислу в умовах всесвітньої економічної кризи, зводилися до констатації причин та заходів для їх подолання. Критичний стан спричиняли надмірна кількість податків, бідність більшості соціальних верств, неспроможних купувати дорогий товар, некваліфіковані кадри, задіяні у промислі [53, с.4]. Вирішення цих та інших проблем вбачалося у створенні спільної сильної організації на противагу самостійній діяльності, хаотична природа якої ніколи не призводить до мети [53, с.4].

Як бачимо, нових ідей у цих міркуваннях не прозвучало. Як і на початку ХХ століття, лунали заклики творити власний стиль, використовувати власну сировину, організовувати вишкіл власних фахівців...[54, с.4]. Заклики залишилися закличками.

Таким чином, у розвитку народних промислів України досліджуваного періоду знайшли відображення соціально-економічні, політичні і культурні зміни, які відбувалися в властивими для різних регіонів характеристиками особливостями. Ознайомившись з вищенаведеними фактами, маємо можливість дати оцінку ситуації, яка склалася в народних промислах України наприкінці ХІХ ст., виділити і узагальнити основні причини, що викликали необхідність створення системи підтримки ремесла.

Посилена увага до розвитку художніх промислів, процес зародження діяльності, спрямованої на захист і підтримку кустарного виробництва як на східних, так і на західних землях України були закономірними явищами для цього періоду, зумовленими економічним та культурним розвитком етносу в межах різних державних формацій на території українських земель.

Діяльність, спрямована на підтримку художніх промислів, здійснювалася заходами любителів народного мистецтва, промисловців і мистецької інтелігенції, яка спричинила найсуттєвіший вплив на якісний бік формування нового мистецького обличчя промислів, що дозволило на практиці поставити народне мистецтво у ранг

культурних явищ життя суспільства. Цьому сприяли спроби вирішення актуальних проблем загальноєвропейського руху у сфері мистецтв і ремесел, який ствердив філософсько-естетичну концепцію подальшого розвитку промислового мистецтва крізь призму народної творчості. Вирішувани культурні і мистецькі проблеми стикалися, часом суперечливо, з втілюваними у життя державними й економічними програмами, дія котрих була спрямована на створення конкурентноздатної художньої промисловості з опертям на традиційне кустарне виробництво. Надання матеріальної та організаційної підтримки розвитку ремесла з боку державних структур управління було викликане економічними і соціальними умовами існування занепадаючих промислів, у сферу життєдіяльності яких було залучено значну кількість сільського населення.

Організаційні процеси у народних промислах зумовлювалися стихійним характером торгівлі, який гальмував розвиток промислів і негативно впливав на мистецький рівень їх продукції, що визначило необхідність створення на культурній та науковій основах системи збуту виробів ремісників, їх поширення та популяризації.

З початку 1890-х років зростала роль фахово-галузових спілок, торговельних і промислових товариств як необхідних єднальних ланок між діяльністю художньо-промислових шкіл і галузевим розвитком промислу загалом. Координуюча роль такого типу організацій ставила діяльність промислових шкіл на тверду практичну основу, від них значною мірою залежали умови матеріальної організації навчання, долалися негативи суто теоретичного підходу до навчання.

Ставка на роль товариств і спілок так званою «народовецькою» характеру, віддання їм переваги щодо державної організації художньо-промислового вишколу мала низку причин соціально-політичного характеру. В умовах відсутності власного національного державного утворення товариства і спілки, виконуючи гасло «свій до свого по своє», творили підвалини справді народного господарства і культури, невіддільною частиною яких були ремесло і декоративно-ужиткове мистецтво. У цій ділянці особливо відзначилися «Гуцульська промислова спілка» в Коломиї (1888), «Народний базар» у Станіславові, Товариство господарсько-промислове у Станіславові, Товариство народних спілок в Коломиї (1891), Крайовий союз промисловий у

Львові (1896), Політехнічне товариство у Львові (1883-1939), Товариство руських ремісників «Зоря» (1883-1939), товариство «Труд» (1900-1939), Товариство «Сокільський Базар», Українське технічне товариство (1913), Ліга промислової допомоги у Львові (1909), Крайовий патронат рукоділля і дрібного промислу (1911); кооперації «Гуцульщина» в Косові, «Народна Торгівля» у Львові (1883), «Українське народне мистецтво» у Львові (1922-1930-ті), «Жіноча громада» в Чернівцях (1906-1940), «Промислова Ко-

місія» під егідою Мішанського братства у Львові (1910-ті), Комісія розбудови українського промислу у Львові (1932) та інші.

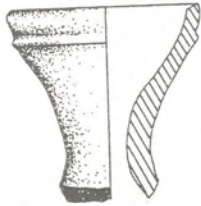
Історично випробувані форми опіки над ремеслами та ремісничої самоорганізації незмінно існували і культивувалися в українському суспільстві Галичини протягом усього розглянутого періоду, до 1939 року включно. Незмінною ланкою в системі функціонування цих форм самоорганізації була фахова ремісничя і художньо-промислова освіта.

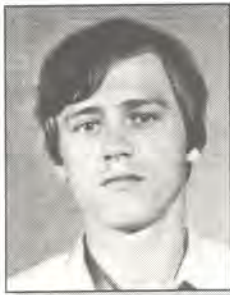
1. Merunowicz T. *Reforma opieki kraju nad rozwojem Przemyslu.* — Lwów, 1901. — 29 s.
2. Труш І. Чи можлива у нас шутка? // *Будучність.* — 1899. — №7. — С.10-11.
3. Труш І. Джон Рескін // *Літературно-науковий вістник.* — 1900. — Т.9. — Кн.3. — С.220-221.
4. Klimaszewski A. *Szkoly profesyjny i przemysl domowy // Przewodnik Przemyslowy.* — 1900. — S.8-9.
5. Лебішак Ю. *Наше гончарство.* Львів. 30.XI.1907 // *Центральний державний історичний архів України у Львові (далі в тексті — ЦДАІАЛ).* — Ф.834. — Оп.1. — Спр.120. — Арк.1-8.
6. Лукіянович Д. *Виставка домашнього промислу в Коломії // Неділя.* — 1912. — Ч.37. — С.1, 5.
7. *Переписка (листування) з надвornoю канцелярією, Львівським магістратом та ін. про надання особам права на заняття ремеслом... 1846-1859 // ЦДАІАЛ.* — Ф.146. — Оп.80. — Од.зб.122. — Арк.1-319.
8. *Gancarze Galicyi Wschodniej // Przegląd ceramiczny.* — Podgorze, 1903. — S.67-73.
9. Левинський Іван. *Його життя та праця.* — Львів, 1934. — 52 с.
10. *Galicyjski przemysl domowy na wystawie Wiedeńskiej 1890 (Odbitka z «Przeglądu»).* — Lwów, 1890. — 16 s.
11. *Wdowiszewski I. Wiadomości z zakresu przemyslu budowlanego, architektury, przemyslu artystycznego // Czasopismo Tecniczne.* — 1887. — №4. — S.42-46.
12. *Prace uczniów obowiązkowe. Rysunki // Sprawozdanie z Wystawy rolniczej i przemysłów we Lwowie 1877 r.* — Lwów, 1886. — S.72-76, 115-119.
13. *Нові уставы школьні // Батьківщина.* — 1885. — Ч. 9 [27(15) лютого]. — С.67-68.
14. *Шухевич В. Гуцульщина.* — Львів, 1899.
15. *Statut Stowarzyszenia Przemyslowego polączonych roznorodnych rykodziel... w Kolomyi.* — Kolomyja: Nakl. Stow. Przem., 1884.
16. *Statut stowarzyszenia zbiorowego rękodzielników w Horodence od 10.II.1885 // ЦДАІАЛ.* — Ф.146. — Оп.62. — Од.зб.9. — Спр.246. — Арк.3-16.
17. *Економічна організація в Коломії // Діло.* — 1891. — Ч.7, 9 (21) I. — С.1-2.
18. *Промисл і школи промислової // Народна часопись.* — 1891. — Ч.114. — С.1-2.
19. *Віче Окружне в Коломії // Буковина.* — 1886. — Ч.19 [1(13) жовтня].
20. *Назірний В. В справі «Гуцульської Спілки» в Коломії // Діло.* — 1894. — Ч.162 [21.VII (2.VIII)]. — С.1-2.
21. *«Гуцульська Спілка» в Коломії // Діло.* — 1894. — 2(14) червня.
22. *Zebranie rzemieślników [у Коломії] // Gazeta Kolomyjska.* — 1908. — №24.
23. *S.P. [?] Kilka słów o przemysle domowym // Naprzód.* — 1902. — №83-84/ *Bericht des K.K.Gewerbeinsp über die Heimarbeiter in Österreich.* В. III.
24. *Творидло М. Домашній промисел і купецтво // Торговля і промисл.* — Львів, 1934. — Ч.1 (1 жовтня).
25. *Промисел домашній на Русі // Діло.* — 1891. — Ч.77 (4 (16) квітня). — С.1-2.
26. *Konkurs na projekt o charakteru rodzinnego // Czasopismo Tecniczne.* — 1893. — №5. — S.39-40.

27. *Sprawozdanie ze zgromadzenia tygodniowego [Towarzystwa Politechnicznego we Lwowie]* odb. 24 marca r.b. // *Czasopismo Tecniczne*. — 1898. — №10.
28. *Sprawozdanie ze zgromadzenia tygodniowego [Towarzystwa Politechnicznego we Lwowie]* odb. 24 marca r.b. // *Czasopismo Tecniczne*. — 1898. — №11.
29. *Szkolnictwo przemysłowe w Galicyi w roku 1891* // *Gazeta Narodowa*. — 1891. — №26 (29.III).
30. *Komisji Krajowej dla spraw przemysłowych* // *Wiek Nowy*. — 1908. — 8. VII.
31. *Lewicki S. Szkolnictwo zawodowe wobec reformy szkoły średniej*. — Lwów, 1908.
32. *Stenograficzne Sprawozdania z pierwszej sesji peryodu Sejmu Krajowego Krol. Galicyi, Lodomeryi w raz z W.Ks.Krakowskim za rok 1901 od 6. VII.1901 r.*
33. *Sprawozdanie ze zgromadzenia tygodniowego [Towarzystwa Politechnicznego we Lwowie]* odb. 13 marca 1901 r. // *Czasopismo Tecniczne*. — 1901. — №8.
34. *Trojanowski E. Sztuka i Lud* // *Tygodnik Ilustrowany*. — 1902. — №42.
35. Цимбалюк О. «Труд» — жіноча кравецька школа. — Львів: СП «БаК», 1998; Шмагало Р. Львівська школа архітектурного металу кінця XIX-початку XX століття. Динаміка історичного і стилістичного розвитку // Перший Міжнародний фестиваль ковалів «Галицька імпреза»: Матеріали конференції «Ковальське мистецтво Львова: минуле й сьогодення»: Львів, 8-11 жовтня 1998 року. — Львів: ВКР «ВМС», 1998.
36. *Садова Л. Півсторіччя існування «Зорі»*. Наша історія // *Просвіта*. — 1992. — Вип.7 (67).
37. *Назірний В. З моїх споминів*. — Львів, 1935.
38. *Нова Хата*. — Львів, 1926. — №10-11.
39. *Товариство торговельно-промислове «Сокільський Базар»* // *Календар «Просвіти»*. — 1909.
40. *Hauswald E. Wykształcenie przemysłowe w Galicyi* // *Odbudowa kraju*. — Kraków, 1918. — R.II. — №1.
41. *Ludowy przemysł artystyczny w Polsce* // *Sztuka i Praca*. — 1928. — 30.XII. — S.16-21.
42. *Sprawozdanie «Ligi rotocy przemysłowej»*. — Lwów, 1914. — S.XIII, 103, XII, 84, III.
43. *Фонд Товариства сприяння розвитку народних промислів. «Патронат народних промислів» м. Львів, 1929-1931* // *ЦДІАЛ*. — Ф.579. — Оп.1.
44. [Міжнародний ремісничий конгрес] // *Rzeczy Piękne*. — 1930. — №7-9.
45. *Гехтер М. Побічні й домашні (кустарні) селянські промисли на Україні* // *Літературно-науковий вістник*. — 1909. — Т.48. — С.459-493.
46. *Вісти промислової комісії. Орган Міщанського братства у Львові*. — Львів, 1913. — 15 грудня.
47. *Народна Торговля* // *Провідник до українських фірм та інституцій в краю та за кордоном*. — Львів: Львівська реклама, 1935. — Ч.1.
48. *Drugi powszechny spis Ludności z dn. 9.XII.1931 r.* // *Wojewodztwo Stanisławowskie*. — Warszawa, 1938.
49. *Сапеляк О. Умови формування та розвитку громадського життя українців у Галичині 20-30-х XX ст.* // *Народознавчі зошити*. — 1999. — Зошит 6(30). — Листопад-грудень.
50. *Донесення Дирекції поліції у Львові про створення комітету організації виставки українського промислу 1921 р.* // *ЦДІАЛ*. — Ф.146. — Оп.8. — Од.зб.4912. — Арк.1.
51. *Величко І. Малярська виставка у Львові (учнів проф. О.Новоакієвського та її погром поляками)* // *Західна Україна*. — 1929. — Зи. 4.
52. *Справа про нагляд за магазином «Українське народне мистецтво» у Львові 1931 р.* // *Державний архів Львівської області*. — Ф.110. — Оп.1. — Од.зб.1113.
53. *Jak uzbudzić nasz przemysł stolarski?* // *Meblostyl. Przegląd meblarsko-stolarski*. — Kraków, 1934. — Rok 1. — №5. — S.1-5.
54. *Kobos F., Wojcik S. O Polski styl mebli* // *Meblostyl. Przegląd meblarsko-stolarski*. — Kraków, 1935. — Rok 2. — №5.

02.10.2001

АРХЕОЛОГІЧНА КЕРАМІКА





ПРО ТЕХНОЛОГІЮ ВИГОТОВЛЕННЯ КЕРАМІКИ НАСЕЛЕННЯМ ДНІПРОВСЬКОГО ЛІСОСТЕПОВОГО ЛІВОБЕРЕЖЖЯ В СКІФСЬКУ ЕПОХУ

Гейко Анатолій. Про технологію виготовлення кераміки населенням дніпровського лісостепоного Лівобережжя в скіфську епоху // *Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2002 / За редакцією доктора історичних наук Олеса Пошивайла. — Опішине: Українське Народознавство, 2002. — Кн.2. — С.148-152*

- ♦ Народився 23 грудня 1966 року в селі Судіївка Полтавського району. Закінчив історичний факультет Полтавського педагогічного інституту імені Володимира Короленка (1991). Працює завідувачем сектора Центру охорони та досліджень пам'яток археології Управління культури Полтавської облдержадміністрації.
- ♦ Головний напрямок наукових досліджень: археологія раннього залізного віку дніпровського лісостепоного Лівобережжя.
- ♦ Автор близько 50 наукових праць, опублікованих у виданнях України, Росії, Молдови.

✉ Вул. Комсомольська, 37, Полтава, 36011, Україна; тел.22612
✉ Вул.Жовтнева, 20, Шевченки, Полтавщина, 38754, Україна

Вивчення глиняного посуду як історичного джерела є важливим для розуміння багатьох питань, що стосуються закономірностей розвитку стародавнього керамічного виробництва, зокрема протягом VII-III ст. до н.е. Особливо це важливо у наш час, коли з'ясовуються питання палеоекономіки, у тому числі ремесел і промислів, якими займалося стародавнє населення України. У статті висвітлено загальну картину розвитку керамічного виробництва в VII-на початку III ст. до н.е., визначено його роль в економічній системі населення дніпровського лісостепоного Лівобережжя. Джерела дозволяють прослідкувати всі технологічні етапи та техніку виготовлення ліпленого посуду, організацію керамічного виробництва на означеній території в досліджуваній період.

Виготовлення глиняного посуду у скіфській час базувалося на запасах місцевої сировини. У VII-III ст. до н.е. землеробсько-скотарські племена дніпровського лісостепоного Лівобережжя використовували полімінеральні глини. Основними природними домішками у них були кварц (найчастіше у вигляді кварцового піску), слюда, у тому числі біотит, польовий шпат, оолітові включення бурого залізняку тощо.

Гончарі застосовували озалізовані, слабоозалізовані та неозалізовані глини. Останні дві слугували доповненням. На поселеннях (Книшівське, Східне Більське городище, Пожарна Балка-2) знайдено шматочки глини червоного, рожевого, зеленого кольорів, з яких формувався посуд. Незважаючи на досить широку гаму кольорів

глини, вироби після випалювання набували червоного, жовтого або коричневого кольорів, що залежало від ступеня насичення глини сполуками заліза Fe_2O_3 та Fe_2O_4 .

Озалізовані глини були більш масні, пластичні, більше спікалися і давали велику усадку (зменшення розмірів), що інколи призводило до браку. Тогочасні майстри добре знали властивості глини: пластичність, здатність набувати певних форм, усадку під час сушіння і випалювання, фізико-хімічні ознаки готових виробів.

Бурі та строкаті глини були основною сировиною, з якої робився посуд майстрами даного регіону. Вони майже повсюдно зустрічаються в межиріччі Дніпра та Сіверського Дінця. Археологічно добування глини не зафіксовано. Хоча досвід глибоких ям та шахт-колодязів у місце-

вих племен був, але, більш вірогідно, глина добувалася відкритим способом у кар'єрах, відшаруваннях берегів річок, ярів, балок тощо.

Після видобування, глини ще не мають високих технічних властивостей, тому їхню якість підвищували розминанням, розбиванням руками чи твердими предметами глиняних шматків. Можливо, як це робиться і у наш час, глину готували до використання природним шляхом — замочуванням, літуванням, вивітрюванням, виморожуванням тощо, при цьому сторонні домішки — корінці рослин чи дерев, камінці, нерозмоклі часточки глини і т.п. — вибиралися. Виявлено, що інколи глину навіть погано просіювали (Свиридівське городище)¹.

Під час приготування формувальної маси глини найчастіше змішувалися в сухому стані. Формувальна маса, з якої виготовлявся посуд, складалася із самої глини чи суміші глин з їх природними домішками та штучно введеними гончарем доповненнями². Природні домішки, у більшості випадків, мало впливали на якісні показники виробів.

Для регулювання пластичності глин, їх сушіння, усадки, покращення техніко-експлуатаційних характеристик лісостепові племена скіфського часу використовували збіднюючі (глина, шамот, пісок, жорства) та вигоряючі органічні домішки (гній тварин та птахів). Слабоозалізнені та неозалізнені глини використовувалися не завжди. Вони додавалися в незначній кількості і слугували доповненням. Як шамот використовували подрібнені уламки битого посуду. Широке використання шамоту пов'язане з тим, що він, за своєю природою, близький до глиняної маси. Ця домішка вводилася в пропорції 1:3-1:5. Шамот зустрічається в усіх досліджуваних зразках кераміки. Рідше використовувалася пісок у пропорції 1:2-1:3. Найчастіше він був кварцовим. Пісок легко змішувалася з глиною і утворював однорідну масу. Ще рідше застосовувалося подрібнене каміння-жорства, що, як і інші домішки, зменшувало усадку виробів під час сушіння та випалювання.

У всіх без винятку виробів виявлено сліди органіки (екскрементів тварин, зрідка птахів) як складової частини формувальної маси. Органіка зменшувала міцність посуду, збільшувала пористість виробів та водопоглинання стінок, але сушіння і випалювання за її наявності проходили швидше і майже без браку. Особливо введення органіки було необхідне для кераміки, яку випалювали в багатті, де важко регулювати темпера-

туру. Рецепт «озалізнена глина чи суміш глин + шамот + органіка» був переважачим для всього досліджуваного регіону³.

Хоча місцеві племена і знали високоякісний античний посуд, зроблений на гончарному крузі, але свої керамічні вироби формували лише методом скульптурного ліплення⁴. Нерідко застосовували пристрої у вигляді поворотного столика — дерев'яну підставку⁵, шматок тканини, можливо, перевернутий догори дном великий посуд, завдяки чому виріб, у процесі його виготовлення, міг повертатися навколо своєї вертикальної осі.

Початок виробу — начин — був донно-емнісним, коли з одного шматка глини робилося дно і низ посудини на висоту 5-7 см, або донним, коли спочатку робилося дно у вигляді диска, а потім до нього кріпилися стінки. Прийоми ліплення в такий спосіб простежені на всіх пам'ятках даної території; донний начин найчастіше зустрічався на Книшівському городищі.

Для легшого відставання донець посуду від поверхні, на якій він формувалася, застосовувалися полова злакових рослин, попід, пісок, листя дерев тощо. Іноді кераміка виготовлялася просто на землі (Книшівське городище). Експериментальні дослідження засвідчили, що підсилення під денця робилося не під час сушіння, а ще під час формування виробів⁶.

Посуд місцеві племена робили спіральноклаптиковим наліпленням, стінки нарощувалися окремими великими продовгуватими шматками-стрічками по спіральній траєкторії⁷. Гончарі добре розуміли, що різкі кути та переходи від однієї деталі до іншої в кераміці нерідко призводять до тріщин. Тому форма виробів, способи кріплення ручок до стінок були добре продуманими та виваженими.

Обробка поверхні виробів мала як технічне (надання міцності, водонепроникності), так і декоративне призначення (задоволення певних естетичних потреб). Механічна обробка поверхні могла вестися такими способами: 1) орнаментування; 2) обмазування та ангобування; 3) лискування; 4) окурювання⁸.

Заглиблене декорування кераміки — вдавнення, штампування, продряпування, вирізування, заповнення, заципування, та рельєфна орнаментация — наліплювання, відтягування, канелювання, здійснювалися відразу ж після формування виробів або, залежно від умов сушіння, через декілька годин, коли стінки посуду дещо підсихали і тугшали.

Зважаючи на певні недоліки використовуваних глин та доповнень, якість посуду покращували окурюванням, ангобуванням чи обмазуванням, натиранням спеціальними речовинами. Одним із прийомів, яким користувалися стародавні гончарі, було обмазування стінок посуду глиною. Такий посуд ставав міцнішим та більш водостійким, його поверхня ставала рівнішою та гладшою. Обмазування здійснювалося шляхом нанесення додаткового шару чи кількох шарів глини, розчиненої у воді до сметаноподібного стану. Цього добивалися і ангобуванням поверхні. Якщо товщина ангобу сягала до 0,5 мм, то товщина обмазки могла бути більшою 2 мм. Ангоб (найбільш поширений у Поворсклі) був більш якісним, без сторонніх домішок, нерідко з іншої глини, аніж сам виріб. Його основна функція – декоративна. Нерідко орнаментувалися зовнішня сторона посуду (черпаків, кубків, мисок, корчаг) або лише їхні вінця. Гладка, однотонно забарвлена поверхня ангобованих виробів могла прикрашатися візним орнаментом, заповненим білою пастою, зрідка – червоною. Під час спостережень виявлено, що вироби могли ангобувати після першого випалювання, а потім знову піддавали термічній обробці.

Часто ангобування доповнювалося лискуванням та окурюванням. Лискований посуд найчастіше призначався для рідини. Глянсування робилося шляхом натирання внутрішньої, а частіше лише зовнішньої поверхні посуду лощилом з каменю чи кістки. Можливо, застосовувалися спеціальні речовини – рослинні чи тваринні жири. У результаті зміцнювалися та ущільнювалися поверхневі шари стінок виробів. Кераміка ставала міцнішою і не пропускала воду. Лискували камінцями, кістками; глиняний пил міг знімалися шматками хутра⁹.

Окурювання також виконувало подвійну декоративну та технологічну функцію. Воно відбувалося у відновному бескисневому середовищі, в якому випалювалася кераміка. Вироби, які піддавалися окурюванню, були більш міцними, менш водонепроникними, але основним завданням цього прийому було декорування. Посуд набував однотонного кольору, зникала плямистість, що була результатом вигорання окислів заліза, наявних у глині, та нерівномірності випалювання керамічних стінок у багатті. У скіфський час окурювався столовий посуд (миски, черпаки, корчаги, кубки).

Термічного сушіння кераміки на пам'ятках цієї доби поки що не зафіксовано. Існувало пові-

тряне сушіння, яке було спрямоване на вилучення вологи із сирих виробів і надання їм механічної міцності¹⁰. Це особливо необхідно під час виготовлення великого посуду, який робився у декілька етапів, у міру підсихання, для прикріплення пластичних деталей, декорування і, головне, для випалювання. Коли глиняні вироби недостатньо висушені, пара, яка інтенсивно виділяється під час випалювання, приведе до розтріскування стінок (підтверджено експериментально). Добре висушена кераміка витримує прискорене підвищення температури в початковий період випалювання, що важливо при здійсненні цього процесу в багаттях, де важко регулювати температуру.

Швидкість сушіння залежала від температури і відносної вологості повітря, від швидкості його руху над виробами, від фізико-хімічних властивостей формувальної маси, від товщини стінок і т.п. Посуд не міг сушитися на відкритому сонці, протягах, вітрі, морозі, у закритому приміщенні без доступу повітря. Найкраще сушіння відбувалося в суху вітряну погоду у закритому від протягів приміщенні. Експериментально підтверджено, що його тривалість залежала не тільки від погодних умов, а й від розмірів виробів, і була в межах 3-10 днів¹¹.

Потім посуд піддавався термічній обробці. Основні етапи випалювання – підігрівання, витримування та охолодження виробів. Випалювання залежало від складу керамічної маси, її вологості, форми та товщини стінок посуду, кліматичних умов та якості палива.

Посуд випалювався у багатті, яке могло знаходитися на поверхні землі, у ямі, у хатній печі – звичайній або дещо збільшених розмірів, яка слугувала для обігрівання приміщення та приготування їжі. Іноді така піч виносилася за межі житла. Випалювання посуду могло здійснюватися і в гончарній печі.

Гончарна піч була спеціальною призначена для випалювання кераміки. Такі печі виявлені в ряді городищ лісостепового дніпровського Лівобережжя – Східному Більському, Полковомикітківському, Книшівському. Найкраще піч збереглася в першому з них. Борису Шрамку вдалося реконструювати її. Вона являла собою однокамерну технічну споруду, зі склепінням висотою більше 1 м, діаметром 1,55x1,7 м. У ній могли випалюватися 10-12 горщиків одночасно¹². Поява спеціалізованих гончарних печей може свідчити про початок переходу від домашнього виробництва до ремесла та масового виробництва кераміки.

Експериментальними дослідженнями було встановлено, що посуд VII-III ст. до н.е. частіше випалювався без температурної витримки. Про це свідчать дво-, триколірні злами стінок. Діапазон температур, за яких це здійснювалося, 450°-650°C, можливо, у деяких фрагментів він досягав 800°C¹³. Випалювання здійснювалося в окислювальному або відновлювальному середовищах.

Поки що неможливо зафіксувати археологічно, коли робилася і чи взагалі робилася хіміко-пермічна обробка органічними речовинами стінок посуду. Беручи до уваги етнографічні спостереження гончарства різних народів, можна говорити, що якість посуду племена скіфського часу могли поліпшувати кип'ятінням у ньому молока, обмиванням водою з розведеним у ній житнім борошном, натиранням салом чи заварюванням у виробх цілющих трав тощо¹⁴.

Таким чином, у скіфський час племена, що населяли басейни рік Сули, Псла, Ворскли, мали сформовані уявлення про глину як матеріал для виготовлення гончарного посуду, у яких глина виступала в ролі основної, але не єдиної сировини. Іншими доповненнями були шамот, шок, жорства, органіка. Місцеве населення мало частково сформовані уявлення про випалювання посуду в інтервалах температур 450-650°C. З огляду на це, можна зазначити, що виробництво кераміки в дніпровському лісостеповому Лівобережжі було на межі переходу від протогончарного до гончарного ремесла.

На основі археологічних матеріалів з'ясовані організаційні форми робочих місць та теплотехнічних споруд (за Олександром Бобринським)¹⁵. Перші були непостійними або тимчасовими, сезонними — залежно від погодних умов, у будівлях або просто неба. На Книшівському городищі виявлено постійне робоче місце в житловому приміщенні. У дніпровському лісостеповому Лівобережжі були поширені теплотехнічні споруди, що являли собою просте багаття або піч, що слугувала для приготування їжі та для обігрівання приміщення. Посуд міг випалюва-

тися в побутовій хатній або надвірній печі зі збільшеним корисним об'ємом (Книшівське городище) або в гончарних печах, які використовувалися лише для випалювання глиняних виробів.

Під час археологічних розкопок важко або неможливо виявити, а потім атрибутувати гончарні інструменти. Частина з них були з недовговічних матеріалів, інші мали універсальний характер. Глину видобували за допомогою широко розповсюджених тесел-сокир, а розбивали її на шматки звичайними палицями. Доповнення — жорстув, шамот — розбивали за допомогою каменів. Одним із основних знарядь праці гончарів були руки. Ними переміщували глину, готуючи формувальну масу, формували виріб, вирівнювали, розгладжували стінки. У VII-III ст. до н.е. був поширений орнамент у вигляді пальцевих, нігтьових вдавлень, защипування. Можливо, користувалися дерев'яними чи кістяними шпателями. Це питання може бути вирішено при залученні до його розв'язання спеціалістів-трасологів. Про інші знаряддя, як дерев'яна паличка, трісочка, уламок кістки, пучок трави, ганчірка, можна лише гадати за відбитками на керамічних стінках.

На основі аналізу археологічних даних можна впевнено говорити, що з IV ст. до н.е., а може й дещо раніше, економічна роль гончарства зростала, хоча вона й зберігала ще нерозвинені організаційні форми. Створена технічна база відповідала потребам тогочасного суспільства. Гончарювання, в основному, було непрофесійним, непостійним, сезонним та малопродуктивним, коли посуд виготовлявся декілька разів на рік для задоволення потреб сім'ї. Економічні умови, суспільний розвиток землеробсько-скотарських племен дніпровського лісостепового Лівобережжя не мали такого рівня, коли б гончарство перетворилося з домашнього промислу в ремесло. Цей процес затягнувся і був перерваний численними потрясіннями в другій половині III ст. до н.е.

¹³ Гейко А.В. Кераміка скіфського часу Свиридівського городища // *Археологія*. — 1997. — №2. — С.108.

¹⁴ Гейко А.В. Підготовчі етапи виготовлення посуду населенням Дніпровського лісостепового Лівобережжя у VII-III ст. до н.е. // *Проблеми історії та археології України*. — *Харьков*: *изд-е ХОИАО, ХНУ, ХОГА*, 1999. — С.29-30.

¹⁵ Гейко А.В. О технологии изготовления керамики скифской эпохи в Днепровском лесостепном Левобережье // *Скифы Северного Причерноморья в VII-IV вв. до н.э. (проблеми палеоєкології, антропології)*

- и археологии). — Москва: Изд-во РАН, Института археологии, 1999. — С.40-43; Гейко А.В. Підготовчі етапи виготовлення посуду населенням Дніпровського лісостепоного Лівобережжя у VII-III ст. до н.е. // Проблемы истории и археологии Украины. — Харьков: изд-е ХОИАО, ХНУ, ХОГА, 1999. — С.29-30.
- ⁴ Гейко А.В. Технологія виготовлення кераміки лісостеповим населенням в скіфську епоху // Матеріали III Міжнарод. конф. студентів та молодих учених. — Одеса: видання ОГУ, 1995. — С.55.
- ⁵ Шрамко Б.А. Люботинское городище // Люботинское городище. — Харьков: Регион-информ, 1998. — С.104.
- ⁶ Пашкевич Г.О., Гейко А.В. Палеоботанічні дослідження та деякі питання виготовлення кераміки скіфського часу з Дніпровського Лісостепоного Лівобережжя // Археологічний літопис Лівобережної України. — 1998. — Ч.1-2 — С.35; Гейко А.В. До питання дослідження відбитків на кераміці скіфського часу // Проблеми історії та археології України: Матеріали міжнародної наукової конференції, присвяченої 10-річчю незалежності України (Харків, 16-18 травня 2001 р.). — Харьков: изд-е ХОИАО, ХНУ, 2001. — С.45-46.
- ⁷ Шрамко Б.А. Архаическая керамика Восточного укрепления Бельского городища и проблема происхождения его обитателей // Археологический сборник. — Ленинград: Искусство, Ленинградское отделение, 1983. — С.74.
- ⁸ Гейко А.В. Химико-механическая обработка поверхности лепной посуды скифского времени (за материалами Днепровского лесостепного Левобережья) // Взаимодействие и развитие древних культур южно-го побережья Европы и Азии. Материалы международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения И.В.Синицына. — Саратов-Энгельс: изд-е СГУ, 2000. — С.164-166.
- ⁹ Щегельський І.І. Техніка обробки керамічного посуду VII ст. до н.е.-II ст. н.е. в Середньому Подністров'ї // Археологія. — 1986. — Вип.54. — С.13-26.
- ¹⁰ Акунова Л.Ф., Приблуда С.З. Материаловедение и технология производства художественных керамических изделий. — Москва: Высшая школа, 1979. — С.79.
- ¹¹ Беседин В.И. Гончарное производство // Пряхин А.Д. Мосоловское поселение металлургов-литейщиков эпохи поздней бронзы. — Воронеж: изд-во Воронежского университета, 1996. — Кн.2. — С.170.
- ¹² Шрамко Б.А. Бельское городище скифской эпохи (город Гелон). — К.: Наукова думка, 1987. — С.113.
- ¹³ Гейко А.В. До питання про випалювання посуду населенням Дніпровського лісостепоного Лівобережжя в скіфську епоху // Проблеми скифо-сарматської археології Северного Причорномор'я (к 100-літтю Бориса Николаевича Гракова). III Граковские чтения. — Запорожье: изд-е ЗГУ, МГУ, ИА НАНУ, ЗОКМ, УК ЗОГА, ЗНО, ЦОИПА, 1999. — С.69-71.
- ¹⁴ Пошивайло Олесь. Етнографія українського гончарства: Лівобережна Україна. — К.: Молодь, 1993. — С.232-235.
- ¹⁵ Бобринский А.А. Методика изучения организационных форм гончарных производств // Керамика как исторический источник. — Новосибирск: Наука, Сибирское отделение, 1989. — С.10-43.

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

ЗГУ	Запорізький державний університет, Запоріжжя
ЗНО	Запорізьке наукове товариство імені Якова Новицького, Запоріжжя
ЗОКМ	Запорізький обласний краєзнавчий музей, Запоріжжя
ИА НАНУ	Інститут археології Національної академії наук України, Київ
МГУ	Московський державний університет, Москва
ОГУ	Одеський державний університет, Одеса
РАН	Російська академія наук, Москва
СГУ	Саратовський державний університет, Саратов
УК ЗОГА	Управління культури Запорізької облдержадміністрації, Запоріжжя
ХНУ	Харківський національний університет, Харків
ХОГА	Харківська обласна держадміністрація, Харків
ХОИАО	Харківське обласне історико-археологічне товариство, Харків
ЦОИПА	Центр охорони та досліджень пам'яток археології при Управлінні культури Полтавської облдержадміністрації, Полтава

25.06.2001



ДОСЛІДЖЕННЯ КЕРАМІЧНИХ КОМПЛЕКСІВ КРИНИЦЬ НА ГОРОДИЩІ ЗВЕНИГОРОД



Гупало Віра, Лосик Марія. Дослідження керамічних комплексів криниць на городищі Звенигород // Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2002 / За редакцією доктора історичних наук Олеся Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2002. – Кн. 2. – С. 153-170

- ♦ Віра Гупало народилася 31 жовтня 1958 року у Львові. Закінчила історичний факультет Львівського державного університету імені Івана Франка (1981), аспірантуру Інституту суспільних наук АН України (1989). Працює в Інституті українознавства імені Івана Крип'якевича НАН України на посаді старшого наукового співробітника відділу археології.
- ♦ Головний напрямок наукових досліджень: ранньо- і пізньосередньовічна кераміка, її морфологія, технологія і генеза.
- ♦ Автор наукових статей в українській, російській і польській періодиці.

✉ Вул. Винниченка, 24, Львів, 79008, Україна
✉ Вул. Грінченка, 6, Львів, 79037, Україна

- ♦ Марія Лосик народилася 1 грудня 1948 року у Львові. Закінчила хіміко-технологічний факультет Львівського політехнічного інституту (1971). Працює на посаді доцента кафедри художньої кераміки та скла Львівської академії мистецтв. Кандидат технічних наук.
- ♦ Головний напрямок наукових досліджень: технологія виготовлення та декорування давньої та сучасної кераміки і скла.
- ♦ Автор близько 40 наукових праць в українській, російській та польській періодиці.

✉ Вул. Кубійовича, 38, Львів, 79011, Україна; тел. 761400, факс 761482
✉ Вул. М. Голубця, 104, Львів, 79014, Україна; тел. 712335

Викладені результати вивчення ранньосередньовічної кераміки з літописного Звенигорода вперше були опубліковані в 1996 році колективом авторів, безпосередньо задіяних у цих дослідженнях [Swieszniów I., Nurało W.; Losyk M., Melnyk S.]. При цьому особлива увага була зосереджена на використанні методів природничих наук (хіміко-фізичне опрацювання). Зберігаючи акценти, подається цей матеріал, доповнений ілюстративно. Стаття присвячена пам'яті колеги авторів, який виконував рентгено-структурний аналіз кераміки — Святославу Кіндратовичу Мельнику (трагічно загинув у червні 2001 року).



ротягом 1985-1994 років на території дитинця городища Звенигород (Пустомитівський район Львівської області) було виявлено ряд об'єктів: у західній частині – земляний вал зі слідами городень і клетей; у південно-східній частині – рештки фундаменту, розібраного пізньосередньовічного палацу; у південній частині – сліди дерев'яної церкви з прилеглим кладовищем.

У межах останнього зафіксовано сліди двох криниць та смітничкової ями (мал.9), які містили речовий інвентар. Ці об'єкти становлять предмет даного дослідження.

З кожного із об'єктів було відібрано по 12 найхарактерніших зразків кераміки для з'ясування мінералогічного складу керамічної маси. За допомогою рентгеновського дифрактометра DRON-2.0 (CuKα – випромінювання) проведе-

но рентгено-структурний аналіз. Для його виконання застосовано метод порошків: зразки розтирали в агатовій ступці до порошкоподібної консистенції і пресували до стандартної кварцової кювети. У випадку різнобарвної поверхні проби повторювали. Якщо фрагмент кераміки був рівний і плоский, аналіз проводили безпосередньо з поверхні зразка. Встановлено значний вміст піску в керамічній масі, що проявлялося в інтенсивних рефlekсах відбитків. Це ускладнювало ідентифікацію інших кристалічних структур, вміст яких є значно меншим. Для полегшення їх ідентифікації з аналізованого матеріалу відділяли частину піску. З цією метою після приготування проби її легко розтирали гумовим корком і просіювали через сито з отворами 0,63 мм. Пересіяний матеріал далі розтирали на порошок.

На підставі результатів аналізу встановлено диференціацію керамічних мас (випалених), виділивши вісім типів сировини. Усім їм притаманна спільна риса у вигляді значного вмісту кварцового піску.

Тип I. Характеризується підвищеним вмістом слюнистих мінералів і невеликою кількістю польових шпатів. Присутність слюди в черепку дозволяє визначити температуру термічної обробки. Руйнування кристалічної решітки слюди настає за температури вище 850° С; при 900° С відбувається аморфізація матеріалу, а вище 950° С з'являється нова фаза *шпінелеподібної структури*. Таким чином, зразки кераміки з сировини типу I були випалені за низької температури (до 850° С). Значна доля нерозплавленої слюди і лише невелика домішка польових шпатів зумовили появу крихкої і нещільної керамічної маси.

Тип II репрезентують глинисті мінерали, що містять незначну кількість слюди і дуже багато польових шпатів. Повне руйнування кристалічної решітки польових шпатів і мінералів, що містять слюду, відбувається за температури 950° С. У межах 800°-950°С польовий шпат плавиться до в'язкої фази з тенденцією до ущільнення структур. Начиння з описуваної сировини цим власне і характеризується. Це підтверджує, що термічна обробка проходила в межах 800°-900° С. Для з'ясування особливостей перебігу технологічних процесів під час випалювання маси типу II дуже важливо визначити насамперед різновид польового шпату: натрієвий чи калієвий. Калієвому польовому шпату притаманна підвищена

властивість ущільнювати під час випалювання розтоплену субстанцію. У випадку, коли керамічна маса містить незначні домішки піску і калієвих шпатів, останні здатні оповити всі зерна піску, утворюючи міцну і щільну речовину.

Тип III. Це сировина, що характеризується високим процентом як польових шпатів, так і слюнистих мінералів. Їх присутність в пробах свідчить про те, що кристалічна решітка залишилась незруйнованою, тобто на них діяла невисока температура. Відсутність на дифрактограмах помітного рентгеноморфного гало підтверджує факт здійснення термічної обробки за температури нижчої 850° С.

Окремо виділено зразки зі слабкими слідами польових шпатів і слюди. Серед них виділяються два різновиди. Перший – глина, як первісна сировина, могла містити незначну кількість слюди і польових шпатів. Після випалювання за низьких температур утворений черепок зберігає первісний стан співіснування згаданих мінералів – сировина **типу IV**. Другий різновид – глина, що містить приблизно однакову кількість слюди і польових шпатів. Тоді, чим вищою буде температура випалювання (у межах 850°-950°С), тим швидше руйнуватимуться кристалічні решітки згаданих мінералів. При наближенні до точки повного розкладу (950° С) інтенсивність їх рефlekсів на дифрактограмах слабне, натомість зростає рентгеноаморфне гало скляної фази. Це вже сировина, трансформована на певному етапі термічної обробки. Для того, щоб виділити подібну текстуру, в подальшому опрацюванні кераміки умовно позначаємо її як *фазу А*. Підвищення температури понад 950° С остаточно руйнує кристалічні решітки слюди, польових шпатів і вапняку; відбувається процес мулітизації, і утворюється нова сполука – *муліт* ($3\text{Al}_2\text{O}_3 \cdot 2\text{SiO}_2$) як показник нагрівання основних глинистих мінералів (каолініт, монтморилоніт) до температури понад 1000° С. Цей черговий етап трансформації сировини позначено як *фаза Б*. Термічна обробка на рівні фази Б дозволяє отримувати керамічні текстири дуже високої якості (з однорідною поверхнею, з каменеподібною щільністю та слабким водопоглинанням). З такої керамічної маси виготовлялися посудини, призначені для зберігання рідини. Перетворення керамічної маси фаз А і Б є характерними ознаками перебігу термічної обробки у високих температурах різних типів керамічної сировини.

Особливий різновид становлять глини, насичені вапняком. Як тип V виділено сировину, яка містить незначну кількість слюди, великий процент польових шпатів і малу частку кальциту. Присутність у черепку кальциту у вигляді карбонату кальцію CaCO_3 свідчить про те, що його кристалічна решітка залишилася незруйнованою. Карбонат кальцію дисоціює за температури 900°C [Винчел, Винчел 1975], а реакція розкладу CaCO_3 проходить між 910° і 940°C . Тому зразки, виготовлені з описаної сировини, випалені за температури нижчої 900°C . Присутність великої кількості вапняку в керамічній масі при обробці у високих температурах в цілому діє негативно. Під її впливом кальцит вступає в реакцію з водою, що може викликати розрив стівок начиння. Незначна кількість сполук кальциту в глині нешкідлива, тому при випалюванні посудин з сировини типу V отримували досить щільну текстуру.

Тип VI сировини становить глина, що містить незначну кількість сполук кальциту і мінімальну — слюди та польових шпатів. Слабе рентгеноаморфне гало засвідчує лише початкову фазу руйнування кристалічної решітки слюди і польових шпатів, тобто про початковий етап трансформації сировини у фазі А. Чітке збереження структури кальциту в одному із зразків свідчить про перебіг випалюванні в межах 850° – 900°C .

Підвищення температури випалювання аналогічної маси викликало руйнування кристалічної решітки слюди і польових шпатів. Їхні сліди, які фіксуються у слабих відбитках на дифракто-

грамах, підтверджують, що процес розкладу ще не завершився остаточно, тобто не досягнуто температури 950°C . При цьому зменшується інтенсивність карбонату, присутність якого в черепку свідчить, що і тут не досягнуто критичної точки розкладу, а власне 940°C . Таким чином, стверджено, що випалювання подібної текстури відбулося вище 910°C , але нижче 940°C . Цей рівень трансформації сировини типу VI позначено як фаза Ak (індекс «k» інформує про слабу присутність карбонату кальцію).

Тип VII – сировина з малою кількістю слюди і великим вмістом польових шпатів і кальциту. Кераміка з таким мінералогічним складом була випалена при температурі до 900°C .

Сировина типів V-VII ототожнюється з одним родовищем, з якого добували глину в кількох місцях.

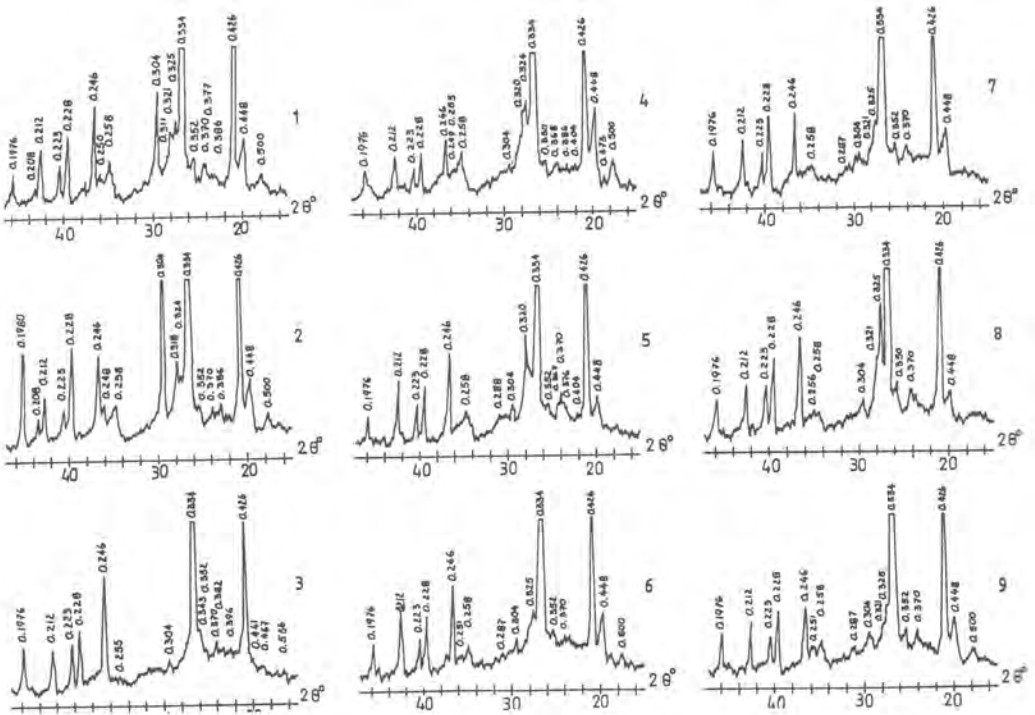
Серед описаних вище текстур виділяється одна проба, яка у своєму складі, крім незначної кількості слюдистих мінералів і польових шпатів, містила малий процент гематиту $\alpha\text{Fe}_2\text{O}_3$ – тип VIII сировини. Присутність на дифрактограмі рентгеноаморфного гало свідчить, що термічна обробка цього фрагмента проходила в межах 900° – 950°C , переходячи у фазу А.

Співвідношення посудин, виготовлених з описаних керамічних мас, на об'єктах різне (табл.1).

Яма 1. Проби 1 (мал.1,9; 10,7), 2 (мал.1,8; 10,2), 5 (мал.1,7; 10,13), 10 (мал.1,6), 13 (мал.10,21), 15 (мал.8,4; 10,10), 21 (мал.1,5; 10,1), 22 (мал.1,4; 10,20) репрезентують зразки сировини типу III. Для слюдистих мінералів харак-

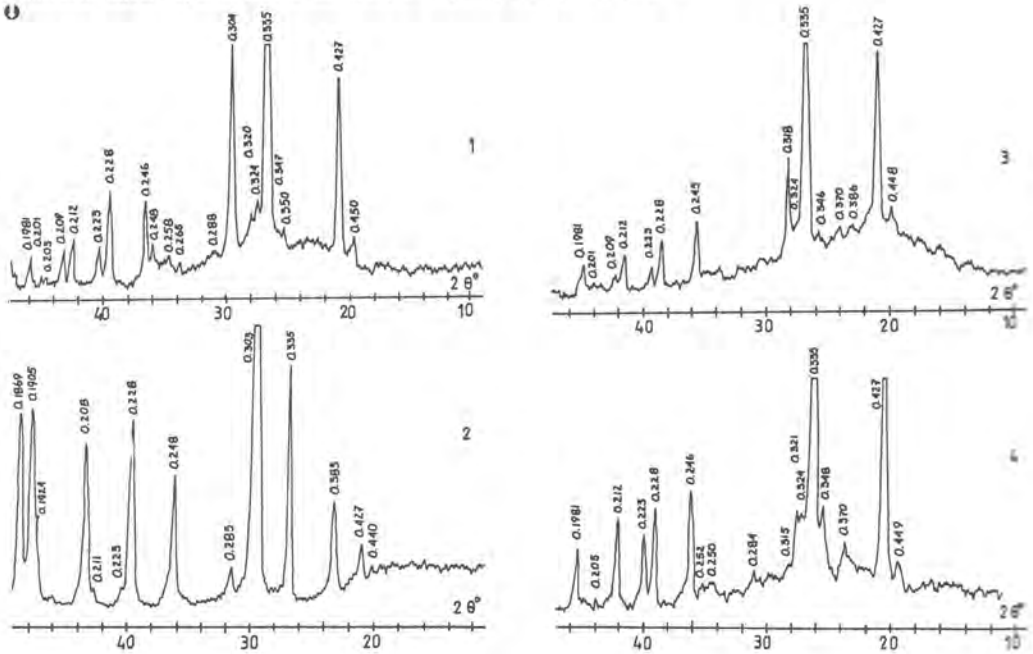
Табл. 1. Звенигород. Співвідношення типів глиняної сировини на об'єктах

Тип сировини	Яма 1	Криниця 1		Криниця 2	
		Рівень А	Рівень Б	Рівень А	Рівень Б
I			1		
II			2	1	2
III	8				
IV			3		
V					
VI	2			4	2
VII		4	1		
VIII					1



Мал.1. Звенигород. Дифрактограми комплексу кераміки ями 1: 1-проба 14; 2-проба 11; 3-проба 12; 4-проба 22; 5-проба 21; 6-проба 10; 7-проба 5; 8-проба 2; 9-проба 1

Мал.2. Звенигород. Дифрактограми комплексу кераміки криниці 1: 1,2-проба 7; 3,4-проба 1



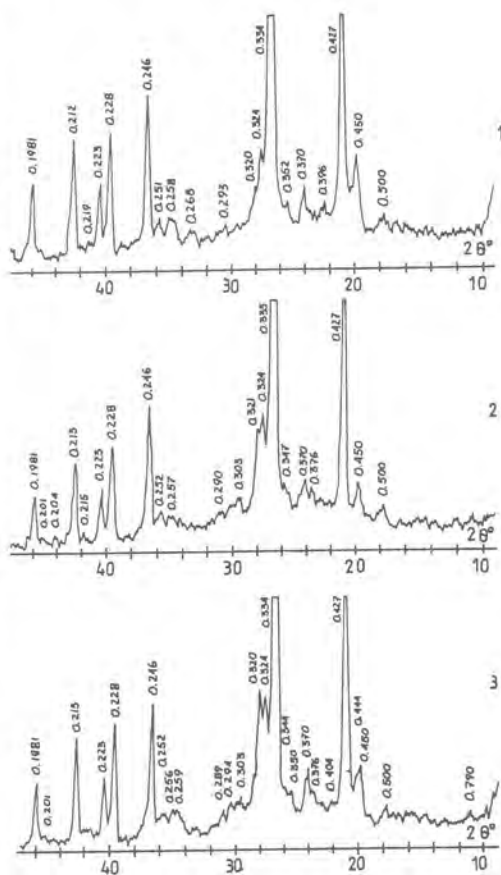
терні інтенсивні рефлекси основних ліній: $d/n = 1,00; 0,500; 0,488; 0,287; 0,258$ nm та інші. Кварцовий пісок посідає лінії: $d/n = 0,426; 0,334; 0,246; 0,228; 0,212; 0,197$ nm та інші; польові шпати – $d/n = 0,646; 0,404; 0,376; 0,324$ nm та інші. Домішки польових шпатів, згідно з міжплощинними значеннями, посідають дифракційні мінімуми в межах кутів $27,5-28,0$ (2θ), становлячи $0,324; 0,320$ ($0,319$) nm, що дозволяє ототожнити їх з *плагіоклазами* – між іншими з вапняковим польовим шпатом, *анортитом* – $\text{CaO} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3 \cdot 2\text{SiO}_2$ [Браун, 1965]. Це підтверджує присутність на дифрактограмах відбиття з міжплощиною відстанню $0,64-0,65; 0,403-0,405; 0,374-0,378; 0,361-0,367$ nm.

Виконано пробу з метою визначення складу слюдистих мінералів на підставі відповідності максимуму індексу 001. На всіх дифрактограмах спостерігаємо інтенсивний рефлекс біля $0,500$ nm, що дозволяє ототожнити слюду з мусковітом ($\text{KAl}_2/\text{AlSi}_3\text{O}_{10}/\cdot/\text{OH}/2$) або гідрослюдою зі складом $/\text{Mg}, \text{Fe}/3(\text{Al,Si})3\text{O}_{10}/\cdot(\text{OH})_2 \cdot 4\text{H}_2\text{O}$, оскільки інтенсивність відбиття біля $0,500$ nm в мусковіті є значно сильнішою, аніж у слюді біотит-флогопітового типу [Браун 1965].

Проби 11 (мал.1,2; 10,3), 14 (мал.1,1; 10,30) – зразки сировини типу VI. Інтенсивні рефлекси карбонату кальцію CaCO_3 характеризують лінії $d/n = 0,386; 0,304; 0,248; 0,208; 0,1925; 0,1910; 0,1872$ nm та інші. Кераміку фази Б репрезентують проби 16 (мал.10,11) і 12 (мал.1,3; 10,29). На дифрактограмі проби 16 муліт проявляється розмитим основним базальним рефлексом біля $0,534$ nm, натомість у пробі 12 простежено два основні відбиття біля $0,537$ nm і $0,343$ nm.

Криниця 1. Сировина типу II репрезентована двома пробами: 5 (мал.3,2; 12 Б,5) і 8 (мал.3,3; 12 Б,2). Їм притаманні інтенсивні рефлекси польових шпатів ($d/n = 0,640; 0,404; 0,376; 0,324; 0,320; 0,289$ nm), а також слабкі рефлекси слюдистих мінералів ($d/n = 1,00; 0,500; 0,450; 0,444; 0,370; 0,294; 0,257; 0,255; 0,252; 0,215; 0,201$ nm та інші). У пробах 2 (мал.4,1), 6 (мал.4,2), 13 (мал.4,3) виявлено сировину типу V. Проба 9 (мал.3,1; 12 Б,1) репрезентує тип I керамічної маси.

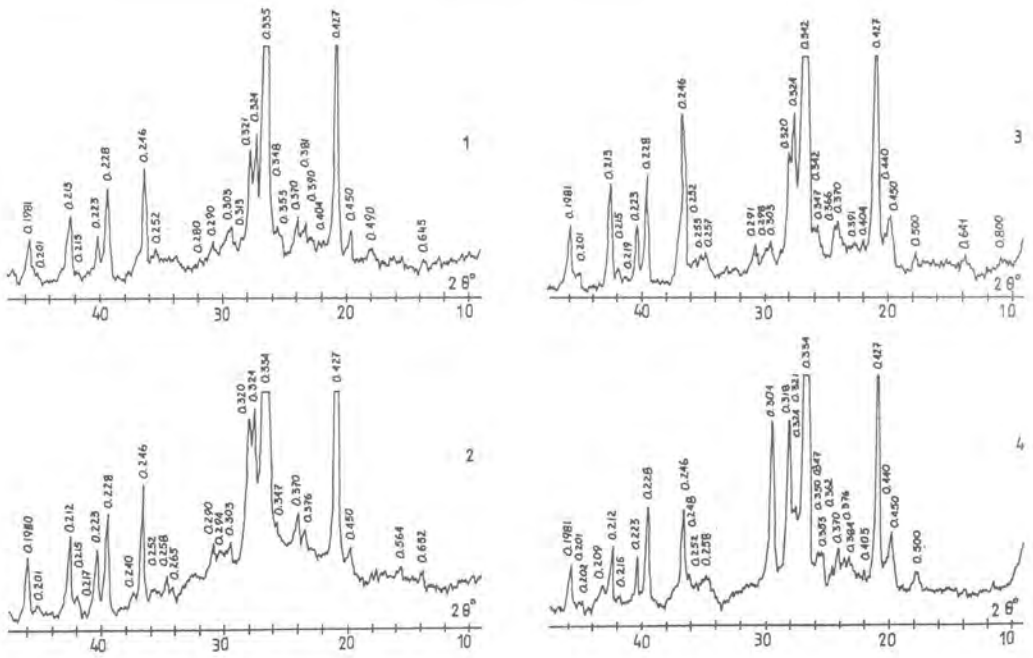
Сировина типу VII відзначена в пробах: 3 (мал.4,4; 12 А, 8), 4 (мал.5,2; 12 А, 2), 7 (мал.2,1-2; 12 Б, 3), 11 (мал.5,1; 12 А, 5), 12 (мал.5,3; 12 А, 1). Про присутність карбонату свідчать інтенсивні рефлекси з $d/n = 0,385; 0,304; 0,284; 0,248; 0,209; 0,1925; 0,1910; 0,1870$ nm. Серед описуваних зразків у пробі 7 (з неоднорідною поверхнею) за не-



Мал.3. Звенигород. Дифрактограми комплексу кераміки криниці 1: 1-проба 9; 2-проба 5; 3-проба 8

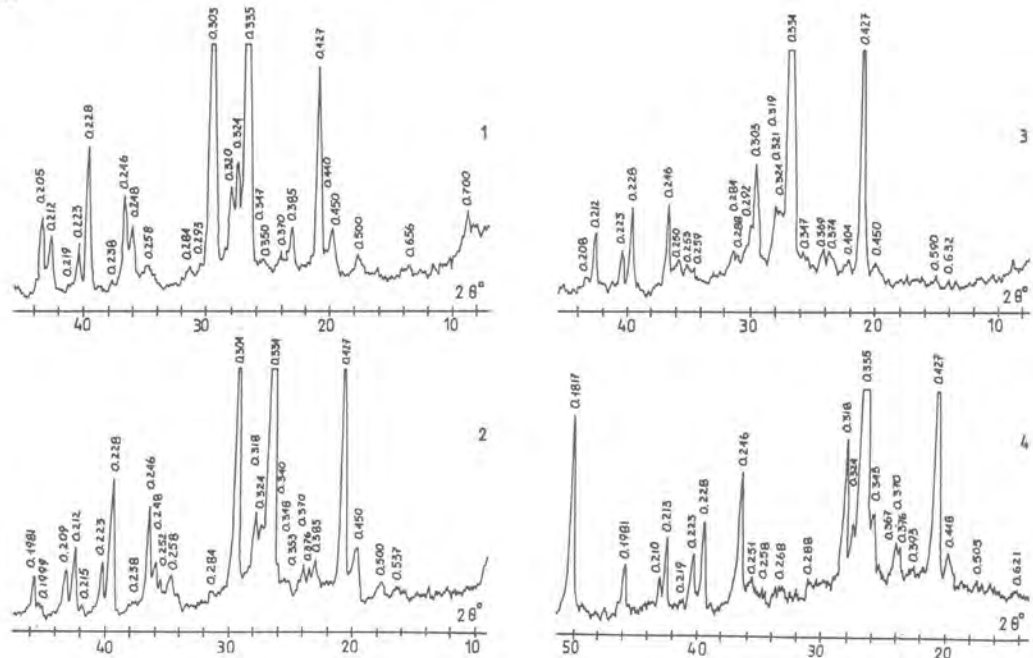
значної домішки кварцу зафіксовано включення білого кольору – чистий CaCO_3 .

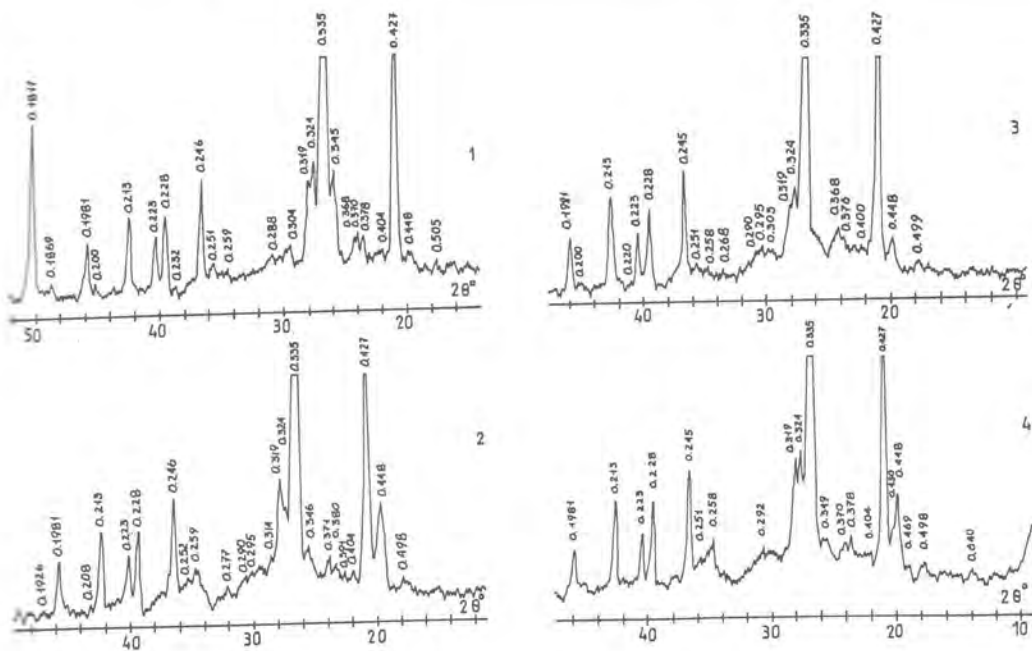
У межах фази Б виділяється проба 1 (мал.2, 3-4). Через нерівномірне випалювання зовнішня поверхня черпка мала коричневий колір, а внутрішня – темно-сірий. Результати аналізу виявили також різницю і в мінералогічному складі, який дозволяє говорити про особливості процесу термообробки. На дифрактограмах зовнішнього шару відсутні лінії слюди, слаба присутність польових шпатів і виразне рентгеноаморфне гало скляної фази. Отже, на зовнішню поверхню діяла температура близько 950°C . У внутрішньому шарі відзначено присутність слюди і польових шпатів, що дозволяє окреслити температуру випалювання в межах $900^\circ-950^\circ\text{C}$.



Мал.4. Звенигород. Дифрактограми комплексу кераміки криңці 1: 1-проба 2; 2-проба 6; 3-проба 13; 4-проба 3

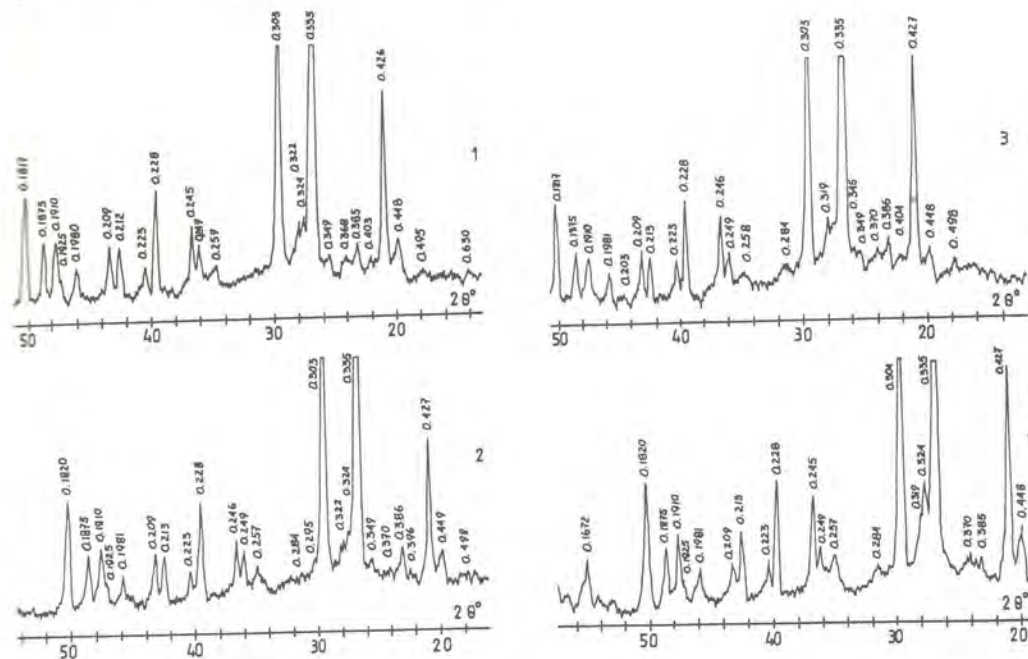
Мал.5. Звенигород. Дифрактограми керамічних комплексів: з криңці 1 – 1-проба 11, 2-проба 4; 3-проба 12; з криңці 2 – 4-проба 20

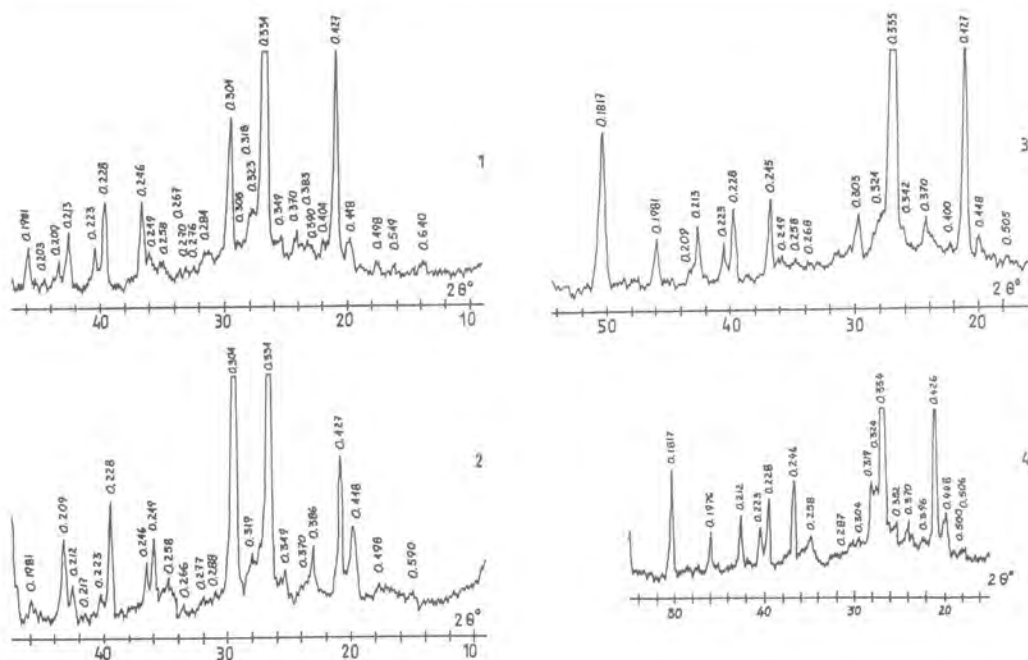




Мал. 6. Звенигород. Дифрактограми комплексу кераміки криниць 2: 1-проба 16; 2-проба 11, 3-проба 23; 4-проба 17

Мал. 7. Звенигород. Дифрактограми комплексу кераміки криниць 2: 1-проба 8; 2-проба 3; 3-проба 25; 4-проба 12





Мал.8. Звенигород. Дифрактограми керамічних комплексів: з криниці 2 – 1-проба 26, 2-проба 28, 3-проба 10; з ями 1 – 4-проба 15

Криниця 2. Сировину типу II репрезентують проби: 11 (мал.6,2; 14 Б, 9), 16 (мал.6,1; 14 А, 12), 17 (мал.6,4), 23 (мал.6,3; 14 А, 2). Керамічна маса типу VI зафіксована у зразках: 3 (мал.7,2; 14 Б, 4), 8 (мал.7,1; 14 Б, 3), 12 (мал.7,4; 14 Б, 1), 25 (мал.7,3; 14 А, 10), 28 (мал.8,2; 14 А, 7). Цим екземплярам притаманні інтенсивні рефлекси CaCO_3 з $d/n = 0,386; 0,304; 0,284; 0,249; 0,209; 0,1924; 0,1910; 0,1875$ нм. На цих же дифрактограмах присутні сліди слюди ($d/n = 1,00; 0,498; 0,448; 0,370; 0,258$ нм) і слабкі лінії польових шпатів з $d/n =$ близько $0,640; 0,324; 0,319$ нм та інші. Максимальну кількість карбонату кальцію відзначено в пробі 28. Ступінь обробки фази А посідають проби 10 (мал.8,3; 14 Б, 8) і 26 (мал.8,1; 14 А, 8). Лише проба 20 (мал.5,4; 14 А, 3) містила оксид заліза у вигляді гематиту $\alpha \text{Fe}_2\text{O}_3$ – сировина типу VIII. На дифрактограмі рефлекси цього мінералу зазначені з d/n близько $0,367; 0,268; 0,251; 0,219$ нм.

Описані вище типи сировини, визначені на підставі мінералогічного складу фрагментів на-

чиння, свідчать про існування щонайменше трьох різних покладів, а в їх межах семи місць, з яких гончари вибирали глину для виготовлення своєї продукції.

Наступний етап даного дослідження пов'язаний з морфологічним аналізом усіх трьох комплексів, їх датуванням та порівняльною характеристикою за групою ознак.

Яма 1 (мал.9). Обриси ями круглоподібної форми (розміром 252×194 см, глибина 65 см) виявлено на відстані 5 м на північ від церкви, на глибині 20 см, на рівні материка. У ній, на глибині 38 см, зафіксовано поховання №33, яке перекривало поховання №34, що знаходилося на 27 см нижче. Поховання накладалися в такий спосіб, що череп нижнього кістяка знаходився безпосередньо під тазовими кістками верхнього кістяка (мал.9). Взаєморозташування поховань свідчить про дві фази функціонування кладовища. В заповненні ями виявлено значну кількість фрагментів посуду, цвяхи і уламки керамічних плиток. Серед дрібних уламків начинь відзначено

три крупні фрагменти широкогорлих опуклобоких горщиків:

1) виготовлений з відмуленої глини з незначною домішкою дрібнозернистого піску; поверхня дещо шерехата, випалена до коричневого кольору з тришаровим зломом; має низьку середньо відхилену назовні шийку та довгі дуже слабо випуклі плечики (визначення зроблено на підставі програми статистично-математичного аналізу кераміки [Генинг, 1973, с.114]); вінця сформовані валиком зі слабoproфільованим пружком (мал.10,2);

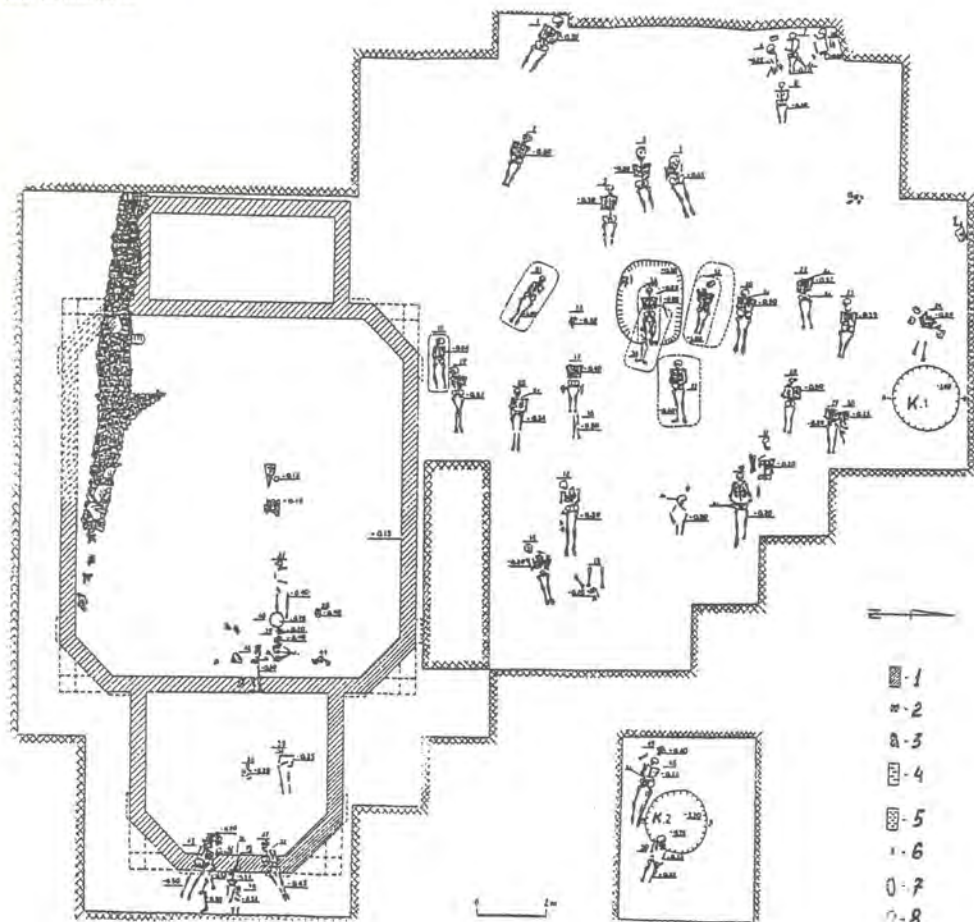
2) виготовлений з глини, насиченої домішками дрібнозернистого і в меншій кількості круп-

нозернистого піску; шерехата поверхня випалена до коричневого кольору з тришаровим зломом; має низьку дуже слабо відхилену лійчасту шийку, довгі слабо опуклі плечики; вінця — у вигляді деформованого валика, підбитого зсередини неширокою ввігнутістю, замість пружка; оздоблений двома рядами прямолинійного орнаменту, нанесеного чотиризубим вістрям нерівно, від руки (мал.10,4);

3) виготовлений з добре відмуленої глини з незначною домішкою дрібно- і крупнозернистого піску; ледь шерехата поверхня випалена до сірого зовні і коричневого кольору зсередини з тришаровим зломом; має високу дуже сильно

Мал.9. Звенигород. Локалізація об'єктів на дитинці:

- 1 – фундамент церкви, 2 – межі розкопів, 3 – камінь, 4 – вугілля,
- 5 – глина, 6 – знахідки, 7 – котловани об'єктів,
- 8 – межі могильних ям



відхилену назовну шийку, дуже довгі слабо опуклі плечики; вінця у вигляді грані, вертикально зрізаної й профільованої ввігнутістю (мал.10,7).

Для усіх цих посудин притаманні „архаїчні” риси – слабе профільовання тулуба, товсті (7-12 мм) стінки, грубозернисті домішки, неякісне випалювання, недбало виконаний декор. Подібні горщики відсутні в комплексах XII ст. (датованих радіовуглецевим і дендроаналізом) на північно-східному передмісті.

У комплексі ями 1 вінець із чітко окресленим валиком мало (мал.10, 9, 6, 16, 25), більшість становлять модифікації: а) з потовщеним і деформованим валиком (мал.10, 7, 21, 24, 27-28), б) потовщені і ззовні заокруглені без якоїсь визначеної форми (мал.10, 5, 15, 20), в) зі знівелюваним валиком (мал.10, 8, 14, 18-19, 26); г) гранчасті (мал.10, 12, 22-23).

Усі фрагменти вищезгаданого начиння виготовлені з сировини типу III.

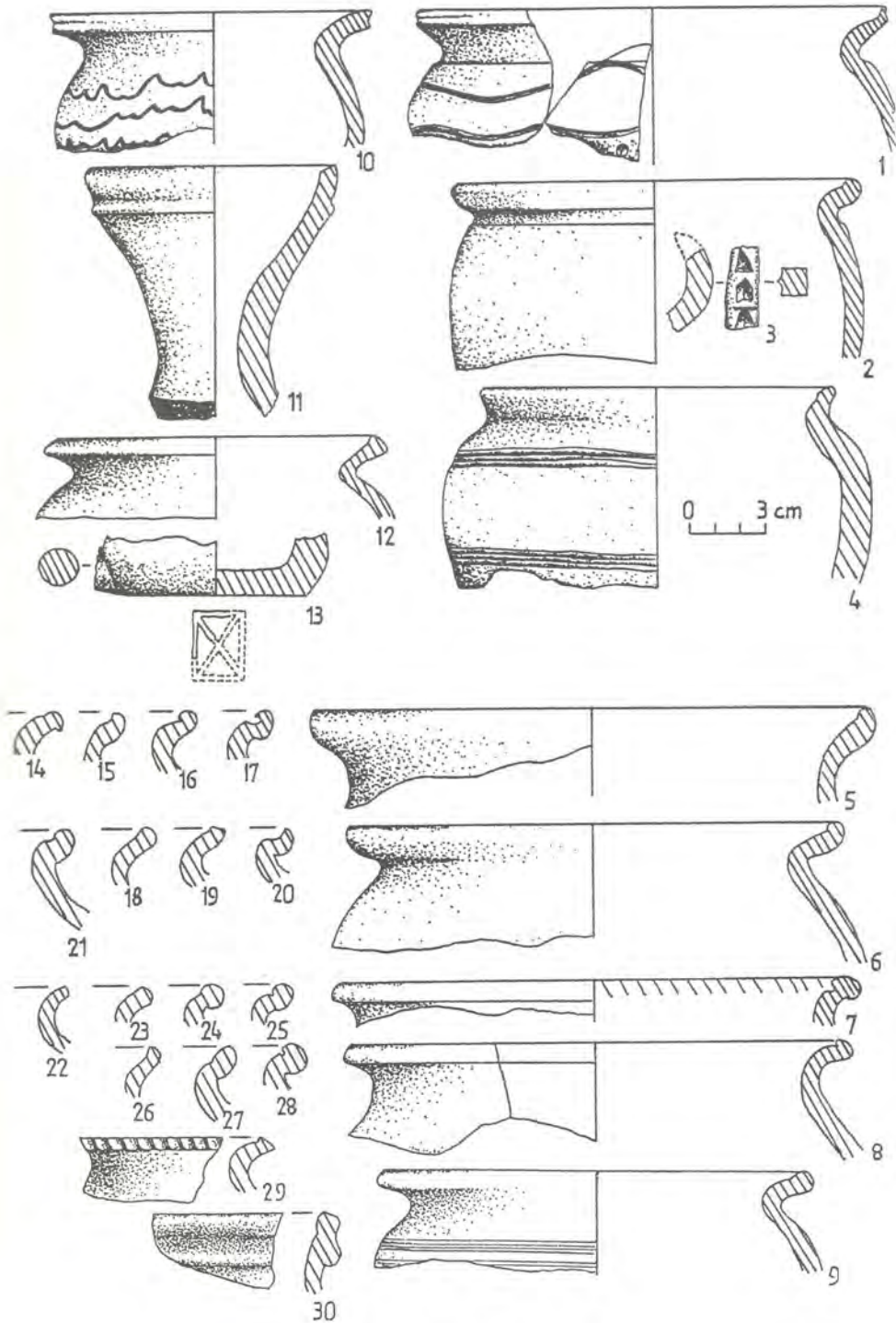
Морфологічно відрізняються від згаданих вінця з широким (22 мм) манжетом, який на внутрішній поверхні має слабкопрофільований пружок (мал.10, 30), і виготовлений з сировини VI типу; випалений до сірого кольору з тришаровим зломом. Подібні за формою вінця були поширені з II пол. XIII до I пол. XIV ст. на території Польщі: Вроцлав, Отмухів, Гданьськ, Варшава [Kruppé, 1968, tab.1, 4, 9, 16; 2, 17; 3, 17; 4, 12], Стжельно [Sułkowska-Tuszyńska, 1994, гус.3, 8; 4, 8, 10]. Відомі вони на посудинах цього ж часу з Моравії, датованих монетами [Nekuda, Reichertova, 1968, s.134, 231-303, гус.43]; аналогічні тенденції до появи подібних манжетних вінця відзначені і в Чехії: Пльзень, Веліз та інші. [Nekuda, Reichertova, 1968, s.167-229, гус.75, 5; 76, 1, 4-6; 90, 3; 91, 1, 3].

Інший горщик мав вінця з косозрізаною зовнішньою гранню, на всю поверхню яких нанесено штампом вузькі прямокутні вдавлювання (мал.10, 29); виготовлений з сировини фази Б і випалений до сірого кольору з одношаровим зломом. Аналогічне начиння (горщики і миски) сірого та чорного кольорів з нанесеним по вінцях штампованим орнаментом відоме в комплексах XIV-XV ст. з граду Вартнов у Моравії, Точнік і Пльзень у Чехії [Nekuda, Reichertova, 1968, гус.70, 1-4; 92,3; 118,8]; на території Польщі подібні посудини відомі з II пол. XIII-XIV ст. в Познані, Сведці, Варшаві, Вроцлаві, Гданьську, Каліші, Чарнкові та інших [Kruppé, 1968, tab.2, 14; 10, 11-12, 25; 3, 5, 15; 7, 16, 23, 25, 27; 34, 12; 52, 1; 53, 10; 56, 8]. На гончарних посудинах з Кракова

такий орнамент з'явився в II пол. XIII і набув поширення в XIV-XV ст., спорадично зустрічається він також і на начинні XVI ст. [Wałowcy, 1979, s.95].

З такої ж сировини виготовлений фрагмент глекоподібної посудини, від якої збереглася лише горловина (мал.10,11). При основі шийки це начиння є найвужчим (2 см). Поступово догори горловина плавно лійчасто розширюється, сягаючи в діаметрі 10 см, і завершується загнутими досередини вінцями у вигляді опуклого, профільованого борознею манжета. Зсередини горловина профільована есоподібно ввігнутістю, яка надає їй конфігурацію чаші. Виріб вкритий по всій поверхні горловини зсередини і ззовні світло-зеленою поливою, яка в результаті повторного перебування у вогні збереглася фрагментарно. Аналогічної форми фрагмент горловини виявлено в Бересті, у шарі, який датується XIII-XIV ст. [Лысенко, 1985, с.331, рис.235, 14]. П.Ф.Лисенко визначає посудину як глек. Вузкий отвір при основі шийки підтверджує те, що це начиння служило для вміщення рідини, а технологія отримання текстури підвищеної щільності переконує в цьому. Подібні вироби з вузьким горлом і роздутим тулубом у матеріалах Центральної і Західної Європи означені як фляги або флягоподібні посудини. Знахідки фляг трапляються досить рідко і датуються по-різному, як правило, у межах XIII-XV ст. [Vanā, 1956, s.105; Wałowcy, 1979, s.93-95; Nekuda, Reichertova, 1968, tabl. XXVIII, LXXVII].

Більшість начиння в ямі 1 (мал.10, 2, 4-5, 7-8, 12, 14-15, 18-24, 26-28) має морфологічні риси, притаманні кераміці, що датується часом після XII ст. [Гупало, 1993, с.19-21; 1994, с.185-190]. На цій підставі можна було б припустити, що яма функціонувала протягом XIII ст., що є неправдоподібним. При цьому необхідно враховувати, що в ямі присутні фрагменти посуду, який з'явився не раніше середини XIII-поч. XIV ст., а також уламки скляних браслетів, верхня межа використання яких обмежується XIII ст. [Щапова, 1972, с.173-174]. Ці обставини схиляють до окреслення часу використання ями II пол. XIII ст. Важливим моментом є факт перекриття ями 1 двома похованнями. Нижнє поховання (№34), безперечно, було здійснено після нівелювання слідів ями, натомість верхнє (№33) – не пізніше середини XIV ст. Адже відомо, що в 1360 році король Казимир Великий мав намір побудувати на дитинці замок, що може свідчити про незабудованість терену і зникнення слідів кладовища.



Мал.10. Звенигород. Комплекс кераміки ями 1

Огляд знахідок з ями 1 буде неповним, якщо оминуть увагою дві наступні категорії археологічних матеріалів: світильники і керамічні плитки. Перші репрезентовані фрагментом нижньої частини посудинки: вона має товсте і плоске дно, опуклий тулуб і уламок округлого в перерізі вушка. За формою начиння близьке до мисочки, у якій зсередини збереглися залишки сажі, а ззовні – ангобу; на дні – тавро (мал.10,13); виготовлене з сировини III типу і випалене до оранжевого кольору з тришаровим зломом. З іншого світильника зберігся лише фрагмент вушка, прямокутного в перерізі і оздобленого клиноподібними заглибленнями (мал.10,3). Начиння, від якого воно походить, було виготовлене з глини типу VI (проба 11), випалено до оранжевого кольору з тришаровим зломом. Згідно з дослідженнями на Звенигородському передмісті, можемо стверджувати, що світильники найчастіше використовувалися протягом XII ст. і поступово, до кінця століття, виходили з ужитку. Екземп-

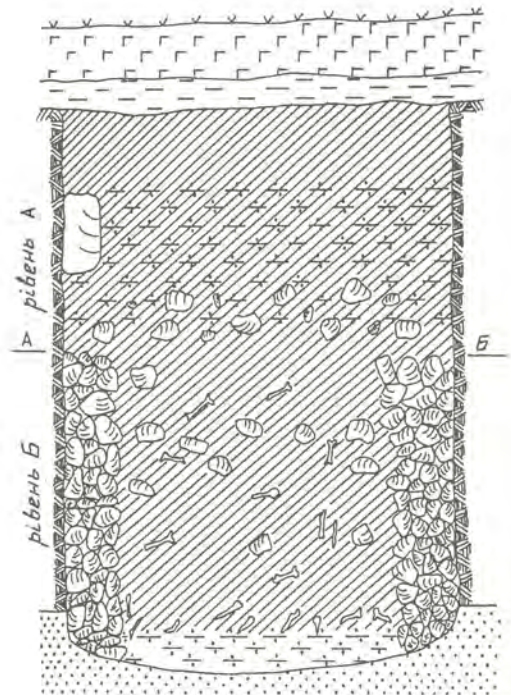
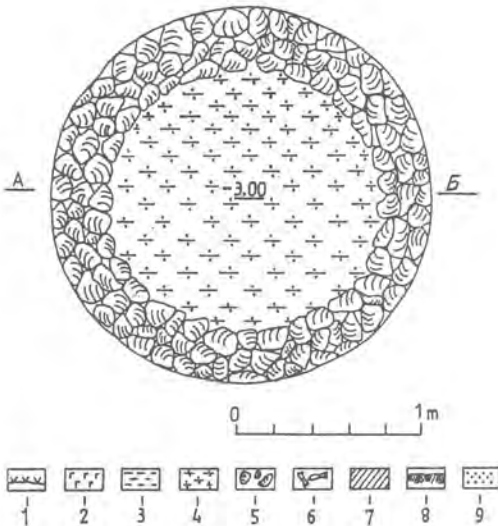
ляри, відомі з пізнішого часу, як правило, знаходили під черенями печей або долівками жител.

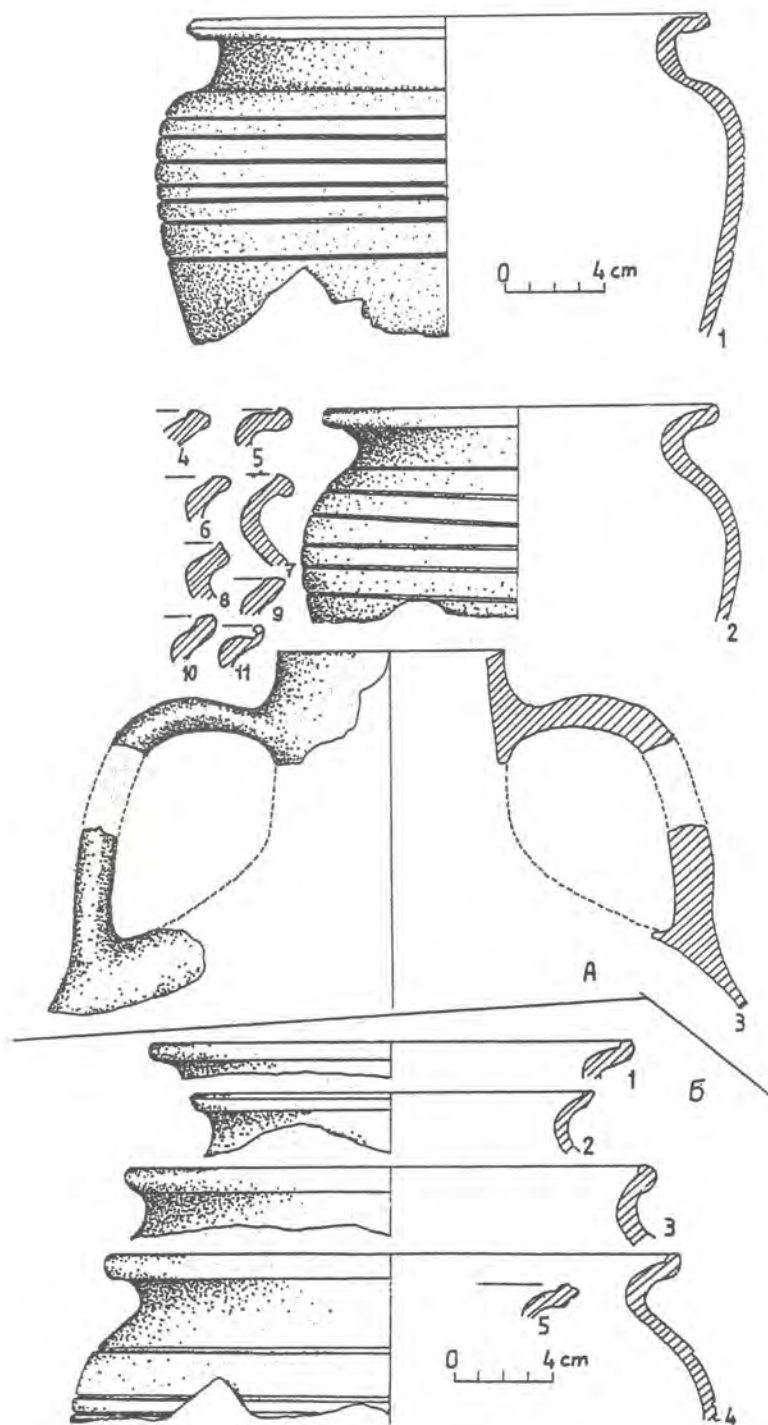
Керамічні плитки мали форми трикутні (з кутами 30°, 45° і 60°), квадратні і фігурні; вкриті зеленою, жовтою, коричневою і жовто-зеленою поливами. Встановлено, що вони походять з підлоги вищезгадуваної дерев'яної церкви, яка була знищена пожежею, сліди якої зафіксовані в культурному шарі довкола будівлі. Зрозуміло, що до засипу ями 1 потрапили знахідки більш ранні: плитки від підлоги (деякі зі слідами дії вогню), світильники (можливо, навіть з церковного інвентаря), а також дрібні фрагменти північно причорноморських амфор, уламок скляного браслета зеленого кольору і кілька фрагментів горщиків із сильно профільованими вінцями (мал.10,16-17,25).

Криниця 1 (мал.9) виявлена на відстані 11,5 м на північ від церкви. Це округла (діаметром 200 см) в плані яма, циліндрична в перерізі, заглиб-

Мал.11. Звенигород. План і переріз криниці 1:

1 – сучасна поверхня, 2 – гумус, 3 – глинистий гумус, 4 – вугілля, 5 – каміння, 6 – кістки тварин, 7 – чорнозем, перемішаний з глиною, 8 – мергелистий материк, 9 – материковий пісок





Мал.12. Звенигород. Комплекс кераміки з криниці 1 (А – з рівня А; Б – з рівня Б)

лена в материк на 300 см (мал.11). Її верхня частина, позначена як рівень А, не мала облицювання; виявлено лише три великі камені, які, очевидно, зсунулися з давнього ужитого рівня довкола об'єкта. З глибини 135 см аж до дна стінки криниці були викладені товстим (30 см) шаром колотого пісковику (шар в межах цього обмурування позначено як рівень Б). Заповненням криниці на рівні А був перемішаний з жовтою глиною сіро-чорний гумус. На глибині 40-120 см його перетинав шар, насичений значною кількістю вугликів, що залягав на кам'яному завалі; тут виявлено нечисленні речові матеріали. Безпосередньо під камінням знаходився стерильний шар землі завтовшки 10-20 см. Заповненням рівня Б був перемішаний з глиною гумус і розрізнене каміння пісковику. У цьому шарі виявлено значну кількість фрагментів кераміки, уламків амфор і кістки тварин. На глибині, що відповідала нижньому краю кам'яного облицювання, натрапили на численне скупчення тваринних кісток. На самому дні ями залягав шар вугілля товщиною 20 см. Лінзоподібне дно встелене шаром білого материкового піску. Особливість конструкції дозволяє бачити в цьому об'єкті криницю. Аналіз нашарувань характеризує етапи її знищення. На глибині 300-120 см котлован криниці заповнювався поступово. Однак після обвалу верхньої частини обмурування (шар каміння) і

спалення наземної дерев'яної конструкції об'єкт засипали.

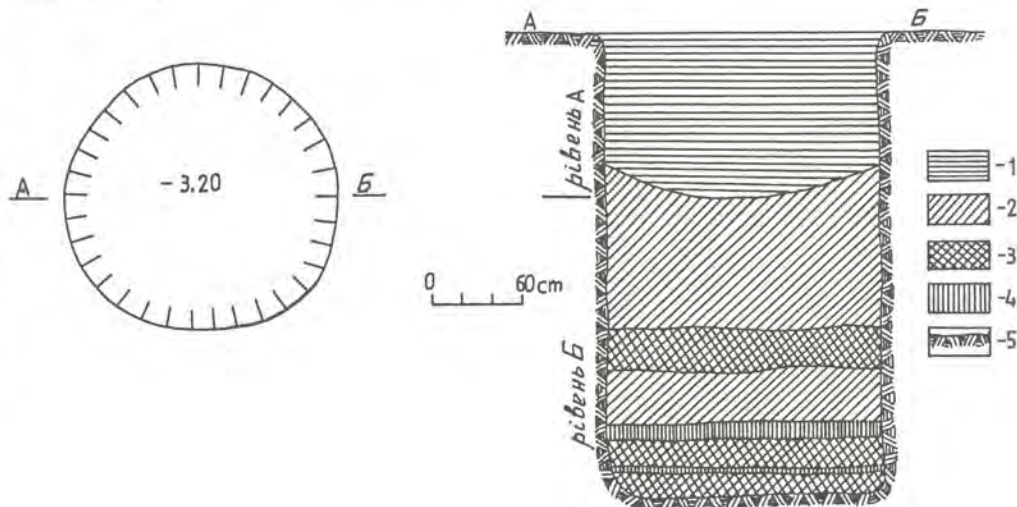
Речовий матеріал з рівня А (глибина 0-135 см) складається з великих фрагментів двох горщиків і однієї корчаги, а також уламків вінець. Корчага (мал.12 А,3) має високу циліндричну шийку з косозрізаним краєм і два симетрично розташовані вушка. Особливістю посудини є дуже тонкі (2-4 мм) стінки. Начиння виготовлено з добре відмудленої глини, що не містила видимих слідів домішок; випалено до коричневого кольору з тришаровим зламом. Горщики репрезентовані двома формами:

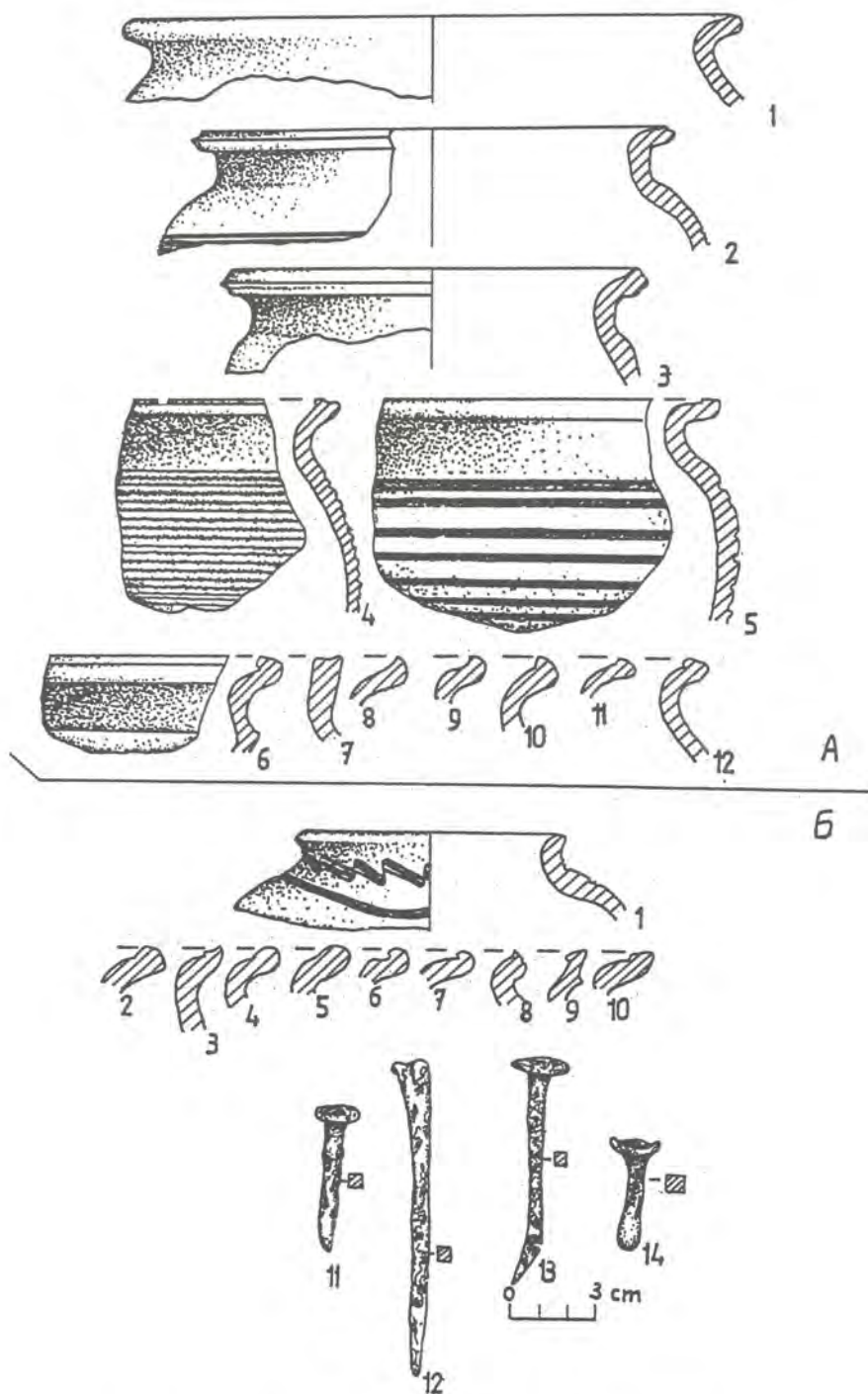
1) широкогорлий, з опуклим тулубом (мал.12А, 2); має середню сильно відхилену назовні шийку, довге середньо опукле плече, розташоване на 3/4 висоти посудини; валикові вінця з пружком; верхня частина тулуба оздоблена борознами;

2) конічний, з середньої висоти шийкою, нахиленою досередини; короткі середньо опуклі плечики знаходяться на 3/4 висоти начиння; язичкові вінця косозрізані назовні; широка ввігнутість заміняє пружок; тулуб оздоблений борознами (мал.12 А, 1).

Обидва горщики виготовлені з глини типу VII (проба 4, 12), випалені до світло-коричневого кольору з одношаровим зламом. З такої ж маси виконані (пр.3, 11) й інші уламки посудин

Мал.13. Звенигород. План і переріз криниці 2: 1 – чорнозем, перемішаний з пісковиком, 2 – чорнозем, перемішаний з лимонною глиною і пісковиком, 3 – чорнозем, 4 – глина коричневого кольору, 5 – мергелистий материк





Мал.14. Звенигород. Криниця 2. Комплекс знахідок (А – з рівня Б, Б – з рівня А)

(мал.12 А, 4-11). Загальною рисою начиння з рівня А є деформація і нівелювання морфологічних елементів вінець.

Серед кераміки з рівня Б (глибина 135-300 см) є вінець різної форми і, як правило, ретельно профільовані (мал.12 Б,1-5). Горщики виготовлені з різних гончарних мас: тип І (пр.9 – мал.12 Б,1), тип ІІ (пр.8 – мал.12 Б, 2; пр.5 – мал.12 Б, 5), тип V (пр.2, 6, 13 – мал.12 Б, 4), тип VII (пр.7 – мал.12 Б, 3), фази Б (пр.1).

На рівні Б виявлено численні дрібні уламки червоноглиняних причорноморських амфор. Вищезгадана кераміка, а також амфори масово зафіксовані в житлах середнього (1110-1137 рр.) і верхнього (1137-1146 рр.) будівельних горизонтів під час досліджень на північно-східному передмісті Звенигорода. Серед матеріалів, датованих I пол. XII ст., у Новгороді також виявлено значну кількість південних амфор [Колчин, 1982, с.174-175, рис.9].

Кореляція керамічних комплексів рівнів А і Б показала явну різницю у способах формування вінець у виявлених там виробках. Для рівня Б притаманні чіткі пропорції форм і чисельність їх обрисів. Начиння з рівня А має диференційовану форму вінець і пружків для покришок. Подібні до них виявлені серед керамічних матеріалів зі споруд 43 і 46 на північно-східному передмісті Звенигорода, які дендроаналізом датовані 1180-ми роками [Свешніков, 1988]. Подібні риси відзначені також у посудин з 1-4 шару печі в житлі 33, яке було знищене монголо-татарами. Усе це дає підстави для датування рівня А періодом останньої чверті XII – I пол. XIII ст.

Криниця 2 виявлена на відстані 7,3 м на північ від церкви (мал.9). Це округла в плані і циліндрична в перерізі яма з плоским дном (діаметр 200 см, глибина 320 см) (мал.13). У південно-східний край об'єкта було вкопано поховання №50; біля південно-західного борту знаходилося поховання №49, частково перекрите похованням №48. На глибині 0-110 см заповнення становив гумус, перемішаний з подрібненим пісковиком (позначено як рівень А); нижче, до глибини 266 см, залягав шар гумусу, перемішаного з глиною лимонного кольору і дрібними уламками пісковика (рівень Б); на глибині 200-230 см її цілісність порушена прошарком чистого чорного гумусу; це заповнення залягало на 10 см в шарі добре втрамбованої глини коричневого кольору. Нижче, аж до дна, зафіксовано чистий гумус з включенням на глибині 296-300 см сму-

ги втрамбованої коричневої глини (ці нашарування позначені як рівень Б). Найімовірніше, цей об'єкт також виконував функції криниці.

Прошарки коричневої втрамбованої глини інтерпретуються як підтвердження ремонтних робіт з очищення криниці. Проте після чергового замулення об'єкта (шар гумусу без домішок на глибині 200-230 см) вона вже не використовувалася. Не виключено також, що прошарок перемішаного з глиною гумусу (глибина 110-200 см) виник у результаті навмисного засипання котлована; після цього заглиблення заповнювалося поступово. Заповнення рівня А бачиться як одноразове засипання верхньої частини криниці з метою остаточної нівеляції котлована.

Речові матеріали виявлені лише у двох горизонтах на глибині 60-80 см (рівень А) та 240-320 см (рівень Б). У межах рівня А відзначені 24 фрагменти кераміки (10 вінець, 1 дно, 13 стінок), а також 4 цвяхи з округлими капелюшками і з квадратними в перерізі ніжками різної довжини (мал.14 В). Більшість посудин виготовлена з сировини VI типу (мал.14 Б, 1, 3-4), один – з фази А (мал.14 Б, 8) і випалена до різного кольору: сірого (пр.3 – мал.14, Б, 4), світло-коричневого (пр.8-мал.14 Б, 3), коричневого (пр.12-мал.14 Б, 1), оранжевого (пр.10). Один фрагмент виготовлений з глини типу II і випалений до світло-коричневого кольору з тришаровим зламом (пр.11-мал.14 Б, 9). Вінець переважно мають заокруглені зовні обриси і знівельовані пружки зсередини (мал.14 Б, 2, 4-5,7-8,10). Найбільший уламок походить від горщика з низькою, сильно відхиленою назовні шийкою і з вінцями зі звуженим краєм; при основі шийки і на плечиках орнаментованій хвилястими лініями (мал.14 Б, 1). Архаїчні пропорції і форма начиння відповідають горщикам з ями 1. Фрагмент вінець з псевдоманжетом і пружком (мал.14 Б, 9) також має аналогію в ямі 1 (порівн. мал.10, 30). Відсутність форм з рисами, характерними для II пол. XIII ст., дозволяє обмежити датування рівня А I пол. XIII ст.

У заповненні рівня Б виявлено 48 уламків кераміки (11 верхніх частин, 1 придонну частину, решта – стінки, оздоблені прямолінійним і в одному випадку, хвилястим орнаментом). Начиння виготовлене з різних типів сировини: тип II (пр.17-мал.14 А, 12; пр.23-мал.14 А, 2), тип VI (пр.25-мал.14 А, 10; пр.28-мал.14 А, 7), тип VIII (пр.20-мал.14 А,3). Фаза А (пр.26-мал.14 А, 8). Кераміка рівня Б характеризується виразними обрисами вінець, які мають пружки. Більшість

вінець косо (мал.14 А, 2-3, 6, 11-12) або горизонтально зрізані (мал.14 А, 4-5). Аналогії для них відзначені в комплексах північно-східного передмістя, датованих I пол. XII ст.

Кореляційна характеристика керамічних комплексів. Порівняння кераміки з ями 1 і обох криниць за типом сировини засвідчило існування певних відмінностей (табл.1). Суттєво відрізняється сировинний склад кераміки з ями 1 і криниць, що підтверджується і морфологією посудин. Найімовірніше яма 1 не є синхронною з криницями. У заповненні криниці 1 знаходилася кераміка, виготовлена з сировини, що походить з трьох різних покладів. Процентна різниця присутності певних мінералів у окремих типах сировини може свідчити про добування глини в різних місцях у межах одного родовища. Кераміка з рівнів А і Б в криниці 2 щодо сировини є однорідною, що може доводити існування лише незначної різниці в часі. Натомість, у криниці 1 рівні мають відмінний склад мінералів у керамічній масі. Порівняння кераміки з описуваних об'єктів за морфологічними ознаками також виявляє певні відмінності. Вінець начиння з рівня Б криниці 1 (мал.12 Б, 1, 3, 5) майже ідентичні з формами рівня Б криниці 2 (мал.14 А, 3, 5, 10). Ці горщики виготовлені з такої ж самої глини – тип II, а також V, VI (глини, насичені карбонатом кальцію). На підставі усіх згаданих рис, можна говорити про хронологічну близькість і датувати час виникнення криниць у межах I пол. XII ст. Значна подібність кераміки з рівня Б криниці 1 до матеріалів з жител нижнього, середнього і верхнього будівельних горизонтів звенигородського передмістя дозволяє остаточно віднести час збудування криниці 1 на поч. XII ст. (а можливо, навіть на кін. XI ст.). Підтверджують це виявлені на її дні численні уламки так датованих причорноморських амфор. Сформовані в I пол. XII ст. традиції формування зберігалися, безперечно, ще й у третій чверті цього століття. Натомість, комплекси з жител 43 і 46, датовані дендрохронологічно, свідчать, що в

останній чверті XII ст. відбувалися морфологічні зміни, які також простежуються в матеріалах рівня А криниці 1. Цей період обмежує утворення заповнення рівня Б, потужністю 165 см; це свідчить про використання криниці в I пол. XII ст. Занепад криниці 1 настав між четвертою чвертю XII ст.-I пол. XIII ст., тому, правдоподібно, у II пол. XII ст. викопали криницю 2.

Форми начиння з рівнів А криниці 1 (мал.12 А, 6, 9-10) і 2 (мал.14 Б, 5, 7, 10) дуже подібні. Проте у криниці 2 простежено поодинокі зразки з морфологічними рисами, які виступають у посудин з ями 1 (мал.10, 7, 19, 28). Відмінна у них також і сировина. Це дозволяє стверджувати, що остаточне засипання обох криниць у часі було дуже наближеним. Але деяка подібність кераміки з рівня А криниці 2 до матеріалу з ями 1 не дозволяє все ж таки продовжити дату нівелювання криниці 2 в глибину II пол. XIII ст., оскільки перекривали її поховання №48-49. Скляний браслет з поховання №48 (верхнього) дозволяє датувати його найпізніше межею XIII-XIV ст., а поховання №49 (нижнє) було здійснено ще раніше, коли саме – підказує матеріал з церкви. Храм був знищений під час пожежі. З літопису відомо, що під час збройних сутичок ворог якнайдалі досягав тільки до звенигородських передмість. Виключаючи якусь випадкову пожежу, найімовірніше дитинець був повністю знищений лише під час нападу монголо-татар у 1241 році і з того часу не відбудовувався. Виявлені *in situ* спалені бельки від стін церкви свідчать, що вона також тоді загинула. Очевидно, тоді ж пожежа знищила і дерев'яну конструкцію занедбаной криниці 1 (шар зі слідами пожежі на рівні А).

Наведені дані доводять співіснування церкви і криниці 1. Поховання, які перекривали фундаменти святині, свідчать про виникнення кладовища вже після пожежі і монголо-татарського нападу в 1241 році. Окрім того, функціонування криниці з водою для пиття в районі церкви опосередковано підтверджує цю думку (непридатна на терені кладовища).

Браун Г. Рентгеновские методы изучения структуры глинистых минералов. – Москва, 1965.

Винчел А.Н., Винчел Г. Оптические свойства искусственных минералов. – Москва, 1975.

- Генинг В.Ф. Программа статистической обработки керамики из археологических раскопок // Советская археология. – 1973. – №1. – С.114-136.
- Гупало В.Д. Средневековая керамика запада Украины (конец VIII-XV вв.): Автореферат диссерт. на соиск. уч. степ. канд. ист. наук. – Москва, 1993.
- Гупало В.Д. Трансформація древнерусських традицій моделювання кераміки во II пол. XIII-XV вв. // *Garncarstwo i kaflarstwo na ziemiach polskich od późnego średniowiecza do czasów współczesnych.* – Rzeszów, 1994. – S.185-190.
- Колчин Б.А. Хронология Новгородских древностей // Новгородский сборник: 50 лет раскопок Новгорода. – Москва, 1982. – С.156-177.
- Лысенко П.Ф. Берестье. – Минск, 1985.
- Свешніков І. К. Звіт з роботи Звенигородської археологічної експедиції в 1988 р. – Архів Інституту українознавства НАН України. – Львів, 1988.
- Щапова Ю.Л. Стекло Киевской Руси. – Москва, 1972.
- Kruppé J. *Garncarstwo późnośredniowieczne w Polsce.* – Wrocław, 1968.
- Losyk M., Melnyk S. Analiza rentgenowsko-strukturalna ceramiki z Dźwinogrodu (Zvenygorod) koło Lwowa // *Sprawozdania Archeologiczne.* – 1996. – T.XLVIII. – S.217-221.
- Nekuda V., Reichertova K. *Středověká keramika v Čechách a na Moravě.* – Brno, 1968.
- Sulkowska-Tuszyńska K. *Technologia, asortyment i funkcja średniowiecznych naczyń ceramicznych używanych w klasztorze Norbertanek w Strzelnie, woj. bydgoskie // Garncarstwo i kaflarstwo na ziemiach polskich od późnego średniowiecza do czasów współczesnych.* – Rzeszów, 1994. – S.121-137.
- Swiesznirow I., Hupalo W. Uwagi na temat chronologii obiektów na grodzie właściwym w Dźwinogrodzie (Zvenygorod) koło Lwowa // *Sprawozdania Archeologiczne.* – 1996. – T.XLVIII. – S.177-197.
- Váňa Z. *Lahvovité tvary v zapadoslovanské keramice // Památky Archeologicke.* – 1956. – R.47. – S.105-150.
- Wołowy A. *Późnośredniowieczne garncarstwo krakowskie w swietle źródeł archeologicznych // Materiały Archeologiczne.* – 1979. – T.19. – S.5-162.

30.07.2001



ІСТОРІЯ ГОНЧАРСТВА



ГОНЧАРСЬКІ КАРБИ ПОЛІССЯ

Пошивайло Ігор. Гончарські карби Полісся // *Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2002 / За редакцією доктора історичних наук Олеса Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2002. – Кн.2. – С.172-185*

♦ Народився 28 червня 1967 року в місті Полтаві. Закінчив Київський державний педагогічний інститут іноземних мов та аспірантуру у відділі етнології Інституту мистецтвознавства, фольклористики й етнології імені Максима Рильського НАН України.

Працював директором видавництва «Українське Народознавство» Державного музею-заповідника українського гончарства в Опішному. Нині працює завідувачем відділу Українського центру народної культури «Музей Івана Гончара» (Київ). Кандидат історичних наук.

♦ Автор наукових публікацій про міфо-ритуальні та символіко-космологічні аспекти гончарства народів світу.
♦ Головні напрямки наукових досліджень: етнологія світового гончарства, етнофілософія творчості, семіотика народного мистецтва.

✉ Вул.Івана Мазепи, 29, Київ, 01015, Україна; тел.5739268, 2952419; E-mail: honchar_centre@uninet.kiev.ua

Про історико-культурологічні аспекти гончарства Українського Полісся – самобутнього явища традиційної культури українців. Визначаються основні етапи становлення, розвитку та побутування гончарських традицій поліщуків. Аналізуються семіотичні прикметності поліської кераміки.



оліський край. Земля правічних легенд і архаїчних традицій. Саме тут, серед лісів та боліт, суворих кліматичних умов, тисячолітніми потугами невпинного поступу виплекано самобутню культуру, яка засвідчила ту неповторну мить, коли людина усвідомила себе творцем і почала облаштовувати навколишність... Виникнення, розвиток і побутування гончарства на Поліссі – прабатьківщині українців – безпосередньо пов'язано з природно-кліматичними, геополітичними та історико-культурними особливостями цього регіону. Українським Поліссям (вперше слово «Полісся» зустрічається в Іпатіївському літописі) прийнято вважати терени на півночі України, в басейні річки Прип'ять та сусідніх районах лісової смуги, що знаходяться в межах

Поліської низини, для якої характерним є наявність високоякісних гончарних глин, переважання мішаних лісів, надмірне зволоження та густа річкова мережа. Це – територія перебігу важливих етнокультурних процесів, унаслідок яких на цих теренах постали праукраїнські спільності зі стриманою, але вишуканою у своїх стилістичних виявах культурою, глибинним світоглядним потенціалом. Усі ці фактори сприяли виникненню з давніх часів та значному поширенню на цій території гончарного промислу, який донині зберіг свої основні архаїчні елементи.

Найдавніші, відомі на сьогодні, неандертальські стоянки на Поліссі (100-35 тис. років тому) зафіксовано на Житомирщині (Рихта, Житомирська). Пізніші сліди первісної люд-

ності, зокрема, так званих мисливців на мамонтів (20-14 тис. років тому) та перші пам'ятки мистецтва знайдено на Київському, Житомирському, Чернігівському Поліссі (слав'яно-візантійські стоянки Мізин, Пушкарі, Радомишль, Кирилівська).

Згодом на території Полісся простежуються активні зв'язки місцевих племен з людиною північно-західної та середньої Європи, потужні міграційні процеси «переселення народів»), що впливали на формування давньоєвропейських традицій, зокрема на східних теренах Великої Європейської низовини.

У V тис. до н.е., з поширенням на території Полісся центрально-європейської культури **лінійно-стрічкової кераміки**, виник глиняний посуд, що почав конкурувати з кам'яним і поступово витіснив його. Неолітичне гончарство стало внаслідок тисячолітнього досвіду обробки і трансформації природних матеріалів докерамічного неоліту для задоволення потреб тодішнього населення в час переходу від мисливсько-збиральної в первісно-землеробську культуру. Оволодіння вогнем, освоєння нового матеріалу та здатність моделювання з глини – були одними з перших досягнень людства, що помітно впливали на розвиток первісних культур, змінювали структуру первісних суспільств. Глиняні посудини ліпили стрічковим способом; наносили на стінки паличкою або штампом невивагливі, але значущі орнаменти, і випалювали на відкритому вогнищі.

Неолітична кераміка Полісся відзначається типологічною простотою і сферичністю форм, орнаментуванням зовнішньої верхньої частини знаками у вигляді заглиблень, відтисків штампів, гребінця; прямих, хвилястих, діагональних і ламаних ліній. Орнамент на стінках таких посудин мав порядкове розміщення і органічно поєднувався з формою. У візерунках, що здебільшого мали складні композиції і стилізований, неначебто абстрактний характер, втілювалися соковренні образи навколишнього та внутрішнього світів людини, духовні ідеали та спрямування спільності.

Самобутній посуд культури **ямково-гребінцевої кераміки**, що виготовлявся у середовищі племен рибалок і мисливців басейну Десни, – характерний орнаментуванням гребінцем у вигляді ямок і зубчатих штампів (стоянка Пісочний Рів поблизу с.Рогівка Новгород-Сіверського району на Чернігівщині, стоянка біля с.Погорілівка Крелевецького району на Сумщині та інші) [19, с.106-107].

На території Волинського Полісся з середини V до початку II тис. до н.е. залишила свій яскравий слід особлива кераміка **волинської неолітичної культури**, для якої характерні високомайстерні тонкостінні посудини конусоподібної форми з гострим або заокругленим денцем, орнаментовані відтисками гребінця чи палички у вигляді певних знаків: прокреслених у горизонтальній площині ліній, сіток, насічок, крапок. Такі посудини застосовувалися не лише в побуті, але й у різноманітних обрядах, адже первісно гончарні вироби призначалися для ритуально-магічного використання. Так, доісторичні захоронення містять велику кількість кераміки, призначеної саме для поховальних процедур: горщики для зберігання ритуальних страв, чаші для відповідних напоїв. Дві орнаментовані посудини – своєрідна офіра померлому – було знай-



Іван Гончар. Банка для води із с.Чоповичі, Житомирщина.

Малюнок з історико-етнографічного альбому «Україна та Україніці» (Волинь, Житомирщина, Рівненщина).

Український центр народної культури «Музей Івана Гончара»



Іван Гончар. Посудина для квітів із с.Гаврилівка, Київщина, 1930-ті роки.

Малюнок з історико-етнографічного альбому «Україна та Україніці» (Північна Київщина). Український центр народної культури «Музей Івана Гончара»

дено поблизу с. Великий Мидськ у басейні річки Горинь. Поблизу озера Нобель на Рівненщині виявлено ритуальну куришку – горщик із наскрізними отворами на стінках, оздоблений горизонтальними та косими лініями, який, вірогідно, використовували в обрядах очищення.

На ранньонеолітичній кераміці цієї культури з Розничів, Новосілки, Оболони (Волинь), Коники (Рівненщина), Крушників (Житомирщина) у басейнах Стиру та Ужа зафіксовано відбитки зернівок культурних рослин, що засвідчує поширення тут землеробства. А на пізньонеолітичному горщику неманської культури з поселення Добри Бор виявлено давньохліборобський культовий символ – ромбоподібну фігурку з «гачечками». Примітно, що для кераміки волинської неолітичної культури не притаманні глиняна пластика й високий мистецький рівень гончарства, як у сусідніх південних культурах (того ж Трипілля, славнозвісного своїм мальованим посудом, цілою галереєю пластичних образів: антропо- та зооморфних скульптур; ритуальними моделями жител; амулетами, іграшкою тощо, хоча, безумовно, ця грандіозна культура мала вплив і на розвиток пізньонеолітичних племен Полісся). Однак її традиції, зокрема декорування гребінцем, були продовжені в середині II тис. до н.е. **стжижовською культурою**, а також **тшинецько-комарівською культурою**, яка, на думку багатьох дослідників, стала одним із субстратів, на основі якого розвивався праслов'янський етнос [11, с.59-71].

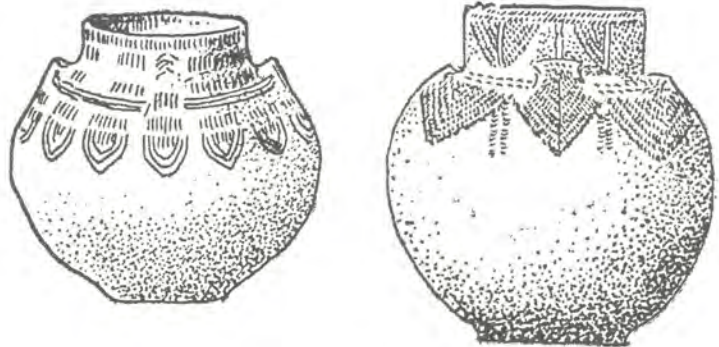
У IV тис. до н.е. на Поліссі домінувала культура **лійчастого посуду**, яка змінилася в наступному тисячолітті індоєвропейською культурою **кулястих амфор** землеробсько-скотарських племен. Кругло- і плоскодонні сферичні амфори, декоровані відбитками шнура, заглибленими

геометричними орнаментами із заповненням білою пастою, знаходять переважно у склепах-гробницях **волинсько-подільської мегалітичної культури** (кін. III-поч. II тис. до н.е.). Яскравим прикладом такої пам'ятки може бути поховання поблизу с. Колодяжне Дзержинського району на Житомирщині.

У першій половині II тис. до н.е. на західному Поліссі (зокрема на Волині) з'явилися плоскодонні посудини, орнаментовані шнуром – так звана **шнурова кераміка**, на базі якої постали давньоєвропейські культури курганних поховань та поховальних урн.

Скіфо-сарматському періодові на території Полісся притаманна кераміка **милоградської, підгірцівської та юхновської культур**. Племена милоградської культури (VII-III ст. до н.е.) виготовляли посуд кулястої форми, а також глиняні поховальні урни. Для підгірцівської культури (V-III ст. до н.е.) характерні плоскодонні горщики та миски, глиняні кружала, що засвідчують розвиток прядіння і ткацтва. Юхновська культура (V ст. до н.е.-I ст. н.е.) залишила по собі цікаве городище (с. Юхнове Новгород-Сіверського району), в якому знайдено глиняні горщики та інші посудини, орнаментовані традиційними для цієї території заглибленими насічками і ямковими штампами.

Стародавні східні слов'яни представлені в археології Полісся рядом культур, зокрема **зарубинецько-корчуватською культурою** II ст. до н.е.-II ст. н.е., яка була поширена в Подніпров'ї і на Волині. У той період вже будували наземні житла з дерева та глини, а ліплений посуд чорного та світлокоричневого кольорів відзначається банкоподібними формами і лощеним декором. У середині I тис. н.е. ця культура, в симбіозі з **черняхівською культурою**, впливала



Кулясті посудини волинсько-подільської мегалітичної культури. Суємці, Увісла [19, с.108]

на формування **корчацької культури**, племена якої вважаються попередниками літописних древлян, котрі населяли Правобережне Полісся. Тут виготовляли ліплений посуд, характерний і для пам'яток племен Лівобережного Полісся – попередників літописних сіверян, що засвідчує дослідження поселення біля с.Харівки Буринського району на Сумщині [19, с.211]. Вважається, що цими культурами в першій половині I тис. н.е. завершилося становлення гончарства, в якому для творення посуду вже застосовувався ручний гончарний круг.

Заодно з такою керамікою, яка, за формами, могла слугувати прототипом сучасного посуду поліщуків, існували обрядові посудини з витонченими вінцями, оздоблені символічними знаками. Попіл після кремації покійників праслов'яни зберігали, за свідченням Нестора-літописця, у глиняних урнах, які закопували в землю [17, с.252]. Окремі посудини, пов'язані з язичницькими ритуалами та віруваннями, містили знаки, які могли зображувати річні цикли. Всесвітньо відомими є календарні посудини черняхівської культури з с.Лепесівка на Волині та с.Ромашки на Київщині.

Давньоруський період гончарства Українського Полісся представлений горщиками видовженої форми із орнаментуванням у вигляді прямих, хвилястих і паралельних смуг, нанесених на стінки посудини гребінцем. Цікаві знахідки виявлено в Райківському городищі (VII-XII ст.) на Житомирщині. Подібна кераміка була притаманна і багатьом іншим поліським поселенням тієї доби. Іноколи посуд мав покриття і тавро на денцях. Зокрема, на волинській кераміці з Коршева, що біля Луцька, зафіксовано літери Б, Д, Ж, Я [9, с.74].

Цікавим джерелом вивчення давньоруського гончарства Лівобережного Полісся є поселення Автунічі (X-XIII ст.) на півночі Чернігівщини. Близькість розміщення глини до поверхні зумовила тут значний розвиток гончарного промислу. На цій території археологами знайдено кухонні горщики, мініатюрні сільнички, корчаги для зберігання зерна, сковорідки, кухлі, тарілі, глечики, а також глиняну іграшку (брязкальця), кружала, грузила, предмети культу: ритуальні маленькі горщики з отворами, глиняні амулети у вигляді змій, керамічні конуси та яйця. Тонкостінні, вишуканої форми горщики з черепком різного кольору (від світло-жовтого до сіро-чорного) орнаментовані прямими та хвилястими лініями. Трапляються і геометричні елементи,



Циліндричні плоскодонні кахлі. XIV ст. [6, с.392]

скажімо, квадрат з діагоналлю. А на денцях зустрічаються тавра: кола, квадрати, хрести, солярні мотиви, що слугували не лише знаками власності чи засобами лічби, а й магічними символами усєї спільності [4, с.73-75].

Після запровадження ножного гончарного круга в XII-XIII ст. форми посуду практично не змінювалися, зберігаючи свої архаїчні риси. При цьому вироби стали тонкостінними, сіро-сталевого кольору (внаслідок випалювання в безкисневому середовищі) з ясною орнаментациєю стінок посудин горизонтальними та вертикальними смугами, рисками, колами тощо.

За Київської Русі значно розвинулося не лише гончарство, а й будівельна кераміка. Так, у XII ст. на півдні Полісся виникли перші муровані палаци, храми та фортеці, зведені з плескатої цегли – «плінфи», із дахами, вкритими черепицею та підлогою, викладеною полив'яною керамічною плиткою. У склепіння храмів вмуровували видовжені горщики – «голосники» – для поліпшення акустики приміщень і полегшення ваги стін (Дмитрівська церква та Успенський собор у Володимирі-Волинському). З XIII ст. у будівництві застосовувалася брускова цегла (замок Любарта в Луцьку, собор у Острозі, замки у Клевані та Олиці).

У наступні два століття, з розвитком поліських міст, зароджувалося виробництво орнаментованих кахель, полив'яної черепиці та мальованого посуду [9, с.75]. Найдавніші українські кахлі XIV ст., що мали циліндричну плоскодонну форму і переважно сірий колір (зустрічаються і полив'яні) знайдено в Києві, Луцьку та Острозі. Середньовічні неполив'яні теракотові кахлі з іконографічними зображеннями вмуровано в



Теракотова кахля. Острог. XV ст. [6, с.393]

браму Новгород-Сіверського монастиря. Зразком ренесансної композиції вважаються декоровані рослинним орнаментом кахлі з Коршева [6, с.397]. І якщо в XV ст. кахлі є незмінним архітектурним атрибутом переважно культових будівель та панських осель, то в наступні два століття вони почали з'являтися і в селянських хатах.

У післямонгольський період гончарний посуд нагадував формами яйцеподібний, сферичний посуд часів Київської Русі та більш ранніх археологічних культур. Лише орнаментальна смуга з ритованих горизонтальних рівних і хвилястих смуг дещо звузилася, зосередившись здебільшого у верхній частині виробів.

У XVI ст. з'явилася кераміка природного кольору – з білим, рожевим і жовтим черепком, із нанесенням різьбленим кілочком відтисків

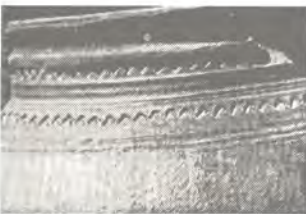
зірок, решіток, кіл, зубців та інших декоративних елементів, символів та знаків. Прикладом посуду цього періоду та стилю можуть бути уламки горщика, знайденого в с.Жидичин біля Луцька [6, с.389].

У XVII-XVIII ст. відбувався значний розвиток основних гончарних осередків України, в яких виготовлялися високоякісні вироби: мальований посуд, кахлі, архітектурна кераміка тощо. Полив'яні поліхромні миски та полумиски з мистецькою бароковою орнаментикою набули поширення в побуті міщан Полісся. У цей час у сільській місцевості побутувала сіра неполив'яна кераміка, яка відзначається не менш витонченою красою форм і майстерністю виконання, яскравим прикладом чого є посуд із села Рокита.

Розвиток промислового виробництва, зокрема поява фаянсових і порцелянових мануфактур у цьому регіоні, спричинили поступовий занепад гончарства, адже керамічний посуд поступався за вжитковими властивостями фабричному. Однак, ще до початку XX ст. в окремих осередках (Троянові, Млачівці, Нових Петрівцях, Острозі, Межирічі, Кульчині) гончарі ще виготовляли традиційні гончарні вироби: полив'яні фігурні посудини, мальовані миски та глечики, а на півдні регіону – ліпили іграшку та люльки.

Про поширення та розвиток на Поліссі гончарства свідчать статистичні дані, згідно з якими 1910 року в 28 селах Волинської губернії налічувалося 1539 гончарів, більшість з яких проживали в Рівненському (151), Кременецькому (114) та Острозькому (101) повітах.

У першій третині XX ст. кераміка провідних осередків Полісся залишалася майже незмінною, зберігаючи свої традиційні регіональні



Фрагменти орнаментів на сірих глиняних горщиках. Середина XVI ст. [6, с.391]

особливості. Однак, примусова колективізація завдала значної шкоди гончарному промислу поліщуків. У цей період різко скоротилася кількість кустарів-гончарів, яких більшовики насильно заганяли до колгоспів на примусову рабську працю. Радянська влада давила украї-

гончарство Полісся не знало таких значних трансформацій та змін, як в інших регіонах, скажімо, на Поділлі, Гуцульщині чи Полтавщині.

Характерною особливістю поліського гончарства другої половини ХХ ст. залишилися виготовлення переважно вжиткового посуду: гор-

Де ля Фліз. Інтер'єр хати. Київське Полісся. 1854. [1]



нське ремісництво репресіями, колгоспами, податками, конвейерами. У 1930-х роках ремісників розкуркулювали й вислали до Сибіру. Малі діти одного репресованого гончаря з Волині просили молока і їхня мати, «щоб якимось заспокоїти дітей, колотила їм білу глину...» [2, с.164].

У повоєнні десятиріччя народне гончарство знову пожвавилася. Нестача на ринку вжиткового посуду сприяла швидкому відновленню виробництва кераміки, виникненню гончарних артелів у давніх осередках. Переважно дрібні, напівкустарні підприємства задовольняли своїми виробами навколишні села. За радянського часу

зникли, глечиків, гладуциків, дзбанків, баньок («бандурок»), макітер, ринок, тарілок, мисок, плесканців («пушок»), форм для випікання, підвазонників тощо. Оздоблювали сіру кераміку давнім способом – підсушений виріб лискували (вигладжували) камінцем чи склом, утворюючи геометричні композиції з вертикальних, горизонтальних та скісних смуг, решіток, зубців, спіралей, кривульок, кіл тощо, які набували виразного сяючого блиску після випалювання.

Відомий дослідник українського гончарства Юрій Лащук у кераміці Українського Полісся вирізняє, за сукупністю типологічних, технологічних і термінологічних ознак, дві основні істо-



Іван Гончар.
Глечик роботи
Федора Кудина
із с.Гаврилів,
Київщина.
Малюнок
з історико-
етнографічного
альбому
«Україна
та Українці»
(Північна
Київщина).
Український
центр народної
культури «Музей
Івана Гончара»

Іван Гончар. Миска роботи гончарів
с.Мартинівичі, Київщина. Малюнок
з історико-етнографічного альбому
«Україна та Українці» (Північна
Київщина). Український центр
народної культури «Музей Івана
Гончара»



Іван Гончар. Тиква для води гончарів с.Луб'янка,
Київщина. Малюнок з історико-етнографічного альбому
«Україна та Українці» (Північна Київщина). Український
центр народної культури «Музей Івана Гончара»

Іван Гончар. «Двійнята»
з Чорнобиля, Київщина.
Малюнок з історико-етнографічного
альбому «Україна та Українці»
(Північна Київщина). Український
центр народної культури «Музей
Івана Гончара»



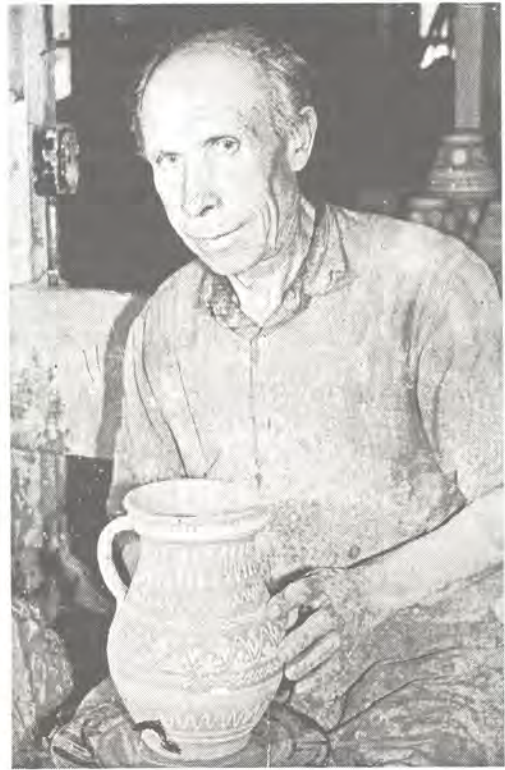
рико-культурні зони: східну (Житомирська область та північні райони Київщини) та західну (осередки північної частини Волинської та Рівненської областей), які умовно розмежовує річка Горинь [9, с.79]. Деякі дослідники розділяють Українське Полісся на правобережне (північні райони Чернігівської та Сумської областей). Зустрічається поділ Полісся і на західне, центральне та східне. Гончарство жодної з цих зон не вивчалось ретельно і комплексно. Наприкінці XIX-на початку XX ст. цінні матеріали, в плані опису окремих регіонів України, у тому числі й Полісся, здійснили видатні українські етнографи та фольклористи

Г.Булашев, Б.Грінченко, М.Драгоманов, П.Іванов, О.Малинка, І.Манжура, В.Милорадович, М.Номис, І.Огієнко, М.Сумцов, П.Чубинський, Хв.Вовк, М.Біляшівський, В.Щербаківський та інші. Проте ці унікальні праці дають лише побіжні матеріали для аналізу гончарного промислу поліщуків. Серед сучасних дослідників поліської кераміки слід відзначити Юрія Лащука. Значний внесок у вивчення культурної спадщини Полісся, передусім районів, уражених радіацією, зроблено комплексними експедиціями Мінчорнобиля та Інституту народознавства НАН України. Окремі мистецтвознавчі розвідки чи польові етнографічні матеріали потребують широкого аналізу та синтезного культурологічного узагальнення.

Розглянемо коротко основні прикмети гончарних осередків Полісся. Отже, для Житомир-

щини та північних районів Київщини (східна зона) притаманні такі особливості гончарних форм, як конусоподібність нижньої частини мисок, горщиків, баньок; заокругленість верхньої частини мисок, неширокі вінця. Такий посуд виготовлено в традиціях кераміки зарубинського типу і наступних археологічних культур I тис. н.е. [9, с.79]. Гончарством на Поліссі займалися переважно чоловіки і діти 10-12 років, інколи – жінки. Виготовляли в основному міцну чорнолощену кераміку широкого асортименту: горщики, глечики, гладушки, баньки, ринки, миски, покришки, макітри, маслобійки, підвазонники, люльки, іграшковий посуд, свистуни, керамічну скульптуру. Продавали свої вироби на ярмарках. У XIX ст. відомим на Волинську та Київську губернії був ярмарок у Ходоркові з його найбагатшим гончарним рядом. У Поліському краї збереглися технологічні, формотворчі, орнаментальні, композиційні та колористичні традиційні основи гончарства. Для орнаментики характерні архаїчні сакральні мотиви (хрести, антропоморфні елементи, архетип дерева життя, сонце, птахи тощо).

ЖИТОМИРСЬКЕ ПОЛІССЯ. На Житомирщині донедавна існувало багато гончарних осередків: Городниця, Царівка, Болотниця, Гладковичі, Радомишль, Мала Горбашата, Юрівка, найвизначнішим з яких вважався Троянів. Тут наприкінці XIX ст. працювала сотня гончарів, виготовляючи горщики, гладушки, маснички, слоїки, бобошники, баньки, макітри, дзбанки, тикви, вазони, ринки, «курілляники», «юзики», «солнички», «мисочки», «файчрчики», покришки, чарки, іграшку, скарбнички, комини, декоративні скульптурки птахів, тварин [2, с.160]. Троянівські миски розписували червінкою, побілкою та зеленню (кольорові глини – ангоби), оздоблювали поліхромними підполив'яни-



Гончар Володимир Медведюк за роботою. Троянів, Житомирщина. 1957. Фото з історико-етнографічного альбому «Україна та Українці» (Волинь, Житомирщина, Рівненщина). Український центр народної культури «Музей Івана Гончара»

ми розписами чи рельєфним декоруванням у вигляді «розеток», яasnих спіралей, зірок, пелюсток, кіл на білому чи червоному фоні. До 1920-х років тут зберігалось виготовлення керамічної іграшки та фігурного посуду. В 1930-му році в Троянові було засновано, як і в деяких інших гончарних осередках України, артіль «Червоний керамік».

Відомим осередком Житомирщини є Городниця Новоград-Волинського району, де з місцевих якісних глин чимало гончарів виробляли гарний посуд, люльки. Тут також діяв фаянсовий завод.



Іван Гончар. Риночка роботи гончаря Володимира Медведюка із с.Троянів, Житомирщина. 1957. Малюнок з історико-етнографічного альбому «Україна та Українці» (Волинь, Житомирщина, Рівненщина). Український центр народної культури «Музей Івана Гончара»



Гончар Микола Токаренко (Царівка, Житомирщина)
з гончарними виробами. 1998. Фото автора

У Царівці Коростишівського району на поч. ХХ ст. налічувалося з півсотні гончарів, які славилися вишуканим посудом світло-червоного кольору, а також керамічними димарями. Донині тут гончарюють кілька майстрів, простий і полив'яний посуд яких відзначається традиційністю форм, високою технологічною якістю та стриманістю орнаментування. Відомі царівські гончарі: Микола Хієнко, Дмитро та Іван Каченюки, Микола Токаренко (працює донині).

На Овруччині, що нині є радіоактивно забрудненою зоною, головними гончарними осередками до початку 1960-х років були село Болотниця, де гончарювали Левко та Степан Діхтярчуки, Федір Діхтярук, Ігнат Пашик, Микола Борисюк, Степан Пашук, та село Млини, відоме виробами братів Павла і Миколи Рибчуків, Михайла Барановського. Посуд, а зрідка іграшку та свистуни, виготовляли в селах, де була «добра глина»: у В'язівці (гончар Іван Слєпченко), Норинську, Красилівці (гончар Влас Нарінчак), Словечному, Гошеві. Традиційні баньки, горщики, гладішки, риночки місцевих гончарів відзначалися тонким, дзвін-

ким черепком, добрим випалюванням, зеленими відтінками поливи, виразною пластикою форм посуду, ритованим і лискованим орнаментуванням, переважно на вінцях [5, с.322-324]. Нині занепав гончарний промисел у колись відомих осередках Житомирського По-



Іван Гончар.
Молошник
із с.Вишевичі,
Житомирщина.
Малюнок з історико-
етнографічного
альбому «Україна
та Україні»
(Волинь,
Житомирщина,
Рівненщина).
Український центр
народної культури
«Музей Івана
Гончара»

лісся: Великий Фосні, Гладковичах, Словечному, Вільську, Ушомірі, Мирополі, Дзержинську та інших.

КИЇВСЬКЕ ПОЛІССЯ. Гончарство поліських районів Київщини, за технологією, декором і асортиментом, мало чим відрізняється від гончарства Північно-східної Житомирщини. Основними осередками тут були Нові Петрівці (Вишгородський район), Плахтянка (Макарівський район), Луб'янка (Бородянський район), Прибірськ (Іванківський район), Млачівка (Поліський район). Нові Петрівці вважаються одним із найдавніших і найбільших осередків цього регіону. Окрім посуду, який виготовляється кількома гончарями донині, тут, у Межигірському козацькому монастирі, у XVIII ст., виробляли цеглу для печей. Традиційній культурі Чорнобильщини і, зокрема, гончарству, притаманне чи не найбільше збереження архаїчних рис.

ЧЕРНІГІВСЬКЕ ПОЛІССЯ. Чернігів віддавна вважається визначним гончарним осередком Лівобережної України. До XVII ст. тут зберігалися мистецькі традиції слов'янської кераміки, що засвідчують характерні форми горщиків, глечиків, макітер, мисок, ваз, корчаг з ритованим геометричним орнаментуванням [7, с.325-326].

У XVIII ст. в Новгород-Сіверському, за участю майстрів Якова Пугача та Савки Кияна, створено гончарну майстерню, де виготовлявся вишуканий посуд сферичної форми, покритий білою поливою. Тулиголовська майстерня є

відомою білими глечиками, вазами, кухлями, тарелями, що нагадували фаянсові вироби. Традиції класицистичних розписів на великих мисках і дзбанках, вкритих білою емаллю, зберігалися в середовищі сільських гончарів до поч. XX ст. [8, с.285].

Чернігівщина славилася і своїм кахлярством, що досягло свого найбільшого розвитку в XVIII ст. Рельєфні та мальовані кахлі з монохромною поливою виготовляли на невеликих мануфактурах у Чернігові, Тулиголові, Новгород-Сіверському, Глухові, Батурині, Городні, Шатрищах і Кролевці (тепер Сумщина). На кахлях зображували жанрові та біблійні сюжети, виконували розписи на козацькі теми (відомі го-

Іван Гончар. Банька роботи гончарів із с.Нові Петрівці, Київщина. Малюнок з історико-етнографічного альбому «Україна та Українці» (Північна Київщина). Український центр народної культури «Музей Івана Гончара»



Іван Гончар. Череп'яне барильце із с.Верба, Чернігівщина. Малюнок з історико-етнографічного альбому «Україна та Українці» (Чернігівщина). Український центр народної культури «Музей Івана Гончара»



Іван Гончар. Керамічна супниця роботи гончарів с.Лави, Чернігівщина. Малюнок з історико-етнографічного альбому «Україна та Українці» (Чернігівщина). Український центр народної культури «Музей Івана Гончара»



Молодий гончар із Сумщини за роботою. Київ. 2000. Фото автора

роднянські кахлі). У першій третині XIX ст. панські груби та комини продукували керамічні заводи в Ніжині та Коропі. Визначним осередком кахлярства стала Ічня. З XIX ст. Чернігівщина також славилася виготовленням облицювальної теракотової плитки з простим рельєфним орнаментуванням.

На занепад гончарного промислу Чернігівщини за радянських часів звертала увагу, зокрема, видатний етнограф Євгенія Спаська у своїх щоденникових записах подорожей Чернігівщиною протягом 1923-24 років. Ось, зокрема, її особисті враження від гончарних рядів на ніжинському базарі: «На жаль, чим ближче, тим видніше, що посуд увесь нудний, одноманітний, майже нічим не прикрашений, сортів мало: від колишнього багатства – залишилося лише декілька приемних форм та завжди красиві кольори випаленої глини: червонуваті, жовтуваті, сизі» [18, с.343]. Вона замалювала «курушку-чортгонку» – глиняну чашечку з ручкою для обкурювання хати в свята, чи якщо треба було викурити нечисть із хати покійника.

Своїм високомайстерним гончарним посудом славилися також Ічня, Новгород-Сіверсь-

кий та Кролевець. Керамічним розписам Лівобережного Полісся притаманні геометризовані композиції, радісний колорит із жовтогарячим і зеленим акцентуванням, що яскраво виявляється на кераміці Чернігова, Багурина, Ніжина та Ічні.

У значному гончарному осередку – селі Шатрище (Ямпільський район, Сумщина) – з другої половини XIX ст. виготовляли міцну цеглу, а також сіру побутову кераміку, оздоблену простими, ритованими, штампованими та лискованими орнаментами. «Цеглярниками» були переважно вихідці з козаків, а «горщечниками» – з кріпаків. З 1930-1950-х років посуд тут почали поливати всередині. Глечики для молока, олійні глеки, «макотри» та «кубішки» (тикви), миски, квітники шатрищанські гончарі – Федір Литвинов, Григорій Негода, Михайло Дурманов, Михайло Степаненко, Іван Гончаревський, Павло та Надія Саржанови, Андрій Дуплик, Захар Недбай, Олександр Пирогов та інші – продавали на базарах Шостки, Глухова, Рильська, Хомутовки, Новгород-Сіверського, Севська, Путивля, Ямполья. Останнім гончарем тут був Микола Насика (сер.1990-х рр.), нині промисел повністю занепав [12, с.145-146].

Для західної зони Українського Полісся (як і для суміжних поліських регіонів Білорусі та Польщі) характерна сіра лискована кераміка («баньки», «пушки», «бандурки») сферичної форми. Заокруглені та присадкуваті стінки мисок, їх широкі пологі вінця зберігають традиційні особливості гончарних виробів I тис. н.е.

ВОЛИНСЬКЕ ПОЛІССЯ. Основними осередками на півночі Волині вважаються села Рокита (Старовижівський район), Качин, Застав'я й Олександрія (Камінь-Каширський район), Згорани та Нудуже (Любомльський район), Кульчин (Ківерцівський район). Гончарні вироби, які називають «чешками» (чашками), мають архаїчну – півкулясту, та осучаснену – серцеподібну – форми. Горщики, глечики, гладішки, баньки традиційного сіро-сталевого, чорного та синьо-чорного («сиваки») кольорів оздоблюються зорями, хвилястими лініями, паралельним і навскісним ритмічним чергуванням смуг, виконаних технікою лискування та ритунання. Для кераміки цього регіону характерне велике розмаїття видів і форм, а також локальних назв посуду. На волинських неполив'яних кахлях XVIII ст. переважають геометризовані орнаменти.

У найвідомішому осередку – Рокиті – «гончарі були через хату». Тут до ХХ ст. виготовляли виключно димлені чорнолощені вироби: малі горщики («варішки»), глечики, гладішки, макітри, миски («чешки»), двійнята («двоєшки», «двуйко»), олійні глеки та баклаги для води («пушки»), глечики для збирання ягід («набірахи»), кухлики для води («набіраші») та інші. Гончарний посуд мав прості присадкуваті форми, із широким горлом, сильно виділеним пуком (тулубом) і тонкими вухами. Поливу застосовують із 1940-1950-х років. Посуд продавали на базарах і ярмарках Північної Волині та Південної Білорусі: у Камінь-Каширському, Ратному, Володимирі-Волинському, Ковелі, Любомилі, Вижві, Бресті [13, с.149]. Серед гончарів славилися своєю майстерністю Іларіон Мороз, Кирик Гаврилук, Василь та Йосип Гаврилюки, Василь Бондар, Василь Балачук, Артем Грищок, Іван Грищук, Данило Мороз, Федір Патичук, Григорій Пилипко, Мирон Радчук, Степан Рибачук,

Степан Терещук, Адам Ткачук, Андрій, Наум і Петро Якимчуки.

У Кульчині виготовляли світлий полив'яний і теракотовий посуд. Полив'яна кераміка мала зеленуваті або коричневі кольори різних відтінків. Простий посуд оздоблювали вузькими смугами вохри у верхній частині виробу. Найвідомішими майстрами другої половини ХХ ст. тут вважаються Никанор і Тарас Вінцюки, Прокіп Зарадюк, Лук'ян і Петро Черешнюки, Андрій Васильчук, Касіян Вінцюк (колишній голова гончарної артілі), Володимир Ковальчук (останній працюючий гончар Кульчина) [3, с.19].

На Рівненщині кераміку з геометричними орнаментами виготовляли в с.Межиріч (Гошанський район) та с.Велика Клецька (Корецький район). У Кривиці та Дубровиці кераміка мала природний світло-жовтий черепок і оздоблювалася смугами, спіралями, кривульками, темною опіскою. Полив тут зазвичай не застосовували.



Гончар Володимир Ковальчук біля власного горна, викладеного зсередини глиняними посудинами. Кульчин, Волинь. 2001.
Фото Петра Гончара

Іван Гончар.
Антропоморфна тиква
роботи гончаря Опанаса
Сімороза із с.Плахтянка,
Київщина. Малюнок
з історико-етнографічного
альбому «Україна та Українці»
(Північна Київщина).
Український центр
народної культури
«Музей Івана Гончара»



Іван Гончар.
Тиква для води
роботи Федора Кудина
із с.Гаврилів, Київщина.
Малюнок з історико-
етнографічного альбому
«Україна та Українці»
(Північна Київщина).
Український центр
народної культури
«Музей Івана Гончара»

Іван Гончар.
Керамічна банька
із с.Кодня,
Житомирщина.
Малюнок з історико-
етнографічного альбому
«Україна та Українці»
(Волинь, Житомирщина,
Рівненщина).
Український центр
народної культури
«Музей Івана Гончара»



посуд світлого кольору і де припинено виготовлення чорнолощеної кераміки [10, с.34].

Як не сумно, однак сьогодні традиційне гончарство в Україні зникає. Лише в найпотужніших колись осередках часом працює один-два старі майстри. Припинилася спадкоємність гончарських традицій; молоді керамісти дуже рідко вдаються до відтворення чи осучаснення традиційних форм виробів. Тому виникає велика потреба підтримки відродження традицій українського гончарства, які далеко не вичерпали себе як з мистецького, так і з практичного погляду. Такий занепад давнього мистецтва і ремесла є особливо прикрим, оскільки гончарство як система культурних знаків постає універсальною моделлю світоладу, в якій пов'язувалися не лише народження, розвиток і смерть людини, а й річні цикли та стихійні сили природи. Предмети глиняного виробництва широко застосовувалися українцями у відправленні релігійних культів, оскільки були важливими носіями соціальної та сакральної інформації в межах етносу [14, с.183-195]. Ритуальний посуд, на підставі своєї яйцеподібної форми, в обрядовості багатьох народів виступав уособленням самого космосу чи його складових. Поліщуки традиційно застосовували кераміку для ритуальних потреб: відправлення культу предків (у жертвоприношеннях їжі), у породильній та весільній обрядовості (як вмістище ритуальних страв: яєць, зерна, каші), у календарній обрядовості (готування куті в горщику, очисні ритуали з «непочатою» чи освяченою водою) тощо. Зафіксовано, що на Поліссі глечики для молока, кухонні горщики парили та обкурювали чебрецем як антисептичним засобом, а також, щоб страви були смачнішими [15, с.233]. В обрядах викликання дощу в Поліському краї використовували гончарний посуд, черепицю і цеглу, оскільки між ними та вогнем, за народними віруваннями, існував зв'язок, тобто «магічна сила, яка знищує, заперечує воду й дощ... Кидання горщиків, черепиці і т.п. у воду нейтралізувало їхню стримуючу силу й викликало дощ. Тут також побутував звичай кидати в криницю цеглу з тим, щоб викликати засуху, коли цегельникам і черепичникам потрібна була ясна і суха погода для роботи» [15, с.285, 289].

Глиняні вироби як одні з найдавніших артефактів, що виступали носіями сакральних знань, слугували засобом спілкування по горизонталі, на рівні мікросмосу, і по вертикалі людське-

Взагалі для керамічного посуду Волинського, Рівненського, Житомирського та Київського Полісся притаманні незначні технологічні та стильові відмінності у формах та декорі. Нині на всьому Правобережному Поліссі діє лише 6 гончарних осередків: Рокита, Кульчин, Вілія, Троянів, Царівка та Нові Петрівці, де виготовляють

вселенське. Відтак, за своїми стильовими і формотворчими ознаками, символіко-інформаційною наповненістю (від міфопоетичних уявлень, ритуально-обрядового комплексу до орнаментальної символіки й семіотичного статусу предметів) поліське гончарство є ваговою складовою гончарської спадщини українців. Змістовне роз-

шифрування гончарства Полісся як універсальної системи кодування, збереження й передачі набутого досвіду і традицій поліщуків у просторі й часі може слугувати одним із важливих засобів реконструювання духовного світу давніх культур, особливостей національного характеру наших пращурів.

1. Вовк Х.К. *Студії з української етнографії та антропології*. – К.: Мистецтво, 1995. – 336 с.
2. Гарбузова Любов. *Гончарство на Житомирщині // Українське Гончарство: Національний культурологічний щорічник. За рік 1994*. – Опішине: Українське Народознавство, 1995. – Кн.2. – С.155-165.
3. Гатальська Наталя. *Жива глина // Народне мистецтво*. – 1999. – №1-2. – С.18-21.
4. Готун Ігор, Шевцова Леся. *Автуничі – селище гончарів X-XIII століть // Українське Гончарство: Національний культурологічний щорічник. За рік 1994*. – Опішине: Українське Народознавство, 1995. – Кн.2. – С.61-76.
5. Захарчук-Чугай Раїса. *Народне декоративне мистецтво // Полісся України: Матеріали історико-етнографічного дослідження / За ред. С.Павлюка, М.Глушка*. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 1999. – Вип.2. Овруччина. 1995. – С.293-328.
6. *Історія українського мистецтва*. – К.: Укр. Рад. Енциклопедія, 1967. – Т.2. – 471 с.
7. *Історія українського мистецтва*. – К.: Укр. Рад. Енциклопедія, 1968. – Т.3. – 440 с.
8. *Історія українського мистецтва*. – К.: Укр. Рад. Енциклопедія, 1967. – Т.4. – Кн.1. – 471 с.
9. Лашук Ю.П. *Народне мистецтво Українського Полісся*. – Львів: Каменяр, 1992. – 134 с.
10. Орел Л. *Гончарство Правобережного Полісся // Українське Гончарство: Національний культурологічний щорічник*. – Київ-Опішине: Молодь-Українське Народознавство, 1993. – Кн.1. – С.34.
11. Охріменко Григорій. *Найдавніші джерела слов'янства // Древліни: Збірник статей і матеріалів з історії та культури Поліського краю*. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 1996. – Вип.1. – С.59-82.
12. Папета Сергій, Редчук Володимир. *Гончарство села Шатрище Ямпільського району Сумської області // Українське Гончарство: Національний культурологічний щорічник. За рік 1994*. – Опішине: Українське Народознавство, 1995. – Кн.2. – С.139-146.
13. Папета Сергій, Самарський Віктор. *Відрадження на Волинь // Українське Гончарство: Національний культурологічний щорічник. За рік 1994*. – Опішине: Українське Народознавство, 1995. – Кн.2. – С.147-154.
14. Пошивайло Ігор. *Феноменологія гончарства: Семіотико-етнологічні аспекти*. – Опішине: Українське Народознавство, 2000. – 432 с.
15. Пошивайло О.М. *Етнографія українського гончарства: Лівобережна Україна*. – К.: Молодь, 1993. – 408 с.
16. Рыбаков Б.Я. *Язычество древней Руси*. – М.: Наука, 1988. – 783 с.
17. Рыбаков Б.Я. *Язычество древних славян*. – М.: Наука, 1981. – 607 с.
18. Спаська Євгенія. *Подорожжя по Чернігівщині: уривки з щоденників, рр.1921-1926, головним чином про ганчарство чернігівське // Українське Гончарство: Національний культурологічний щорічник. За рік 1994*. – Опішине: Українське Народознавство, 1995. – Кн.2. – С.337-373.
19. Шовкопляс І.Г. *Основи археології*. – К.: Рад. Школа, 1964. – 271 с.

23.11.2001



ГАВАРЕЦЬКА ДИМЛЕНА КЕРАМІКА: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ*

Мотиль Романа. Гаварецька димлена кераміка: історія та сучасність // *Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2002 / За редакцією доктора історичних наук Олесь Пошивайла. — Опішне: Українське Народознавство, 2002. — Кн.2. — С.186-188*

- ♦ Народилася 6 грудня 1968 року у Львові. Закінчила Львівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва (1993). Працює науковим співробітником Інституту народознавства НАН України. Кандидат мистецтвознавства.
- ♦ Головний напрямок наукових досліджень: теоретичні та історичні проблеми народного мистецтва, зокрема кераміки.
- ♦ Тема нинішнього дослідження: кераміка України епохи міді-бронзи.
- ♦ Автор публікацій з проблем гончарства у наукових виданнях.

✉ Просп.Свободи, 15, Львів, 79000, Україна; тел.727012, 727020, факс:728007, e-mail: inst @ethnolog. lviv.ua
✉ Вул.Наукова, 68, кв.8, Львів, 79060, Україна; тел. 636268

Димлена кераміка – самобутнє мистецьке явище в народній культурі українців. Стаття присвячена історії єдиного нині діючого осередку димленої кераміки на Львівщині – Гавареччині. Охарактеризовано творчість як народних майстрів (Якова Домарицького, Мар'яна Бакусевича, Романа Гарбузинського), так і професійних художників (Ярослава Мотики, Ольги Винниченко та інших), визначено їхню роль у відродженні, захисті та популяризації мистецтва димленої кераміки. Проаналізовано факти відродження та згасання традицій гончарного ремесла у Гавареччині. Порушено проблему виживання народних майстрів у сучасних умовах економічної кризи.



димлена кераміка (глиняні вироби від сріблясто-сірого до лискучо-чорного кольорів) – один із найдавніших видів гончарства. Вона майже не змінила свій первісний вигляд після багатьох століть існування. Як свідчать архівні джерела і знахідки археологічних розкопок, на території України димлені вироби відомі ще з часів Трипільської культури (V-III тис. до н.е.)¹.

Кераміка цього технологічно-мистецького типу, скромно прикрашена невибагливими лискованими візерунками, відзначається надзвичайно відпрацьованими в пропорціях, зручними і випробуваними у щоденному користуванні формами. Вона була поширена в багатьох регіонах України. Зокрема, на Львівщині димленим гончарством займалися в таких осередках, як Ми-

колаїв, Глинське, Дрогобич, Сокаль, Гавареччина, Шпиколоси, Гологори та інших. Єдиним діючим центром у наші дні залишається лише Гавареччина – село в Золочівському районі, що здавна славилось своїми чорнолощеними глечиками, мисками, макітрами та свистунцями.

Багато легенд про походження села розповідають у Гавареччині. За однією з них, володарка довколишніх земель пані Тереза поселила тут гончарів з усього світу, за іншою – заможні господарі сусіднього містечка Білий Камінь вигнали у ліс місцевих майстрів з їхніми димними горнами, щоб ті не бруднили все довкола кіптявою. Та, як би там не було, Гавареччина – це одне з тих поселень, де споконвіку, від покоління до покоління передавали секрети прадідівського ремесла. Особлива риса гаварецької керамі-

ки полягає в органічній єдності функціональності та краси форми. Димлені вироби мимоволі асоціюються з античними посудинами.

Недарма ж у 1984 році в італійському місті Фаенца на міжнародній виставці кераміки фотографування гаварецького вазону увійшло до каталога найкращих керамічних витворів мистецтва Європи².

До найвідоміших гончарів Гавареччини слід віднести Якова Домарицького, Андрія Вердибу, Павла Лісковського, Василя Пньовського, Дмитра, Мирона та Євгена Вислинських, Василя Ахримовича, Романа Гарбузинського, Володимира і Мар'яна Бакусеви́чів. Завдяки праці цих майстрів, Гавареччина стала відомим центром виробництва димленої кераміки на Львівщині, а продаж її продукції на ярмарках у Золочеві й Бродах сприяв поширенню виробів далеко за межі осередку. Хоча самих гончарів за постійну нужденність, виснажливу працю і вічні мандри по ярмарках називали «циганамі»³. І навіть дійшовши до межі виживання, майстри завжди зберігали прадавні традиції димленої кераміки.

А не загинув цей промисел, можливо, саме завдяки взаємодії «вченої» і народної творчості. Ця взаємодія полягає, з одного боку, в тому, що дипломовані художники увійшли в локальну школу народного мистецтва і використовують та переймають її споконвічні традиції й досвід, з іншого — діяльність мистців привернула увагу широкої громадськості до народного промислу, чим популяризувала й повернула до життя напівазабуте ремесло.

Так, ще в 1976 році у Гавареччину приїздили львівські художники Ярослав та Ярослава Мотики⁴. Жили вони там поруч з місцевими селянами і працювали разом з ними. Народне мистецтво справило великий вплив на подружжя мистців, стало живильним середовищем для їхньої творчості — художники і понині працюють у техніці димленої кераміки. Проте вони не наслідують вироби гаварецьких майстрів. Риси традиційності в їхніх роботах органічно поєднуються з сучасним інноваційним образним мисленням, а основна тематика творів — «Чорна курка», «Загладжування горщика», «На ярмарок», «Весілля», «Гаварецькі типи»⁵ — прості мотиви селянського побуту.

Народні традиції димленої кераміки інспіровані у творчості ще однієї професійної художниці-керамістки Ольги Винниченко⁶. Її композиції

димленої технології завжди складаються з багатьох об'ємів, сформованих на крузі, змонтованих до купи і доповнених дрібними елементами, як, наприклад, «Лісове джерело», «Чумацький шлях».

Слід зазначити, що обрали художники шлях до народного мистецтва не через книги і музейні збірки, а завдяки перебуванню в традиційному селянському середовищі, де гончарі живуть і трудяться.

Досвідчені народні майстри Гавареччини охоче й щедро діляться таємницями прадідівського ремесла. До села постійно навідується молодь, щоб переймати навички виробництва димлених виробів. А гончар Володимир Бакусеви́ч навіть приїздив до Червонограда, щоб допомогти спорудити піч для товариства «Чорна кераміка»: зараз воно переросло у виробничу майстерню «Асоціація художників». Туди входять як самодіяльні, так і професійні мистці, такі як Віктор Руденко, Оксана Мартинович, Володимир Курило, Ольга Кондратюк та інші. Вони займаються виробництвом димлених творів ужиткового та сувенірного характеру.

Лише тепер димлена кераміка набула такої популярності. Проте були і важчі часи. Занепад давнього гончарного ремесла спостерігався ще з кінця XIX ст., коли димлені вироби все більше витісняв дешевий фаянсовий, порцеляновий та металевий посуд. Крім того, мали місце ще інші причини падіння гончарства, такі як подорожчання сировини, примітивність знарядь виробництва, відсутність оборотних коштів і дешевого кредиту, неорганізованість збуту. У перші десятиліття XX ст. до заняття гончарним промислом селян спонукало малоземелля. Ремеслом займалися передовсім ті, у кого були неродючі ґрунти, або ті, хто зовсім не мав землі. Таким чином, утворювалися гончарні кутки. Зі збільшенням кількості майстрів по селах росло і їх зубожіння. Гончарі мали чи не найнижчі заробітки порівняно з ремісниками інших професій.

Значної шкоди гончарству принесла примусова колективізація. Негативний вплив на чисельність гончарів спричинили політичні репресії і мобілізація під час II світової війни.

У повоєнний період виробництво кераміки, у тому числі й димленої, набуло певного поживлення — нестача на ринку вжиткового посуду сприяла швидкому відновленню гончарства. Майстри недорогих, але зручних у користуванні і художньо досконалих димлених виробів, здебі-

льшого працювали самостійно: вони самі вирішували всі труднощі гончарської справи, починаючи від заготівлі глини і закінчуючи збутом продукції.

У 1970-ті роки в селах уже рідко користувалися печами, їжу готували здебільшого на кухнях і примусах, тому попит на житковий димлений вироби поступово зменшувався. А ще труднощі з паливом, великі податки, штрафи – усі ці фактори призвели до скорочення гончарного промислу в 1970-1980-ті роки. Частина майстрів зовсім залишила ремесло, а незначна кількість займається ним лише у вільний від основної роботи час. Збувають свої вироби гончарі іноді крадькома в сусідніх селах і містечках, далеко посуду не возять. Та й молодь все більше тяжіє до міста – не хоче займатися клопітким й виснажливим ремеслом. У Гавареччині на початку ХХ століття на 90 дворів припадало 90 гончарів, тоді як у 1981 році там залишилося всього 3 печі і 3 майстра, а зараз гончарюють лише два сини спадкоємних гончарів Мар'яна Бакусевича та Романа Гарбузинського.

Тому в 1980-х роках, за сприяння, передовсім професійних мистців, проведено ряд заходів з відродження і збереження самобутньої димленої кераміки. Широка громадськість була залучена до захисту цього унікального ремесла, що вже майже завмерло в с.Гавареччина.

У 1984 році в селі створено гончарну школу, де досвідчені майстри навчали талановиту молод. Організовано забезпечення гончарів сировинними матеріалами і піклування про збут їхніх виробів. У Олеському замку, що поруч, відкрили відділ гаварецької димленої кераміки. У 1988 році у Львівському музеї етнографії та художнього промислу була розгорнута ретроспективна виставка творів гаварецьких гончарів.

Сьогодні важко передбачити, що очікує в майбутньому цей осередок димленої кераміки. Відходять від нас літні майстри, забираючи разом з собою секрети прадідівського ремесла, та й димлений посуд втратив своє первісне призначення – йому на зміну прийшли вироби з найрізноманітніших сучасних матеріалів, розмальовані емальми тощо.

Традиції гаварецького промислу стали невичерпним джерелом творчої наснаги багатьох керамістів, у тому числі й молодих, – вони творять нові вироби, які є продовженням життя димленого гончарства. Проте димленій кераміці наших днів притаманний фольклоризм, тобто підробка під народне мистецтво. Вироби виступають просто зменшеною копією народного посуду. Цим девальвується їх функція, а твір служить лише як метафорична річ сувенірного характеру. Для того, щоб запобігти вторинності народного мистецтва, в даному випадку, дуже важливо зберегти гаварецький осередок димленої кераміки. А для підтримки його існування в сучасних умовах економічної кризи здійснити слід дуже багато.

Зараз Гавареччина переживає далеко не найкращі часи. І тому необхідна зацікавленість народними димленими виробами не лише з боку громадськості та музеїв, а й художніх салонів і взагалі торгівлі. Потрібно, насамперед, щоб народні майстри отримували від своєї праці не тільки моральне задоволення, але вона ще має бути економічно вигідною. Дуже важливим зараз є створення державної програми щодо підтримки осередків народного мистецтва, їх інвестування. Можливо, тоді не зникне прадавнє мистецтво димленої кераміки, яке, незважаючи на всі негаразди, таки зуміло донести до наших днів рукотворну красу і ниточку традицій давнини.

¹ Бібіков С.М. Ранній етап трипільської культури // *Археологія Української РСР*. – К.: Наукова думка, 1971. – Т.І. – С.159.

² Кравченко Я. Димлене диво // *Пам'ятки України*. – 1989. – №1. – С.32.

³ Романюк П. Білий Камінь проти чорної кераміки, або історія одного соціального антагонізму // *Пам'ятки України*. – 1989. – №1. – С.34-35.

⁴ Островський Г. Гавареччина: Два художника і промисел // *Декоративное искусство СССР*. – 1984. – №7. – С.30-33.

⁵ Голубець О.М. Львівська кераміка. – Київ: Наукова думка, 1991. – С.84.

⁶ Цісельська О. Світ на крузі // *Дзвін*. – 1990. – №12. – С.93-94.



ДО ІСТОРІЇ ПИСТИНСЬКОЇ КЕРАМІКИ

Слободян Олег. До історії пистинської кераміки // *Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2002 / За редакцією доктора історичних наук Олеся Пошивайла. — Опішне: Українське Народознавство, 2002. — Кн.2. — С.189-194*

Відтворюється історичний розвиток одного з найбільших гончарних осередків Галичини і Покуття — села Пистинь Косівського району Івано-Франківської області.

Село Пистинь розташоване на півдні Івано-Франківської області, за десять кілометрів на північ від міста Косова. Тут у середині і в другій половині XIX століття сформувалася своєрідна і яскрава художня школа мальованої гуцульської кераміки.

Пистинь — велике старовинне поселення з численними присілками: всього їх нараховується тридцять два. Перша писемна згадка про село відноситься до 1375 року. Вона пов'язана із виясненням права власності на соляні джерела, що тут знаходилися. Саме їх можна, очевидно, вважати однією з основних причин виникнення тут поселення.

У 1416 році король Владислав Ягайло підтвердив надання у власність села Пистинь (PYESTINA) Васькові Тептуковичу¹. Соляний промисел у Пистині був складовою частиною так званої «Коломийської солі» XIV-XV століть, яка умовно об'єднувала добування, обробку, торгівлю цим продуктом у районі Лючки, Печеніжина, Марківки, Рунгурів, Яблунова, Монастирища, Косова, Кут. Проте мешканці Пистиня займалися не лише добуванням і виварюванням солі. У податковому реєстрі 1515 року значиться, що звідси платився податок також на лани, тобто від оброблюваних земель. У цьому документі назва поселення записана лати-

ною вже дещо по-іншому, аніж у попередніх випадках, — PYSTHYN. Сплата податку від управних земель зафіксована також у реєстрі 1579 року. В обох реєстрах власником поселення названо родину Буцацьких (точніше — Михайла Буцацького, воєводи Галицького).

Село, ймовірно, мало не лінійне, а ланцюгове, витягнуте вздовж ріки планування. У панорами поселення, вірогідно, домінували виробничі споруди солеварних промислів. Топонім «замчище» у північно-східній частині села вказує на можливе існування на той час укріпленої твердині.

У 1600 році в західній околиці села на великому, але високому плато, спорудили дерев'яну Успенську церкву. У XVI чи на початку XVII століття Пистинь дістав Магдебурзьке право, тобто право на самоврядування і два річні ярмарки. На дещо підвищеній території посеред поселення, за кількост метрів на схід від гостинця Коломия — Косів, було розплановано регулярне середмістя. У цей час у місті збільшився відсоток польського та єврейського населення.

В основі господарської діяльності містечка надалі залишалася солеваріння, а також ремісничі галузі, що обслуговували сам процес виготовлення солі та її продажу. Розвитку набуло кушнірство і шевство, гончарство. Зібрані археологічні матеріали у вигляді черепків і решток

сіродимленого посуду зі штампиковим орнаментом, а також залишків гончарної печі на місцях розмивання землі та її зсувів, дає нам право стверджувати про існування тут гончарства у XVI-XVII століттях.

Щодо питань виникнення гончарства варто уваги й опосередковані відомості про походження назви села, отримані з розповідей місцевих старожилів. Вони пояснюють, що назва походить від слів пісна пустиня. Колись ця територія була поросла лісом, який вирубало населення для своїх господарських потреб. Унаслідок цього на звільненій площині виник пустир, непридатний для обробітку. Згодом на цих землях з'явилося поселення. Мешканці почали називати його (від цього пісного пустиря) Пистинь. Але, поселившись на малопродатних для землеробства ґрунтах, населення змушене було знаходити інші засоби для існування. Неродючість землі компенсувало багатство гончарних глин, придатних для виготовлення виробів і будівельних матеріалів. Очевидно, це спонукало до виникнення гончарного промислу. На місці гончарі могли легко добути потрібну собі сировину наземним способом. Вони викопували чистий кварцовий пісок та глину — від охри світлої до темної та білу. До речі, білу глину використовували дуже часто для побілки жител. Ще донедавна в Пистині зберігався звичай підбілювати нижні стіни хат такою глиною в суміші з водою.

Розвиткові ремесла та швидкій забудові середмістя сприяли торги та ярмарки, які регулярно проводили в Пистині. Солеварня проіснувала тут до кінця XVIII століття. Ще в 1777 році за цією солеварнею австрійський уряд закріпив долю виробництва солі в 13000 соток². Зі згасанням виробництва солі життя містечка не припинялося, а лише набувало дещо іншого характеру. У 1795 році в Пистині відкрилася початкова народна школа³. Відомо про існування в місті на цей час двох церков — Благовіщення св.Марії та Успіння св.Марії, костела Святої Трійці, побудованого в 1776-1778 роках⁴.

Багату інформацію про планувальну структуру містечка та характер його забудови у XVIII-першій половині XIX століття доносить до нас карта Галичини Куммерсберга 1852 року⁵ та кадастральний план території Пистиня 1858 року. Карта 1852 року показує, що місто мало під забудовою досить велику територію. Ріка Пистинька розтиналася на дві частини. На її лівому березі було розташоване середмістя з

ринковою площею, церквами, костелами, двором власника та більшістю житлової забудови. На правому березі ріки розташовувався присілок Вибранівка та курортна купальня. У західній частині містечка, на штучно прокопаному перешийку ріки, був влаштований млин, який, напевно, виконував також функцію сукновальні. У середині XIX століття місто мало право на проведення щороку одинадцяти ярмарків, що було значно більше, ніж у будь-якому близько розташованому місті Гуцульщини та Покуття.

В ядрі середмістя була розташована прямокутна ринкова площа, щільно забудована з трьох сторін. Ширина площі зі заходу на схід становила приблизно 100 метрів.

У 1870 році в місті нараховувалось 2976 мешканців, а в 1880 їх було вже 3113, із яких 63 особи проживали на Вибранівці, решта — в місті. За віросповіданням населення ділилося так: 2018 — греко-католики, 426 — римо-католики, решта — юдейського віросповідання⁶.

На межі XX століття Пистинь славився своїм кушнірством, ткацтвом та гончарним промислом. Продукція поставлялася мешканцями на торги та ярмарки з-поза Коломиї та Снятина⁷.

У результаті двох світових війн забудова середмістя Пистиня була повністю занедбана і втрачена. Втрачено й адміністративний статус містечка.

Зібрані Яковом Головацьким прислів'я та пісні цього краю, в яких згадується і про дівочі мрії вийти заміж за ремісника, схиляють до думки, що вже в першій половині XIX століття, а також і раніше, існували деякі престижні види народних промислів, у тому числі було й гончарство:

Ой оть-вотти, воть Пистиня
 Їде колесничка.
 Отдай мене, моя мати
 Та за ремісничка.
 Ремісничок, якь паничок
 І ручка біленька.
 Та ніколи ти не скажу
 Головка біденька⁸.

Відомо, що вже у 1836 році в Пистині з місцевої сировини виробляли цінний будівельний матеріал — цеглу, яку розвозили у найвіддаленіші куточки Гуцульщини. Із хроніки Івана Ступницького довідуємося, що «... обіталіше муроване приходческоє в Брусторах окончене в ок-

тябрі місяці. Парафіяни цеглу коньми спроваджували по 20 цегол на одному коні з Пистиня. Тоді Пистинь уже був дерев'яним містечком, одним з багатьох у Галичині, де вирували ярмарки й торгів⁹ і великим гончарним центром. Найдавніші відомі нам датовані вироби відносяться до 1811 та 1836 років. Вони свідчать про те, що гончарне виробництво на той час вже було добре розвиненим.

Записи, виявлені автором у церковних книгах реєстрації померлих, дають деякі відомості про гончарів. Там називаються їхні професії, вік та рік смерті. Ці книги дійшли до нас від 1874 року. Раніших матеріалів немає. З наявних даних можна встановити рік народження не відомих дотепер майстрів: Антона Францовича Кошака (1821-1891), Григорія Хансера (1820-1879), Миколи Кошака (1821-1874), Антона Волощука (1830-1906), Якова Волощука (1836-1909), Михайла Красовського (1838-1885), Йосипа Кошака (1834-1879), Петра Михалевича (1836-1906), Антона Кур'янського (1839-1889), Миколи Зондюка (1843-1889), Івана Волощука (1846-1892), Михайла Красовського (1843-1917), Павла Волощука (1856-1930), Антона Михалевича (1858-1952). Найстаріші з них вже могли працювати в середині і другій половині XIX століття.

Народна кераміка Пистиня другої половини XIX-початку XX століття привертає увагу різноманітністю виробів. Залежно від функцій, їх можна поділити на такі групи: простий побутовий (полив'яний і димлений) і декоративно-побутовий посуд, скульптурні вироби і архітектурно-декоративна кераміка (кахлі). Серед більшості гончарів не було вузької спеціалізації з виготовлення окремих груп виробів — простих чи мальованих. Кожен із них виготовляв те й друге, про що свідчать зразки або фрагменти виробів, які зберігаються в музеях Косова, Коломиї, Львова, або були знайдені автором статті під час археологічних розкопок на місці колишніх майстерень. Менша частина гончарів віддавала перевагу масовим виробам — простим полив'яним та димленим, яких виготовлялося набагато більше, ніж мальованих. Цей дешевий посуд наприкінці XIX- у 20*-30* роках XX століття мав широкий збут серед найбідніших верств населення.

Димлена кераміка цього періоду за формами та функціональними ознаками мало чим відрізнялася від простої полив'яної. Це був пере-

важно кухонний посуд: глечики, миски, макітри, горщики, друшляки, ринки з простим декоруванням. Усі димлені вироби 1900 року, що знаходяться у фондах Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України, відзначається усталеним принципом розміщення мотивів, що зводяться до двох або трьох орнаментальних ярусів. Він же простежується і на мальованих виробах першої половини XIX століття. Опуклий корпус димлених виробів оздоблений вертикальними лініями або решіткою. У 20-30-х роках XX століття виготовлення димленої кераміки ще продовжувалося, але лискований орнамент зник¹⁰.

Серед простих побутових виробів найбільше вироблялося горщиків, різноманітних за формами і розмірами. Здебільшого вони мали красиву опуклу поверхню з плавною лінією силуету, іноді профіль опукло-бокового горщика наближався за формою до біконічного посуду минулих часів. Отвір горщиків невеликий, діаметр майже дорівнює денцю. Горщики таких форм найчастіше мали великі розміри. Їх спеціально робили для приготування весільних і святкових страв, для зберігання води і продуктів. Ці вироби не втратили свого первісного функціонального значення і сьогодні. Наприкінці XIX та в 20-30-х роках XX століття виготовленням димленої кераміки займався маловідомий гончар Кароль Гайталович (близько 1876-1943). Він робив переважно полив'яні горщики, кілька зразків яких збереглося у старожила Пистиня В.Кічака¹¹. Ці вироби яскраво підтверджують стильові риси простої кераміки народних майстрів.

Пластично-вишуканими силуетами виділяються димлені та полив'яні горщики ДоміNELI Романовської (1886-1942). У Пистині виготовляли ще один тип горщиків, набагато простіший за формою. Вони мали широкі отвори і денця, ледь опуклі стінки з'єднувалися з вигнутими до середини вінцями, що надавало їм особливої виразності.

В асортименті місцевих виробів були й великі, місткі посудини для зберігання молока та води. За архітектонікою їх можна поділити на глечики і дзбанки. Останні відрізнялися більш масивною нижньою частиною, порівняно з шийкою. Глек (1900 року) плавно розширюється від денця до середини, а потім різко звужується, утворюючи плечики, від яких починається перехід до шийки і вінець. Бездоганна технологія виготовлення і добре сформована пропорційно-кон-

структивна форма, доповнена природним розміщенням лискованих мотивів, свідчить про високий рівень майстерності гончарів. У 20-30-х роках ХХ століття виготовлялися глечики, в яких пропорції шийки і самої посудини набували різного співвідношення (1:2 або 1:3), за рахунок чого можна було виділити два їх різновиди: стрункіші, з різким переходом від плечей до шийки, та присадкуваті, з плавним переходом.

З першої половини ХІХ століття не збереглося жодної баньки — вузькогорлих посудин з широким плескуватим дном і дуже розширеним корпусом. Відомі з них належать до кінця ХІХ чи 20-30-х років ХХ століття. На основі їх форм можна говорити про єдиний тип цих посудин. Вони прикрашалися «кількуванням» (штамп) та вкривалися кольоровими поливами. Ручка завжди виходила з шийки і зливалася з корпусом. Є підстави вважати, що такі види баньок виготовляв пистинський майстер Петро Сітарський (1887-1932), оскільки одну з них знайдено на місці його майстерні.

Поширеним типом простого посуду були двійнячки, які своїми формами нагадували глечики або горщики. До нас дійшли двійнячки 20-30-х років ХХ століття, подібні до глечиків. Крім названих виробів, для побутового користування пистинські гончарі виготовляли макітри, ринки, миски, горнятка, тарілки тощо. Цікавий пасквіник Павла Волощука (1856-1930), зроблений на початку ХІХ століття. Це глибока миска з вертикальними рельєфними виступами на стінці, ребра вдавнені ззовні до середини.

Окрім Павла Волощука, у Пистині працювали інші гончарі, зокрема Михайло Гайталович (близько 1869-1939), Яків Гайталович (близько 1877-1935), Осип Бович (близько 1892-1920), Розалія Спольницька (близько 1860-1940), Юрій Атаманюк (1903-1965), Петро Якимішин (1877-1942), Іван Жондзюк (1887-1942), Францішек Марковський (1862-1939), Микола Грушчинський, Іван Волощук (1849-1932)¹².

Від простого полив'яного та димленого посуду починала свій розвиток декоративно-побутова кераміка, що мала тенденцію до підвищеної декоративності. Найпомітніше місце в керамічному виробництві с.Пистиня кінця ХІХ–20-30-х рр. ХХ століття займали мальовані вироби, що свідчать про розвиток самобутніх особливостей цього центру та важливі процеси в художній діяльності його майстрів. До головних типів мальованого посуду належать миски і дзбанки. З кінця ХІХ століття дзбанки відзначаються уста-

леними формами, порівняно складними та пластичними за силуетом. Наприклад, пук дзбанка плавно звувається догори, переходить у шийку через рубець-виступ, і закінчується виразним носиком. Для цих виробів властива гармонія та узгодженість форми й декору. Форми пистинських дзбанків нагадують сокальські (Львівської області), а також дещо подібні до тих, що виготовлялися на Тернопільщині на початку ХХ століття. Їх основний силует перегукується також з моравськими фаянсовими дзбанками 40-х років ХVІІІ століття (Чехія)¹³. Доктор мистецтвознавства Юрій Лашук зауважує, що рубець-виступ властивий усім дзбанкам пистинських гончарів, а згодом його запозичили майстри Косова, Кут¹⁴.

Численні зразки дзбанків засвідчують продовження типового для Пистиня традиційного декорування, що характеризується поділом округлого корпусу на кілька горизонтальних ярусів. Широкі внизу, вони поступово звужуються догори. Цим досягається тісна взаємодія елементів форми та декору. Так, на одному дзбані кінця ХІХ–початку ХХ століття перший ярус, найширший, проходить від денця до середини корпусу. Він складається з «кучерів», у проміжках між ними розміщені «копитця». Другий ярус вирізняється великими круглими кільцями — «котульками» з квітами всередині. Ці мотиви з'єднані між собою дугами. Орнаментальна композиція третього і четвертого ярусів, що знаходяться на шийці посуду, утворюється видовженими вгору «копитцями». На інших дзбанках ці своєрідні поділи наповнюються багатопелюстковими квітами, «заячими вушками», «зубцями» тощо. Отже, пистинські майстри в розміщенні орнаменту дотримувалися багатоярусного принципу композиції.

Інакше декорувалися дзбанки в Косові. Рослинно-геометричний розпис довільно розміщувався на поверхні виробів. Більш-менш споріднена схема композиції декору на косівських і пистинських дзбанках виявляється при нанесенні тератологічних мотивів або жанрових сцен. Наприкінці ХІХ століття принцип членування поверхні на декілька орнаментальних пасм почали застосовувати косівські та кутські гончарі, зокрема родина Тим'яків з Косова. Але ярусність в їхніх роботах була менш витримана, порівняно з пистинськими.

Подібні за силуетом дзбани виготовлялися і в с.Кутах. У минулому це був відомий осередок з виробництва димленої кераміки, яка на початку

XX століття поступилася мальованій. Кераміка Пистиня справила вплив на розвиток кутського мальованого посуду, що підтверджується виробами кутських майстрів, які засвоїли від пистинських не тільки мотиви, а й композицію розпису. Цьому сприяло переселення гончарів Пистиня в Кути наприкінці XIX століття.

Визначення причин згасання, аж до остаточного припинення діяльності, пистинського центру гончарства є нелегкою справою. Принаймні, сучасні дослідники гуцульської кераміки цього питання не ставили й не намагалися з'ясувати причину занепаду.

Творчість пистинських майстрів перших десятиріч XX століття позначена впливами модерну щодо форми посуду та його оздоблення (переважає пишній асиметричний декор). До певної міри це можна віднести до перших симптомів кризи. Це явище не було поодиноким, а виступало в низці аналогічних: згасання наприкінці XIX – на початку XX століття виробів з кістки і рогу¹⁵, мосожного ливарництва¹⁶, народної гравюри і малювання на склі¹⁷ тощо. Симптом згасання як окремих галузей народного мистецтва, так і локальних осередків, зауважили вчені в 1920-х роках. Про кризу в народній кераміці, у тому числі с.Пистинь, Ванда Шрейбівна писала: «Стало вже нормою, що кількість гончарів усюди зменшується в міру того, як будуються залізничні і шосейні дороги, даючи доступ металевому посуду, емалевому, врешті алюмінієвому. На зменшення кількості гончарів впливає також поступ у покращення будівництва кухонь з плитами, які усувають потребу горщиків [для печі. – О.С.], натомість вимагають горщиків із широким дном, простими стінками і двома або одним вухами для перенесення»¹⁸.

Конкуренція промислової продукції з традиційними виробами є першою і найважливішою причиною згасання будь-якого осередку, якщо він працював для місцевого попиту. Закономерно зменшувався попит на гончарні вироби. Але відомо, що Косів, Кути, Пистинь працювали на експорт, передовсім у Румунію. І в цій ситуації пистинські майстри також програвали своїм конкурентам, оскільки були на більшій відстані від залізничні (м.Вишняця). Старші жителі Пистиня згадували, що в 1920-1930-х роках молодь уже не йшла на навчання до гончарів, бо заробітки не оправдували важку роботу з глиною¹⁹.

Однією з причин занепаду гончарства були й непосильні податки. 1924 року польський вче-

ний Тадеуш Северин писав: «Правда, що під впливом оподаткування ремесла гинути мусили окремі майстерні...»²⁰. Водночас існувала опіка громадських товариств і держави над народними промислами, які боролися не з причинами важкого стану, а творили надумані і безплідні заходи на зразок того, що найвідомішого майстра Петра Кошака було направлено на курси за державний кошт до Коломийської керамічної школи. «Результат був такий, що Кошак нічого не взяв з трирічної шкільної практики, зрікся каліграфії навчального орнаменту і даліше прикрашував вироби по-своєму»²¹.

Остаточного удару по пистинському осередку гончарства завдала друга світова війна. Молодші майстри пішли на фронт, і з них мало хто повернувся додому, а кілька старших ще працювали до 1950 року, коли була відновлена артіль «Гуцульщина» в Косові. Останні пистинські майстри – це Йосип Табахорнюк, який у п'ятдесяті роки переїхав до Коломиї і працював там до 1958 року²² та Казимир Возняк, який після війни жив і творчо працював у Познані (Польща) до середини 1990-х років²³.

Отже, в історії пистинської кераміки відзначаємо три історико-генетичні та стилістичні парадигми.

Перша відповідає пізньому періоду Галицько-Волинської держави (кінець XIII – перша третина XIV ст.). Вірогідно, що Пистинь існував у цей час як солеварний і ремісничий центр, а необхідний побутовий посуд тут, ймовірно, виробляли аналогічних типів і форм (переважно неpolив'яні горщики і миски), що нагадував галицький²⁴. Його стилістика відповідала засобам художньої виразності давньоукраїнської етно-мистецької традиції, сягала сусідніх етнічних теренів.

Друга (період пізнього середньовіччя XV–XVI ст.): виникає нова етно-мистецька традиція в гончарстві. Вироби пистинського та сусідніх осередків переважно декоровані геометричним штампиковим орнаментом, про що свідчать матеріали археологічних розкопок.

Третя – період новітньої етно-мистецької традиції (кінець XVIII – перша половина XX ст.). Вироби пистинського осередку набули яскраво виражених локальних особливостей, найбільшого асортименту і декоративності. Застосовувався розпис, ритований по білкованому черепку із додаванням зеленої і жовтої барв, а зго-

дом — коричневої і синьої; репертуар мотивів — від геометричних до рослинних і фігурних композицій. Найвищий розквіт кераміки пистинського осередку був у другій половині XIX століття.

З початку XX століття почалося згасання виробництва пистинського гончарного осередку внаслідок конкуренції промислової продукції, високого оподаткування ремесла тощо.

- ¹*Akta grodzkie i ziemskie z czasów rzeszy polskiej. — Lwów, 1876. — T.5. — S.293.*
²Центральний державний історичний архів у Львові [далі — ЦДІАЛ]. — Ф.146. — Оп.86. — Од. зб.1363. — Арк.124.
³ЦДІАЛ. — Ф.146. — Оп.85. — Од. зб.1920. — Арк.23, 24.
⁴*Schneider A. Encyklopedia do krajoznawstwa Galicyi. — Lwów, 1879. — T.1. — S.249.*
⁵*Kummersberg E. Administrativ-Karte von Königreich Galizien und Lodomerien. — Wien, 1852. — Bil.49.*
⁶*Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych Krajów Słowiańskich. — Warszawa, 1902. — T.8. — S.231.*
⁷Історія міст і сіл Української РСР: Івано-Франківська область. — К., 1971. — С.395.
⁸Головацький Я.Ф. Пісні народні Галицької і Угорської Русі. — 1878. — С.329.
⁹Ступницький І. Літопис Гуцульщини. — 1799 // Бібліотека Коломійського музею народного мистецтва Гуцульщини і Покуття (далі — КМНМГП). — Рукопис.
¹⁰Мотиль Р.Я. Українська димлена кераміка XIX-XX століть. — Дис... канд. мистецтвознавства. — Львів, 2000. — С.48. — Рукопис.
¹¹Архів Інституту народознавства НАН України (далі — АІН). — Ф.1. — Оп.2. — Од. зб.452. — Арк.12.
¹²АІН. — Ф.1. — Оп.2. — Од. зб.452. — Арк.9.
¹³*Batala O. Svet z hlíny. — Praha, 1973. — II.4-5.*
¹⁴Лащук Ю. Косівська кераміка. — К., 1966. — С.27.
¹⁵Жолтовський П.П. Різьблення на кістці // Різьблення та художній метал: Українське народне мистецтво. — К., 1960. — С.12.
¹⁶*Сува Л.М. Художні вироби з металу українців Східних Карпат. — К., 1958. — С.18.*
¹⁷*Grabowski J. Malarstwo Ludowe // Przemysł i sztuka Ludowa: Spółnota pracy. — 1936. — №24. — S.8-11.*
¹⁸*Szreiberówna W. Ceramika Ludowa na ziemiach Polskich // Przemysł i sztuka Ludowa: Spółnota pracy. — 1936. — №24. — S.25.*
¹⁹АІН. — Ф.1. — Оп.2. — Од. зб.452. — Арк.11-13.
²⁰*Seweryn T. Huzulska wykładanka w drzewie // Przemysł, rzemiosło, sztuka. — 1924. — №2. — S.10.*
²¹*Seweryn T. Jak rozwijał twórczą artystyczną // Przemysł i sztuka Ludowa: Spółnota pracy. — 1936. — №24. — S.54.*
²²КМНМГП — Йосип Табахорнюк. Тарілка, дзбанок. Інв. №3144.
²³АІН. — Ф.1. — Оп.2. — Од. зб.452. — Арк.14.
²⁴Фіголь М. Стародавній Галич. — К.: Мистецтво, 1997. — С.211.

16.11.2001



ГОНЧАРНИЙ ПРОМИСЕЛ НА МИКОЛАЇВЩИНІ: ЕКСКУРС У МИНУЛЕ*

Спанатій Любов. Гончарний промисел на Миколаївщині: екскурс у минуле // *Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2002 / За редакцією доктора історичних наук Олеса Пошивайла. — Опішне: Українське Народознавство, 2002. — Кн.2. — С.195-199*

- ♦ Народилася 20 лютого 1955 року в селі Плужному Ізяславського району Хмельницької області. Закінчила Ужгородський державний університет (1977). Працює старшим викладачем кафедри української мови Миколаївського державного педагогічного інституту. Кандидат філологічних наук.
- ♦ Головні напрямки наукових досліджень: українська діалектологія, зокрема, лінгвістична географія українського гончарства; сучасна українська літературна мова, історія української мови.
- ♦ Автор наукових статей у періодиці та методичних посібників.

✉ Вул.Нікольська, 24, Миколаїв, 54030, Україна; тел.352780
✉ Вул.Чкалова, 108, кв.25, Миколаїв, 54055, Україна; тел.550571

Про історичний розвиток гончарства на Миколаївщині, перші спроби дослідження промислу в другій половині XIX-на початку XX століття, технологію гончарного виробництва, перший в Україні керамічний журнал — «Керамическое Обозрение», який виходив у Миколаєві протягом 1901-1905 років.



к свідчать археологічні дослідження, на території сучасної Миколаївської області глиняний посуд люди вмів виготовляти ще в VI тисячолітті до нашої ери, коли тут жили племена бугдністровської культури. До нас дійшли окремі фрагменти їхнього посуду, виготовленого хоча й майстерно, але найпростішим способом — вручну, без застосування гончарного круга.

Пам'ятки трипільської культури (IV-III тис. до н.е.) на Миколаївщині знайдені лише у верхів'ях Південного Буту біля сіл Красненьке Кривоозерського району, Кінецьпіль Первомайського району та Костянтинівка Арбузинського району. Трипільські гончарі виготовляли вже посуд більш досконалий, добре випалений у спеціальних двокамерних печах, вкритий орна-

ментом, який виконувався чорною, темно-коричневою, рідше білою фарбами.

Племена кочівників-скотарів — кімерійців, скіфів, сарматів — не залишили нам слідів виробництва власного посуду, бо належали вони до воєвничих народів і, очевидно, користувалися начинням, добутим у підкорених племен.

Майже 2,5 тисячі років тому в Північному Причорномор'ї з'явилися грецькі колонії. Перше грецьке поселення, засновано вихідцями з міста Мілет, на думку археологів та істориків, було на острові Березань (недалеко від сучасного м.Очакова).

На початку VI ст. до н.е. на високому правому березі Південно-Бузького лиману (біля сучасного с.Парутине Очаківського району) було засновано мілетянами місто-держава Ольвія,

що в перекладі з грецької мови означає «щаслива», і яке з часом стало найбільш значним античним центром цього регіону.

Гончарне ремесло в Ольвії було настільки розвинуте, що посуд виготовлявся не тільки для потреб ольвіополітів, але й для інших народів, які населяли степи Північного Причорномор'я. У гончарних майстернях Ольвії виготовлялися горщики для приготування їжі, глечики, миски, чаші для пиття, світильники, амфори для вина, глиняні діжки-піфоси для зберігання засоленої риби [1, с.11]. Зразки ольвійської кераміки є в усіх миколаївських музеях.

На початку першого тисячоліття нашої ери причорноморські степи стали об'єктом завоювань спочатку половців, а потім татаро-монгол. У зв'язку з цим, економіка нашого краю була відкинута на багато століть назад.

Джерел, у яких подано опис південноукраїнського гончарства, зокрема Миколаївщини, наступних століть, нами виявлено не дуже багато, що можна пояснити такими причинами. Досліджувана територія впродовж тривалого часу називалася адміністративно-політичних перепідпорядкувань: вона входила до складу Росії, Туреччини, Польщі. Так, частина території між річками Кодимою і Синохою наприкінці XIV і в XV ст. належала Великому Князівству Литовському, а у XVI ст. (після Люблінської унії) перейшла у володіння польських феодалів. Західні та південні райони сучасної Миколаївщини і XV-XVII ст. входили до складу Туреччини і Кримського ханства. Північно-східні райони (від річки Синохи до верхів'я річки Інгулець) після підписання «вічного миру» (1686) між Росією і Річчю Посполитою перейшли під юрисдикцію Росії. Землі між Дніпром і Південним Бугом (східна територія сучасної Миколаївської області) відійшли також до складу Російської імперії.

Перші спроби дослідження народних промислів даного регіону були зроблені лише в другій половині XIX-на початку XX ст. З цією метою було організовано Комісію для дослідження кустарної промисловості в Росії. У збірниках, що видавалися нею, були надруковані результати обстежень Херсонської губернії. У них уперше був описаний гончарний промисел і сучасної Миколаївщини.

Другою причиною, що гальмувала процес вивчення гончарного промислу в нашій місцевості, була розповсюджена думка про те, що потреба жителів півдня України в глиняному по-

суді майже повністю задовольняється надходженнями з центральноукраїнських губерній.

Так, у виданні Херсонської Губернської Земської Управи повідомлялося, що «... по всем грунтовым дорогам губернии можно встретить фуры характерной укладки – высокие плетеные коши, направляющиеся от севера к югу, от одного бойкого базарного пункта к другому, и, в конце концов, доходящие до Херсона, Одессы и Николаева. На юг губернии гончарная посуда идет из Новогеоргиевского гончарного района, из Полтавской, Киевской, Подольской и Екатеринославской губерний. Из имеющихся наблюдений можно заключить, что местное, коренное население не стремится к развитию этого промысла» [2, с.85].

Такий висновок, на нашу думку, зроблено на основі досить поверхових спостережень, оскільки в цьому ж самому виданні подаються деякі статистичні дані та детальний опис процесу виготовлення гончарного посуду, починаючи з підготовки глини до роботи й закінчуючи процесом висушування готових виробів: «Привезенная глина складывается во дворе, на чистом месте, каждый сорт отдельно. Из глин делается смесь: 10 ночевок красной и 11 серой. Пропорция эта выработана практикой; при такой смеси глина «не садится», по выражению гончаров. Предварительная обработка каждого сорта глины идет отдельно. Определенное количество глины, нужное для одного горна, высыпается на чистое место, насыпанное песком, поливается водой и сечется лопатой, затем топчется ногами (вытолакивается) и складывается на кучу «купу», которая сбивается «добнями» (деревянными молотами или лопатами). Из этой кучи глины стругается обломком косы «стружком» и попутно удаляются камешки и всякие твердые посторонние предметы «узлыки». Наструганная глина вновь поливается водой и уминается ногами, пока не примет консистенции теста. Из обработанной таким образом глины каждого сорта катаются «кули» (толстые цилиндры), которые разминаются ногами и укладываются один на другой, того и другого сорта вперемешку, пока не израсходуется все обрабатываемое количество; обычно получается ком около 1½ кубического аршина. Теперь уже обрабатываются оба сорта глины вместе. Из обработанной глины на лавке выкатываются цилиндры такого, приблизительно, диаметра, какой будет иметь дно, предполагаемой к выделке, посуды. Ком поступает на верхний круг – «кружало» – станка, на

котором выделяется изделие. Дальнейшая выделка гончарных изделий состоит в том, что сформированный на кружале, при помощи пальцев и деревянного ножа, предмет отделяется от круга тонкой проволокой и ставится на «пятрины» – полки, устроенные под потолком, где он и отвердывает «вытужавие» в течение суток. Для просушки посуда, снятая с «пятрин», помещается на печке и в «штандартах» (пространстве под печкой). Высушенная посуда складывается в коморе, пока не наберется ее на целый горн, в который входит 800 штук разной величины предметов» [3, с.89-91].

Також вагомим доказом наявності й розвитку гончарного промислу на території сучасної Миколаївщини, колишньої частини Херсонської губернії, є факти, наведені в досить авторитетному виданні – «Полном географическом описании нашего Отечества» (1910). У 6 розділі цього дослідження читаємо: «Действительно, насколько можно судить по имеющимся литературным данным, кустарный промысел имеет значительно большее экономическое значение в Херсонской губернии. Наиболее распространенными группами кустарных промыслов могут быть названы те из них, сырьем для которых служат ископаемые богатства края – глина, известняк, железо и пр. В ряду кустарных промыслов первой группы к числу наиболее распространенных принадлежит гончарный. Гончарство является кустарным промыслом в наиболее чистом смысле того последнего термина: огромное большинство гончаров занимается своим промыслом только в зимнее, свободное от полевых работ время – с ноября по март, и только урывками в остальное время года; круглый год работают сравнительно немногие – по большей части безземельные или многосемейные крестьяне. Обжигательные печи или горны имеют далеко не все кустари; крестьяне, не имеющие печей, изготавливают только сырую посуду, которую, обсушив на воздухе, передают на обжиг владельцам горна и таким образом являются как бы мастерами, работающими на последних. Орудия производства по большей части весьма первобытны: упоминанием простого вращающегося круга, деревянного ножа и проволоки перечень их почти исчерпывается. Гончарами Новороссии изготавливается глиняная посуда как неглазурованная, так и глазурованная окисью свинца (глетом)» [4, с.386-387].

Такий пізній початок дослідження народних промислів на півдні України призвів до того, що

етнографи й статисти встигли зафіксувати лише той етап гончарства, коли розвиток техніки й промисловості спричинили значне звуження його ролі.

У серпні 1901 року в м.Миколаєві вийшов перший випуск журналу «Керамическое Обозрение» («специально технический журнал глиняного, известкового, стеклянного, цементного, фарфорового и соприкасающихся с ними производств»).

У вступній статті редактора цього видання С.П.Юріцина зазначалося, що «начало XX века застаёт нашу экономическую жизнь и культурную деятельность среди непрерывных преобразований, главною побудительною причиною которых является современная промышленность. В наше время, ознаменованное жаждою знаний, стремлением к творчеству, особенно заметна потребность изучить все, что касается какой-либо отдельной отрасли промышленности, – какие усовершенствования, открытия или изобретения сделаны в этой области, – и таким образом пополнить свое образование, как специалиста на избранном поприще. Такое именно движение наблюдается теперь в России в области **керамической промышленности**.

Существующая в России с давних времен в зародышевом состоянии керамическая промышленность начала в последнее десятилетие проявлять стремление к более прогрессивному развитию вследствие обнаружения обширных отечественных залежей прекрасного сырого материала. В западно-европейских странах эта отрасль промышленности достигла высокой степени совершенства и могла бы служить подходящим образцом для России.

Наиболее соответствующими способами пересаживания достигнутых за границей успехов в керамической промышленности на родную русскую почву являются:

- 1) личный непосредственный осмотр и изучение русскими инженерами или техниками иностранных заводов и фабрик на месте;
- 2) изучение данной отрасли промышленности по существующей литературе на иностранных языках;
- 3) печатание на русском языке специального периодического издания, могущего служить для заинтересованных лиц руководителем и указателем достигнутых в области керамики успехов, органом, объединяющим существующие и вновь возникающие фабрики и заводы, дающим обще-

5.12
K36

Коллекция 11

1 Августа 1901 года.

№ 1.

Годъ I.

КЕРАМИЧЕСКОЕ ОБОЗРѢНІЕ

СПЕЦІАЛЬНО ТЕХНИЧЕСКІЙ ЖУРНАЛЬ
ГЛИНЯНАГО, ИЗВЕСТКОВАГО, СТЕКЛЯНАГО, ЦЕМЕНТАГО, ФАРФОРОВАГО
И СОПРІКАСАЮЩИХСЯ СЪ НИМИ ПРОИЗВОДСТВЪ.

ВЫХОДИТЪ ДВА РАЗА ВЪ МѢСЯЦЪ.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА:

съ пересылкой на годъ 8 руб., на 1/2 года 4 руб., на 1/4 года 2 руб. 50 коп.
Цѣна одного № безъ пересылки 40 коп.

ОБЪЯВЛЕНІЯ ТАКСИРУЮТСЯ ПО ОСОБОМУ ТАРИФУ.

СО Д Е Р Ж А Н І Е :

- | | | |
|--|---|---------------------------------------|
| Николаевъ, 1-го августа. | Производство кирпича въ Америкѣ—М. | Полученные патенты. |
| Керамическое производство и его современное состояние.—М. Швацки. | Собраніе дѣтелей по керамическому производству. | Вѣсть и вывозъ керамическихъ изделий. |
| Производство на большихъ зеренчатыхъ макозлах.—Френксъ фонъ-Моттонъ. | Выставки. | Хроника. |
| | Описаніе патентовъ. | Выпущенные листы и каталоги. |
| | | Торговые свидѣнія. |
| | | Вопросы и отвѣты. |
| | | Объявленія. |

НИКОЛАЕВЪ.
Русская типо-литографія, утокъ Соборной и Спаской улицъ.
1901.

Получено 25-го августа
школа гончарства
в Одессѣ
№ 7436

Редакция и
Администрація:
г. Николаевъ, Фа-
лѣвская ул., № 10.
Телефоны № 19.

Редакторъ-
Издатель
С. П. Юрчицынъ.

С.-ПЕТЕРБУРГСКОЕ ОТДѢЛЕНІЕ

ЖУРНАЛА

«КЕРАМИЧЕСКОЕ ОБОЗРѢНІЕ»

С.-Петербургъ в.кв. итальянская
домъ № 35 кв. № 8:

Обкладинка першого номера журналу «Керамическое Обозрение». Николаев. 1901.
Фото примірника, що зберігається в Гончарській Книгозбірні України

доступное обсуждение теоретических и практических исследований и изысканий в этой области, выполняющих роль посредника между спросом и предложением в отношении как материалов, продуктов производства, так и служебного персонала и т. д. При всех трудностях и неудобствах, сопряженных с первыми двумя из указанных выше способов, третий способ представляется наиболее доступным и целесообразным. Желая придти на помощь правильному поступательному развитию русской промышленности в области глиняного, известкового, цементного, стеклянного, а также соприкасающихся с ними производств, мы предпринимаем издание на русском языке журнала под названием «**Керамическое Обозрение**» по нижеследующей программе:

1. Специальные статьи о способах изготовления, сушки и обжигания различных видов кирпича, черепицы, глиняных, фаянсовых, фарфоровых приборов и посуды, о нововведениях как в указанных выше, так и в соприкасающихся с ними отраслях промышленности, например, цементной, известковой и пр.

2. Отчеты о выдающихся отечественных и зарубежных съездах, выставках и совещаниях по предметам, входящим в круг ведения журнала «Керамическое Обозрение».

3. Обзор привилегий в области керамики в России и за границей.

4. Руководящие указания для служебного персонала к рациональной организации и ведению порученных ему отраслей.

5. Описание выдающихся русских и зарубежных керамических фабрик и заводов.

6. Оценка вновь открываемых залежей сырого материала.

7. Данные о ввозе, вывозе и производстве керамических изделий в России и за границей.

8. Оценка керамических изделий, сырых материалов и орудий производства в выдающихся районах России.

9. Сообщения об общих собраниях соответствующих акционерных обществ, о состоянии курса их акций и облигаций, балансов, степени производительности и т.д.

10. Сообщения как о казенных, так и частных постройках и потребных для них материалов.

11. Обзор литературы по керамическому производству.

12. Выдающиеся события в области керамического производства.

13. Вопросный ящик: бесплатные технические ответы редакции на вопросы подписчиков.

14. Объявления: спрос и предложение во всех областях керамики.

В качестве сотрудников по изданию нами приглашены выдающиеся специалисты, которые будут в доступной форме делиться с читателями своими познаниями в обширной области керамической промышленности.

В заключение позволяем себе обратиться ко всем специалистам этого дела с просьбою по возможности поддерживать наши благие намерения, так как все великое и полезное создается только взаимным содействием преданных общему делу лиц и только при таких условиях журнал «Керамическое Обозрение» может рассчитывать на успех в ближайшем будущем» [5, с.1-2].

Журнал «Керамическое Обозрение» виходив двічі на місяць. У 1905 році припинив своє існування. У відділі краєзнавства Миколаївської державної обласної універсальної бібліотеки імені О.Гмирьова можна ознайомитися зі змістом №1-24 за 1901-1902 роки; №1-23 за 1903-1904 роки; №1-12 за 1904-1905 роки.

1. *История мест и сіл УРСР: Миколаївська область.* – К.: Голов. ред. УРЕ, 1971. – С.11.

2. *Ремесла и промыслы Херсонской губернии.* – Херсон: Издание Херсонской Губернской Земской Управы, 1905. – С.85.

3. *Там само.* – С.89-91.

4. *Полное географическое описание нашего Отечества /В.П. Семенов-Тянь-Шанский.* – СПб: Издание А.Ф.Девриена, 1910. – Т.14. – С.386-387.

5. *Керамическое Обозрение.* – 1901. – №1. – С.1-2.



ХУТІР БЕЗРУКИ — ЩЕ ОДИН ОСЕРЕДОК УКРАЇНСЬКОГО ГОНЧАРСТВА*

Міщанин Віктор. Хутір Безруки — ще один осередок українського гончарства // *Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2002 / За редакцією доктора історичних наук Олеса Пошивайла. — Опішне: Українське Народознавство, 2002. — Кн. 2. — С. 200-204.*

- ♦ Народився 10 вересня 1962 року в селі Малі Будища Зіньківського району Полтавської області. Закінчив Одеський гідрометеорологічний інститут (1985). Молодший науковий співробітник Відділу гончарства Інституту керамології — відділення Інституту народознавства НАН України.
- ♦ Займається історико-етнографічним дослідженням гончарних осередків Полтавщини.
- ♦ Автор наукових праць з проблем українського гончарства, у тому числі монографії: Словник гончарів Глинського, Малих Будищ, Старих Млинів, Хижняківки: Матеріали до Національного словника «Українські гончарі». Книга 1. — Опішне: Українське Народознавство, 1999. — 368 с.: іл. Ця книга є першою фундаментальною працею подібного типу поміж досліджень традиційно-побутової культури українців. Монографія стала лауреатом VI Форуму видавців у Львові в номінації «Художньо-мистецьке, музичне або краєзнавче видання» (1999). Вона також визнана Журі I Національного симпозиуму гончарства «Опішне-2000» кращою публікацією в Україні з проблем гончарства за 1999 рік (2000).

✉ Вул. Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, Україна; тел. 42175
✉ Пров. Партизанський, 9, Малі Будища, Полтавщина, 38163, Україна; тел. 42627

На основі історичних матеріалів та власних польових етнографічних досліджень відтворюється історичний розвиток давнього козацького хутора Безруки Зіньківського району Полтавської області від часу його заснування до наших днів. Уперше в науковій літературі поселення вивчається як осередок народного гончарства Полтавщини кінця XIX — першої чверті XX століття.



тародавній козацький хутір Безруки виник приблизно за 4 версти від містечка Опішного, ліворуч від дороги, що вела до села Більська.

Точна дата заснування Безруків невідома. Протягом 1779-1781 років, у зв'язку з ліквідацією полкового устрою в Україні і утворенням намісництва, комісією під керівництвом малоросійського генерал-губернатора Андрія Милорадовича проводилася робота з детального опису всіх населених пунктів, які мали увійти до нових територіальних утворень. До цієї роботи залучалися російські офіцери, бунчукові й військові товариші, а також канцеляристи Малоросійської колегії. Зібрані матеріали опрацьовувалися протягом 1781 року. Складанням опису Чернігівського намісництва займався як член комісії

український історик Дмитро Пашенко. До реєстру включені всі населені пункти, у тому числі й козацькі хутори з однією-двома хатами.¹ Проте Безруки там не зазначені, що дозволяє гадати про пізніше заснування хутора, а саме — у першій чверті XIX століття.

Про обставини заснування козацьких хуторів, які колись десятками були розкидані навколо Опішного у балках, долинах річок та біля них і більшість яких зникли безслідно за останні десятиріччя, лишивши тільки свої назви в пам'яті людей старшого покоління, у 1920-х роках писав у «Історичному нарисі містечка Опішного та його околиць» В.Ю.Чубенко: «У межах сотні було багато хуторів. Слід згадати, що рахували кожну окрему хату чи господарство на степу хутором. У кожного хоч трохи заможнішого ко-

зака був свій хутір на степу. Сам він жив у містечку, а на хуторі в нього — підсудки чи наймити. Там була худоба, а тоді держали багато. Тісніше стало у містечку, деякі сини (члени родини) зовсім виселялися на хутори. Так ми маємо назвиська хуторів, що пішли від прізвищ тих козаків, що поселялися. Також такі прізвища маємо і в Опішньому. Наприклад: Окарі, Шкурпели, Кандзюби, Нагірні, Скиби, Грині, Безруки, Устименки, Хмелики і т.д.»²

Безруки були засновані дещо пізніше, коли козацький устрій в Україні був ліквідований російською окупаційною владою, козаком Безруком. Саме від цього прізвища першого поселенця й походить назва хутора.

За роки існування в історичних документах назва хутора зафіксована в різних формах: Безруків хутір, хутір Безруків, Безруки, Безручки. Від початку заснування поселення звалось «хутір козака Безрука» або ж «Безруків хутір». У подальшому, коли козацькі сини одружувалися і ставали жити окремо, вже існувало ціле поселення Безруків. Відповідно до нової демографічної ситуації хутір став називатися «Безруки».

Прізвище Безрук належить до тих антропонімів, які походять від вуличних прізвищ, що вказували на якусь характерну рису зовнішності або вдачі першого носія прізвища. Таких прізвищ в українців є чимало: Безбородько, Білоус, Голобородько, Безух, Безпалько, Бородай, Дзюба, Довгань, Горбань, Горбаль, Мовчан, Стогній, Шумило, Кривобок, Довгошия, Кирпа, Лисий, Тонконіг, Білоножка, Криворучко та багато інших.

Щодо прізвища Безрук, то, напевно, якийсь козак десь у боях втратив руки (руку), тобто був «без рук». Тож сусіди, які часто підмічали певні вади, слабкості, якісь смішні риси зовнішності, характеру чи звички людини, згадуючи його в розмовах між собою, почали називати його не за іменом, а казали: «той, що без рук». Згодом ці два слова злилися в одне ціле і вийшло «безрук» з наголосом на другому складі. Так у козака з'явилось прізвище «Безрук». Надалі воно трансформувалося в прізвище нащадків того козака. Пізніше у прізвищі змінили й місце наголосу, щоб не акцентувати увагу на каліцтві предка: наголошеним став перший склад («Безрук»), як це слово звучить і нині.

Найдавніші статистичні дані про Безруки, які вдалося віднайти, відносяться до кінця 1850-х років. На той час у хуторі налічувалося 3 двори, у яких жили 13 осіб (7 чоловіків і 6 жінок).³

Станом на 1882 рік у Безруках вже налічувалося 6 дворів. Там жили 28 осіб, із них 15 чоловіків і 13 жінок. За становою належністю всі вони були козаками. Податне населення хутора належало до Глинської громади козаків.⁴

На початок 1880-х років козаки Безрукового хутора з однойменними прізвищами належали до дрібних дворян. Цей титул вони отримали, очевидно, за свою службу і заслуги перед державою. В архівних матеріалах знаходимо такі рядки: «... У південній частині повіту [Зіньківського. — В.М.] зосереджені головним чином володіння тих саме дрібних дворян, які, окрім своєї землі, обробляють ще й найману (цілі хутори дворянооднофамільців: Безруків, Шкурпел, Пруглів, Яреськів) в кількості 120 дес., тобто стільки, скільки і своєї ріллі ...».⁵

Станом на 1900 рік у Безруках налічувалося 8 дворів, у яких проживали 34 особи: 18 чоловіків і 16 жінок. Усі вони були козаками.⁶

Протягом наступного десятиліття населення хутора продовжувало збільшуватися. За даними подвірної-господарського перепису (1910) у х.Безруки налічувалося 10 козацьких господарств, у яких проживали 69 осіб. Основним заняттям місцевих жителів було сільськогосподарське виробництво. Серед основних неземлеробських занять зафіксовано: візникування — 1 особа; поденщина — 2 особи. Усі господарства володіли 73 десятинами придатної землі, у тому числі орною (46 дес.). Під посівами було зайнято 48 десятин.⁷

У XIX-першій чверті XX ст. Безруки відносилися до Більської волості Зіньківського повіту Полтавської губернії. 7 березня 1923 року було проведено адміністративну реформу, в результаті якої скасувався поділ на повіти і волості. Утворилися 7 округ, які, у свою чергу, поділялися на райони і сільради. Відтоді Безруки стали належати до Малобудищанської сільської ради Опішненського району Полтавської округи Полтавської губернії. 03.06.1925 року Полтавська губернія була ліквідована. До вересня 1930 року, коли поділ на округи був ліквідований, хутір належав до Опішненського району Полтавської округи. З лютого 1932 року до вересня 1937 року Безруки перебували в складі Опішненського району Харківської області, а з 22.09.1937 року — в складі новоутвореної Полтавської області. 30.12.1962 року Опішненський район було ліквідовано. Відтоді й донині Безруки відносяться до Малобудищанської сільради Зіньківського району Полтавської області.

17 грудня 1926 року було проведено Всесоюзний перепис населення. За його результатами в Безруках налічувалося 12 господарств. Прожили 66 осіб: чоловіків — 37, жінок — 29. За національністю всі були українцями.⁸

Аналіз погосподарських книг, які зберігаються в архіві Малобудищанської сільської ради, дозволяє прослідкувати зміни кількості населення в Безруках від середини 1940-х до кінця 1980-х років:

Час	Кількість			
	господарств	жителів	чоловіків	жінок
01.01.1944	16	65	26	39
01.01.1950	19	66	25	41
01.01.1955	18	59	22	37
01.01.1961	18	57	23	34
01.01.1967	17	53	20	33
01.01.1974	16	34	11	23
01.01.1980	12	21	7	14
01.01.1986	4	8	3	5

Статистичні дані свідчать, що за тридцять років (1950-1980) населення Безруків зменшилося майже втричі (було 66 осіб, а залишилось 21). Ще через 8 років, навесні 1989, у хуторі не лишилося жодного мешканця.

Сьогодні не можна без болю в серці дивитися на багатометрові бур'яни та чагарники, що ростуть на місцях колишніх садиб хуторян. А місцезнаходження багатьох обійсть тепер навіть важко встановити. Приблизно в 1984 році в Безруках згорнули бульдозером у яр, а потім розорали залишки старих садів, хатин, невеликого стародавнього кладовища.

На сьогодні в Безруках збереглося лише кілька хат у східній частині хутора, та й ті переважно в напіврозібраному стані. Окремі садиби використовуються як дачі. Західна ж частина хутора (власне, де і з'явився колись хутір), в якій проживали родини Безруків, нащадки засновника поселення козака Безрука, повністю зникла. Там тепер поле та пустки.

У жодному писемному джерелі Безруки не зазначені як гончарний осередок. У середині 1990-х рр., збираючи матеріали до «Словника гончарів Глинського, Малих Будищ, Старих Млинів, Хижняківки», мені доводилося зустрічатися з багатьма старожилми цих сіл і хуторів, але ні від кого не чув, що в Безруках колись були гончарі. Більше того, дехто із старожилів Хиж-

няківки чи Безруків під час польових етнографічних експедицій (1995-1998) стверджував, що гончарів у хуторі Безруки не було: мовляв, навіть, якщо неподалік був такий відомий в окрузі гончарний осередок як Хижняківка.

Гончарство ж у Безруках було поширене не настільки, як, скажімо, у сусідній Хижняківці. Та й існувало воно лише в невеликому часовому проміжку і відіграло додаткову роль у занятті хуторян землеробством.

Має свої пояснення і відсутність даних про наявність виробництва глиняного посуду в Безруках у статистичних та архівних матеріалах. Загалом це не поодинокий приклад, коли невеликі гончарні осередки залишилися поза увагою як державних службовців, що займалися збиранням статистичних даних, так і дослідників гончарного промислу Полтавщини. Згадаймо хоча б хутір Старі Млини, де гончарство існувало ще в першій половині 1930-х років, і який розмі-

щений поряд із с.Глинським — стародавнім гончарним центром. Проте, першу згадку в науковій літературі про Старі Млини як гончарний осередок знаходимо лише в статті Олеся Пошивайла «Гончарство Зіньківського та Котелевського районів Полтавської області», надрукованій у щорічнику «Українське Гончарство» (1996).⁹ Іван Зарецький, який побував у Глинському в 1893 році, не згадував ні Старих Млинів, ні Хижняківку як гончарні центри. Напевно, він просто не був у них.

Відсутність даних про заняття населення Безруків гончарством у статистичних матеріалах, можливо, можна пояснити частково ще й тим, що не завжди люди, що в тій чи іншій мірі займалися гончарством, хотіли визнавати себе гончарями. На підтвердження цієї думки подамо свідчення того ж Івана Зарецького. Досліджуючи гончарні центри Полтавщини (1893), він зазначав: «До досліджень вони [гончарі. — В.М.] відносяться надто неприязно, і, проводжаючи дослідника з двору, бурчали вслід недобрі побажання, а жінки глибоко зітхали, немовби збувши з плеч непомірну вагу або передчуваючи нещастя. Один гончар, відставний солдат, зустрівшись з нами у дворі, довго відмовлявся визнати себе гончарем, а коли йому були вказані невилпані горщики в його сінях, то він став умовляти не записувати його гончарем; коли ж

його прохання не було виконано, то на обличчі його з'явилися вирази переляку й обурення, і, проводжаючи з двору, він за спиною перехрестився. У другому місці дружина гончаря висловилися в очі, що «напасть ходить по дворах».¹⁰

Восени 1999 року від колишнього безруківця, а нині мешканця Опішного, Миколи Ілляча Різника (1923 р.н.) я довідався, що гончарством у х.Безруки займався його дід Микита Різник. Основне заняття Різників здавна було пов'язане з деревом: плотникували, робили вози, колеса тощо. Окрім цього, Микита Різник ще трохи займався і гончарюванням. У нього було колесо, за допомогою якого витягав глину з глибокої ями (він копав глину в Хижняківці не лише для себе, а й на продаж), був круг, горно, куча, якою возили продавати посуд. Ліпив він також і свистунці. Родом Микита Різник був із хутора Прокопівщина, неподалік від Безруків (за Гармашевим хутором, у бік с.Батьки). Його батько 25 років служив козаком у війську ще в XIX столітті. Відслуживши, отримав за службу 25 десятин землі. Наприкінці XIX століття Микита Різник, одружившись на Химці Гармаш із хутора Гармаші, переселився в Безруки. Тут народилися і його сини: Григорій (1897 р.н.), Іван (1900 р.н.), Ілля (1903 р.н.). Помер Микита Різник у 1926 році. Було йому тоді близько шістдесяти років.¹¹

Окрім Микити Різника, гончарюванням займалися в хуторі, очевидно, ще дві родини. Стверджувати це дозволяють відомості, отримані мною під час польових досліджень 1999-2000 років. Вдалося встановити їхні імена: Платоненко і Павленко. Я гадаю, що це були не прізвища, а прізвиська. Для підтвердження того, що так даних мешканців хутора могли прозивати по-вуличному сусіди-хуторяни, наведу два приклади.

У Малих Будищах були гончарі Адаменки. Їхнє прізвище — Герасименко. А прізвисько пішло від того, що свого часу в їхньому роду був Адам Герасименко. До речі, досить відома особистість серед тогочасних кустарів. Про нього знаходимо згадку в книзі Івана Зарецького «Гончарний промисел в Полтавській губернії».¹² Нащадків Адама Герасименка будяни стали звати Адаменками. Родина ця була заможною, мала добротні будівлі. Коли на початку 1930-х років, після «розкуркулення», Іван Адамович Герасименко виїхав із Малих Будищ, у його будинку, який звали «Адамєнкови хати», мешкали вчителі, був шкільний інтернат тощо. І через багато років із вуст старожилів села можна почути вислови «Адамєнкови хати», «в Адамєнкових хатах», «там, де Адамєнкови хати» тощо.¹³

У Хижняківці жив гончар-цегельник Матвій Жадан, якого всі знали і запам'ятали як Оверченка. Очевидно, його батька звали Оверком. А дітей цього Оверка вже стали називати Оверченками. Це прізвисько передалося і на дітей, внуків, правнуків Матвія Жадана. Вже сім десятиліть як покинули Хижняківку Оверченки, а назва ця продовжує жити на вустах хуторян і досі.¹⁴

Відповідна ситуація з Павленками та Платоненками. Напевне, в родині їхніх пращурів був, відповідно, Павло і Платон, а вже їхніх нащадків стали звати Павленками і Платоненками. Можна висловити ще одну гіпотезу, що прізвище їхнє було Безрук, вони жили поряд з іншими хуторянами, які мали це прізвище, тобто на тому кутку хутора, де мешкали Безруки. А оскільки людей з прізвищами Безрук було чимало в хуторі, то місцеві жителі, щоб якось у розмовах між собою розрізнити про кого йде мова, змушені були називати один одного по-вуличному. У розмовах зі мною старожили хутора зазначали, що в Безруках раніше було всього три прізвища: спочатку жили Безруки (засновники хутора), потім з'явилися Шираї, а згодом, наприкінці XIX століття, — Різники. Усі вони жили на своїх кутках. Уже пізніше з'явився Ємець (напевно, він переселився з Хижняківки, де це прізвище було досить поширеним), а протягом 1950-х рр. з'явилися й інші прізвища, в основному завдяки приймакам.¹⁵

Представники якого покоління Платоненків і Павленків гончарювали і яка їхня подальша доля, невідомо.

Підтвердженням того, що Павленки і Платоненки могли гончарювати, є розповідь колишньої хуторянки Олександри Мефодіївни Різник (1929 р.н.) яка ще малою, в 1930-х роках, неподалік садиби Явдохи Родіонівни Безрук знаходила багато черепків. За її спогадами, там було печище і щось подібне до залишків горна. Саме там колись і знаходилася садиба Павленків.¹⁶

А ось спогади уродженця Безруків — Василя Івановича Безрука (1937 р.н.), батьківська садиба якого була поряд з тим місцем, де жили Павленки: «У нашій садибі, а особливо в саду, постійно викопувались черепки битої посуду (кружок, мисок, макітер, вазонів для квітів, глечиків для молока та рідини, горшків, декоративних ваз, кубків, різних іграшок). Іграшки були не тільки у вигляді окремих фігур типу баранів, півнів, птахів та свистунців, але й цілі скульптури з груп окремих тварин. Особливо багато залишків старої посуду викопувалося весною при

копанні грядок, а також при корчуванні дерев у саду та спорудженні там же сушні для суніття фруктів. Найбільше таких знахідок було в саду, поруч з яром. А одного разу, при будівництві сушні, ми з братом Олексієм викопали ціле кладовище такого битого посуду. На жаль, через свою молодість та незвагу до всього старого та непотрібного зараз, що постійно пропагувалося в той час всіма засобами масової інформації, усе знайдене було викинуто в яр».¹⁷

Там, де колись була садиба Павленків, уже понад 15 років поле. Проте, й понині навкруги можна віднайти черепочки — залишки гончарних виробів кінця XIX-першої чверті XX століття.

Що ж до Платоненків, то В.І.Безрук повідомив таке: «Деякі речень про Платоненків

ліс. Його назва пішла, скоріше всього, від якогось Платоненка, що був його господарем. Другої інформації про назву я не знаю. Пам'ятаю, ще до Другої світової війни в цьому лісі, недалеко від місця, де тепер стоїть напівзруйнований будинок Безрука Сергія (здається, Тимофійовича) знаходились купи розбитого посуду. Зруйновані споруди були з північної сторони, з боку поля. Ці споруди мали прямокутну форму з круглим центром. Скоріше всього, це була піч для випалення посуду. В середині напівзасипаного приміщення ми знаходили багато напіврозплавлених частин посуду».¹⁸

Це все, що на сьогоднішній день вдалося з'ясувати про гончарство в хуторі Безруки.

¹ Подтавичина: Енцикл. довід. — К.: УЕ, 1992. — С.615.

² Чубенко В.Ю. Историчний нарис містечка Опішнього та його околиць. 20-ті рр. ХХ ст. // Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені Володимира Вернадського. — Ф.10. — №11897. — С.48.

³ Полтавская губерния. Список населенных мест по сведениям 1859 года. — СПб.: Типография Карла Вульфа, 1862. — С.54.

⁴ Населенные места Зеньковского уезда по переписи 1882 года // Сборник по хозяйственной статистике Полтавской губернии. Зеньковский уезд. — Полтава: Типография И.А.Дохмана, 1883. — Т.1. — Ч.2. — С.42.

⁵ Сборник по хозяйственной статистике Полтавской губернии. Зеньковский уезд. — Полтава: Типография И.А.Дохмана, 1883. — Т.1. — Ч.2. — С.36.

⁶ Список населенных мест Полтавской губернии (по обществам и на землях сельских сословий) за 1900 год с приложением карт губернии и всех уездов. — Полтава: электр. тип.-литогр. И.А.Дохмана, 1904. — С.122-123.

⁷ Список населенных мест Зеньковского уезда Полтавской губернии. Составлен по данным подворно-хозяйственной переписи 1910 года. — Полтава: электрическая типография Г.М.Амчиславского, 1913. — С.3.

⁸ Список залюднених місць Полтавської округи за Всесоюзним переписом на 17 грудня 1926 року. — Полтава: 1-ша раддрукерня Полтава-поліграф, 1927. — С.93.

⁹ Пошивайло Олесь. Гончарство Зіньківського та Котелевського районів Полтавської області // Українське Гончарство: Національний культурологічний щорічник. За рік 1995. — Опішине: Українське Народознавство, 1996. — С.123-124.

¹⁰ Зарецкий И.А. Гончарный промысел в Полтавской губернии. — Полтава: типолитогр. Л.Фришберга, 1894. — С.124-125.

¹¹ Польові матеріали автора 1999 року.

¹² Зарецкий И.А. Гончарный промысел в Полтавской губернии. — Полтава: типолитогр. Л.Фришберга, 1894. — С.105.

¹³ Польові матеріали автора 1995-1996 років.

¹⁴ Польові матеріали автора 1995-1997 років.

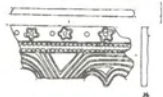
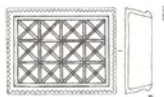
¹⁵ Польові матеріали автора 1997-2000 років.

¹⁶ Польові матеріали автора 1999 року.

¹⁷ З листа жителя м.Києва Василя Івановича Безрука до автора від 07.02.2000 року // Приватний архів Віктора Міщанина.

¹⁸ Там само.

ΕΤΗΝΟΓΡΑΦΙΑ ΓΟΝΧΑΡΣΤΒΑ





ВИНИКНЕННЯ, ПОБУТУВАННЯ ТА ЗАГИБЕЛЬ ГОНЧАРНИХ ОСЕРЕДКІВ НА КИЇВСЬКОМУ ПОЛІССІ: РЕЛІКТИ ЧИ ІСТОРИЧНА ПАМ'ЯТЬ?*

Боренько Надія. Виникнення, побутування та загибель гончарних осередків на Київському Поліссі: релікти чи історична пам'ять? // *Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2002 / За редакцією доктора історичних наук Олесь Пошивайла. — Опішне: Українське Народознавство, 2002. — Кн. 2. — С.206-217*

- Народилася 23 травня 1949 року у Львові. Закінчила українське відділення філологічного факультету Львівського державного університету імені Івана Франка. Працює в Музеї народної архітектури та побуту у Львові на посаді провідного наукового співробітника.
- Головні напрямки наукових досліджень: музейництво, духовна й матеріальна культура українців.
- Автор наукових і науково-популярних статей у періодиці.

✉ Вул. Чернеча Гора, 1, Львів, 79014, Україна; тел. 712360

✉ Вул. Рутковича, 5, кв. 1, Львів, 79011, Україна; тел. 765746

Подано матеріали польових досліджень у радіоактивно забруднених зонах Київського Полісся.

У формах, назвах і побутовому призначенні керамічного посуду там збереглося багато архаїчних рис, характерних і для гончарства суміжних білоруських територій.

Головними гончарними осередками в Поліському районі були села: Луб'янка, Діброва та Млачівка. Перші два села потрапили в зону підвищеного радіоактивного забруднення (мертва зона). Гончарі сіл: Нові Петрівці (Вишгородський р-н), Плахтянка (Макарівський р-н), Прибірськ (Іванівський р-н) — залишилися на своїй землі. Проте, якщо ще в 1960-х роках у кожному з цих сіл працювали по два-три десятки майстрів, то нині гончарство у цьому історико-етнографічному регіоні розвивається не як унікальна культурна традиція, а є реліктом, завдячуючи своїм існуванням одній або двом гончарним сім'ям.



Історико-етнографічний регіон України – Полісся – є однією з найдревніших територій, де етноконтактні й етнокультурні процеси проходили на основі глибинних традицій. Звідси починалося розселення слов'янських племен, охоплюючи пізніше значні території від Чорного до Балтійського морів. Найархаїчніший у слов'янській культурі поліський регіон несе на собі печать східно-тшинецької археологічної культури, північний кордон якої проходив, близько 3,5 тис. років тому уздовж течії р. Прип'ять – основної артерії тих земель, що входили до меж формування слов'янської етнічної спільності. Полісся унікальне багатьма своїми аспектами в галузі історії, географії, етнографії, лінгвістики і водно-

час є важливою віхою формування загальноєвропейської традиції.

Гончарство як один із найважливіших виявів прадавньої культури поліщуків зафіксовано на цій території з середини V тисячоліття до н.е., в епоху неоліту. До середини X ст. єдиними свідками культурної самобутності були саме археологічні джерела, в яких можна побачити форми, що дійшли до сучасності практично в незміненому вигляді, зумовленому матеріалом, специфікою виготовлення й використання, насамперед, міфо-ритуального, оскільки знакова система була тоді основною, а в багатьох випадках – єдиною функцією гончарних виробів. Хоча відомості про Полісся знаходимо в творах Геродота, літописних джерелах, проте конкретних матеріалів про гончарство, зокрема в басейні

Прип'яті, практично немає. До того ж, окремі райони Полісся вивчені вкрай нерівномірно. Найбільш поширеним у науковій літературі є поділ на Правобережне та Лівобережне Полісся, залежно від розташування місцевості з того чи іншого боку Дніпра, причому, за багатьма особливостями гончарного ремесла (конструкція печей, технологія виготовлення, форма, призначення та назви виробів) правобережне українське Полісся становить єдиний масив з білоруським. У районах суміжного проживання тут відбувався постійний взаємообмін гончарними виробами [10, с.34]. На жаль, однією з «білих плям» виявилось вивчення Центрального, Київського Полісся, що в значній своїй частині потрапило в так звану «Зону відчуження Чорнобильської АЕС» як територія, на якій подальше життя визнано неможливим, унаслідок сильного радіоактивного забруднення. Земля, яка була окрасою краю, резерватом старожитностей і до останнього часу збережених глибинних традицій, сьогодні буквально відходить у небуття, заростає дикими хащами, запливає непрохідними болотами.

Дослідженням радіоактивно забрудненої частини Полісся, яке протягом 6-ти років проводилося науковцями на основі договору Інституту народознавства НАН України з Міністерством надзвичайних ситуацій України (1994-2000), вдалося виявити багато унікальних обрядово-ритуальних, господарсько-побутових, мистецьких явищ у середовищі як переселенців, так

і тих старожилів, які, незважаючи на смертельну небезпеку, продовжують перебувати на своїй предковичній землі. Тут, на території давнього племені древлян, знайдені залишки поселень і могильників (с.Оташів, Плютовище, Новосілки), найархаїчніші в слов'янській культурі, що дозволили простежити еволюцію й реліктовість слов'янських типів глиняного посуду.

Найхарактернішими формами, які дійшли до нас іноді в незмінному вигляді, іноді з незначними трансформаціями, були й залишились донині горщик, макітра, корчага, глечик, миска. На Київському Поліссі ці форми мали специфічні діалектні відмінності в назвах. Наприклад, традиційний український «глечик» тут носить назву «гладішка», посуд типу корчаги або тикви на Чорнобильщині, як і в сусідній Білорусі, побутує під назвами «глек», «глюк», «глечок», а горщик, залежно від розмірів та місткості, тут відповідно – «горщик» (0,5-3 л) та «горшок» (3-10 л). Терміни, що відображають побутові функції, очевидно, є значно пізнішими новоутвореннями: «варейка» – великий горщик для приготування рідких страв місткістю від 6 до 10 л і більше; «близнята», «двійнята» – спарені горщики для перенесення їжі: «Такі були горщики, «близнята» називалися. Там у ідному суп, а в другому, мо', яка каша». [МА, записано від Поліщук Марії Михайлівни, 1928 р.н., із с.Красне (Красний Посьолок) Чорнобильського району]. В середовищі гончарів і досі поширена термінологія, яка виникла з потреби укладання виробів на про-

1. Автор невідомий.
«Макотра».
Глина, гончарний круг,
теракота. 15х19х17 см.
Луб'янка (?), Київщина.
1970-1980-ті рр.

2. Д.М.Шихненко
«Горшок середній».
Глина, гончарний круг,
полива. 22х17х12 см.
Прибїрськ, Київщина.
1980-ті рр.

3. Автор невідомий.
«Гладішка».
Глина, гончарний круг,
окурювання, теракота.
22х12,5х9 см.
Діброва (?), Київщина.
1940-ві рр.

Фонд майбутнього
Музею Полісся.
Фото В.Сибінського.
Публікується вперше





1. Автор невідомий. «Глек». Глина, гончарний круг, полива. 26,5x5,5x9,5 см. Луб'янка (?), Київщина. 1930-1940-ві рр.
2. Автор невідомий. «Гладишка». Глина, гончарний круг, полива. 25x25x9 см. Луб'янка (?), Київщина. 1970-1980-ті рр.
3. Автор невідомий. «Гладишка». Глина, гончарний круг, полива. 21x12,5x8,5 см. Нові Петрівці (?), Київщина. 1970-1980-ті рр.

Фонд майбутнього Музею Полісся. Фото В.Скібінського.
Публікується вперше

даж: місткістю до 1 л – «дроб'язок», до 2 л – «укладок», «вкладчик», до 3 л – «ляцковий», «лядьковка». Слід відзначити, що під час експедицій ні разу не зустрічалися назви великих мисок, характерні для Лівобережжя («яндоли», «ендоли»). Єдиною побутовою назвою є «міса». Назви гончарного посуду допомагають з'ясувати деякі часові та функціональні реалії. Не вдаючись до глибокого аналізу, відзначимо декілька найхарактерніших моментів. Гончарний посуд поліщуки називають «череп'яним», означення «глиняний» зустрічається вкрай рідко, пояснене навідними запитаннями. Часто замість конкретного найменування звучало слово «череп», «черепок», що підтверджує дослідження Олеса Пошивайла про традицію передскіфського часу, коли звичайним явищем було виготовлення посудин із черепів [12, с.295]*. Однією

з найуніверсальніших була форма горщика, що залишилася практично незмінною з глибини віків як ужитковий посуд, як урна, як ритуальна посудина, насамперед у родильній обрядовості, та як поліфункціональний витвір, призначений витримувати довготривале перебування у високій температурі відкритого вогнища.

Кашу, зварену в горщику, в давнину приносили в жертву богам землеробства і скотарства [16, с.41]. В окремих випадках, у процесі приготування обрядових страв (наприклад, узвару, «квасу» із груш-дичок на Свят-вечір), горщик не накривали глиняною покриткою, а настїлали соломою [МА, с.Річиця Чорнобильського р-ну]. У процесі приготування страви форма і розміри горщика диктували кількість вихідних продуктів: «Треба пшонця насипать так, і так до вінець та подтягать, щоб половинку дна було видно. А молочка треба повно наливать уже ж до вінчика, до вінчика треба було залить» [МА, с.Старовіч Іванківського р-ну]. Постійним місцем зберігання горщиків була піч і припічок. Чисто вимитий посуд на ніч знову закладали на черинь вигаслої печі. Під час експедиційних досліджень в опустїлій десятикілометровій зоні дуже часто доводилось зустрічати горщики, залишені тут назавжди...

У голодні роки, серед асортименту глиняного посуду саме горщики продовжували користуватися попитом. Щоб придбати їх, бувало, йшли десятки кілометрів: «Несе в сумочці два чи три кіла якоїсь крупи там, якого вже є, чи зерна, і

*Для порівняння: давнє польське «trзор» означає як «черепок», так і «горщик», так само чеське «strep» – «череп», «черепок», «горщик».

купить горшка цього, та несе туди [в Чорнобиль. – Н.Б.] пішки, потому що всьо равно ж, як-не-як, а зварить же треба в чомусь» [Записано від Шихненко Марії Василівни, 1928 р.н., дружини гончаря Шихненка Данила Миколайовича, 1921 р.н., в с.Прибірськ Іванківського р-ну].

Під час ритуально-обрядових дій з посудом горщик іноді замінювався макітрою, що було то-тожним актом. У побуті ж макітра мала багато інших призначень. Її класичні пропорції (загальна висота дорівнює діаметру вінець) зазнавали значних змін. Щодо назви, то, оскільки мовні словотвори з основою «мак» характерні виключно для українсько-білоруської території [17, с.259], вона виникла на ґрунті поєднання з давнішою праслов'янською основою «*terti*». Отже, макітра – це типовий релікт гончарного ремесла ранніх слов'ян. Вірогідність її історичного виникнення на території Полісся підтверджується великою тут популярністю й варіативністю. Конструктивні особливості цього типу гончарного посуду при всіх його силуетних відмінностях полягають, перш за все, у слабому розчленуванні, що підтверджує мала кількість назв частин посуду – макітра має лише «берег» і «спод» [МА, записано від гончаря Степанчука Івана Опанасовича, 1924 р.н., із с.Луб'янка Поліського району]. Набагато різноманітнішими, порівняно з іншими українськими регіонами, є утилітарні функції макітри: для приготування тіста на обрядовий хліб (місткістю 6-10 л і більше), для «розминання» запареного маку, попередньо потовченого в ступі (всередині неполив'яні, місткістю 4-6 л), для вимішування каші перед її запіканням та для запікання страв (від 2 до 6 л). Іншої форми «макітрочки», висотою від 10 до 25 см, використовували для випікання паски. Рідше зустрічались спеціальні форми з хвилястим боком, які теж іноді називали «макотриками на паску». І макітрочки, і формочки, в даному випадку, були всередині покриті поливою. В об'ємних макітрах на одне-півтора відра «заробляли» березовий сік («квас»), настоювали традиційні киселеподібні страви «жур», «квашу». Макітра була традиційним посудом для переробки і зберігання молочних продуктів – сметани, сиру, масла. Типово поліським є розповсюджений спосіб збивання в макітрі масла з відігрітої сметани. Про нього розповідають охоче й емоційно: «Я біла в макотрику, да, в глинянім. Ото так: одтоплю, дак йоно застине, сцедю сіроватку, да його вже застине, да почті саме масло. То я ложком крутну разов сколько, і вже сметана та зби-

лась на масло. Масляночку злила – це ж молодійке й таке дуже добре» [МА, записано від Марченко Марини Кіндратівни, 1924 р.н., із с.Красне (Красний Посьолок) Чорнобильського р-ну]. Посолене масло зберігали в макітрах середньої величини, в малих – сметану, а в найменших, до 1 л, – рідкісний жир (гусячий, рибу'ячий). Макітри для повсякденного вжитку виготовляли без вушок. Наявність вушка означала столовий, святковий варіант.

Найрозповсюдженішим посудом, безпосередньо пов'язаним з молочним господарством, була «гладиска» – так на Центральному Поліссі повсюдно називали молочний глечик. Можна було б припустити походження цієї назви від слова «гладити», яки не білоруський варіант «ладш» – від праслов'янського «*laty*», «*latьka*». Можливо, як відповідник, у домонгольський період існувала назва «*чъбанъ*» (порівняймо українську літературну назву «жбан»), яка спочатку на російській, білоруській, і значно пізніше на українській територіях була замінена найменуванням тюркського походження «кувшин». За О.Трубачовим, «по-господарські менш універсальний кувшин, особливий посуд для води і напоїв, одночасно ставав немовби «слабою позицією», предметом розкоші, нехай у найелементарнішому розумінні, об'єктом найвибагливішого орнаментування» [17, с.255]. На Поліссі назви «кувшин», «кушин», часто самими жителями пояснювані як запозичення від колоністів-старовірів («кацапів»), дійсно стосується глечика досконалишого профілювання, найчастіше полив'яного й мальованого, з носиком-зливком, вушком вибагливої форми. Такий виріб, який іноді ще називали «гладиска з вушком», служив столовим посудом для молока: «От у мене є такіє красієє десят гладішок – одинадцята хай буде із вушком гладішечка. От пришли до мене, може, тамечки чи сестра із чоловіком, чи брат з жонкою. А я у цьой гладішці з вушком принесла молоко, на стол поставіла. Налівають у шашечкі, із пампушками едят, і так закушуют» [МА, Записано від Кравченко Насті Онифатівни, 1932 р.н., в с.Термахівка Іванківського р-ну]. Так само ставили на стіл квас, іноді – мед.

Варіанти форми, позначеної словом «кушин», свідчать про його неоднакове тлумачення, а отже, підтверджують пізніше запозичення: іноді це дволітрово посудина без шийки, з потовченими вигнутими назовні вінцями, з поширеним у нижній частині вичеревком, з вушком. Посу-

дина служила для зберігання напоїв, у післявоєнний час – «варені» (переварених з цукром ягід і фруктів), без вушка – для збирання ягід (для цього під загнутим краєм вінець закріплювали шнурок).

Повсякденні безвухі гладішки на Київському Поліссі були видовжені, з високою циліндричною шийкою, з плавним переходом до невеликого, помірно випуклого вичеревка. Їх виробляли найбільше до останнього часу перед атомною катастрофою, названою в народі «війною». У таких гладішках зберігали молоко, а то й безпосередньо пили з них: «Треба пити молоко з гладішки, щоб не було задишки» [МА, с.Глібівка Вишгородського району]. Її теж іноді декорували, в основному білою фарбою посередині вичеревка, мотив – кривульки, спіралі, пізніше перетрансформовані в квіти такої ж конфігурації. Найменші вироби, від 1 до 1,5 л, називалися «козиними». Коров'яче молоко зберігали у дволітрових посудинах у холодній прибудові – «стебці», «вистебці», де «у гладішу молоко не так скоро скісається» [МА, с.Куповате Чорнобильського р-ну]. Ряжанку, яку здебільшого споживали як підливу до гречаних млинців, робили у дво-, трьохлітрових гладішках, а в найбільшій, від 4 до 5 л, «відтоплювали» молоко. Порожні гладішки зберігали перевернутими в коморі, на полиці.

Іноді гладішка слугувала для транспортування води в поле: тоді зверху кидали сухий краєць житнього хліба й несли, охоплюючи зверху розчепреною п'ятірнею [МА, с.Оташів, Опачичі, Корогод Чорнобильського р-ну]. Частіше для цієї мети використовували вузькошій тиквасті глечики – «глеки», «гляки», «гльоки»*, малої місткості (1-1,5 л) – «глечок», «глечик». Подібна форма, як і назва «гляк», побутує на Білоруському Поліссі, проте там вони мають по дві, а то й по чотири дугоподібні ручки-вуха для просування шнурка. Назва «глечик», як і «глек», очевидно, семантично пов'язана з праслов'янським «глей» (*glbъj*) і зовсім не характерна для російської території. За Олегом Трубачовим, це – білорусько-українська регіональна назва, яка підводить нас до прайндоевропейських діалектних форм [17, с.218].

Ще на початку ХХ ст. для транспортування води на возі побутували глиняні барила, що мали форму, тотожну з дерев'яними виробами такого ж призначення. Після поголовного виселення з хуторів відпала потреба у виготовленні барил значної місткості. На Чорнобильщині почали виготовляти барильця значно менші, які

використовували як столовий посуд для напоїв виключно на весіллях. Подібну функцію в післявоєнний час стали виконувати глиняні чайнички, які виготовляли, копіюючи фабричні. У щоденному побуті в них запарювали трави, сухі чорниці, у більших – «заробляли» березовий, яблучний, грушовий кваси.

Страви їли з глиняних мисок. Великі «міси» для розмішування тіста, заквашування поступово вийшли із вжитку ще перед II Світовою війною. До середини ХХ ст. загальноприйнятною була така форма повсякденного споживання їжі, як спільні миски для всіх членів сім'ї, чи родини (кількість якої, бувало, сягала до 16 душ), проте кожна наступна страву подавалася в іншій мисці. У другій половині ХХ ст. виділилася окрема миска для дітей, що часто їли на долівці, та дорослих – за столом. Наступним етапом стало подання страви окремо граві сім'ї – «хазяїну», що зумовлювалося втратою суспільної ролі жінки, заклопотаної працею одночасно в колгоспі та вдома: «На столі ставилася одна миска для дітей – оце нехай діти їдять з цієї миски, а хазяїн себе окремо їсть, теж з миски, а я вже десь подену її, чи коло стола...» [МА, с.Варовичі Поліського р-ну].

На свята, що припадали в основному на осінній період, на весілля, поминки миски ставили на столі в ряд або декілька рядів, тому на цей час припадала найбільша активність покупців, і гончарі заздалегідь враховували попит. Найбільша миска столового варіанта вмщала 3 л. Довоєнні «міси» були місткістю до відра**. У них, окрім розмішування і запарювання різних видів борошна, зберігали ягоди, розтирали мак тощо. Традиційне зберігання мисок було характерною деталлю хатнього інтер'єру: декоративні – («гарненькі») ставили на ребро у відкриту частину «полиці» (мисника), а прості – внизу в закриті («шафку», «шкафчик»). Оскільки захистом порожнього посуду з найдавніших часів було або його перевертання, або накривання, то поставлені на ребро миски, які ніколи не мали призначеної для себе накривки (на відміну від інших форм посуду), були захищені замкнутим колом орнаменту на вінцях. Якщо миска стояла на столі, цього

* Такі форми на Лівобережжі частіше називали «кущинами», а на Західному Поліссі – «баньками».

** Відро було найпоширенішою мірою, яка дорівнювала на межі ХХ ст. десяти літрам. Проте, у давнину, це була зовсім інша міра – до 46 л.

кола не можна було розривати стороннім предметом: «Ніколи не вішайте ложку на миску, бо будуть злидні» [МА, с.Обуховичі Іванківського р-ну].

Є всі підстави стверджувати, що слова «миска», «міска» – значно пізнішого походження і ввійшли в українську мову з латині («*misceo*» – змішую), за посередництва польської мови, не раніше XVIII ст., й фактично замінили слово «міса», яке поліщуками вживається набагато частіше.

Обрядове значення глиняного посуду, збережене в багатьох ритуалах на Київському Поліссі, зокрема на Чорнобильщині, нами практично не заторкнуте, це тема окремого дослідження. Розглядаючи асортимент і побутування стійких традиційних форм посуду, незмінних упродовж віків, ми одночасно намагаємося відтворити реалії життя гончарських осередків, що існували до того часу, коли атомний вибух перекреслив долю кожного з них.

Протягом багатьох віків гончарство було одним із найважливіших, найпотрібніших занять. На межі XIX-XX ст. воно розвивалося на Поліссі в більш як 50-ти осередках, де плідно працю-

вали по 200-300 гончарів. За технологією виробництва, типами кераміки, їх формами та пропорціями відомий дослідник Юрій Лашук поділив Полісся, на відміну від загальноприйнятого підходу, на західне і східне, по межі р.Горинь. Звернувши увагу на те, що глибші дослідження поліської кераміки розпочалися щойно з другої половини XIX ст., він значно більше уваги приділив вивченню західно-поліської зони, тобто осередків північної частини Волинської та Рівненської областей, ознаки яких, на його думку, розповсюджуються на північ (Білорусь) та на захід (Польща). Судячи з назв, типових для цієї території («банька», «пушка», «бандурка»), тут справді відчувається різка відміна, відчутна у формі виробів, – кулеподібність закритого посуду, колінчастий злам та широкі пологі вінця макітер і мисок.

У східній зоні, що охоплює північні райони Київщини та Житомирську область, панівним типом миски виступає її чашоподібна форма. У виробах спостерігається конусоподібність нижньої частини. Слід визнати, що й дослідження Полісся 1980-х рр., які проводилися Львівським відділенням Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені Максима Рильського АН УРСР, і пізніші праці Юрія Лашука, Лідії Орел не в повній мірі висвітлили діяльність осередків Київського Полісся. Експедиційна робота протягом 1994-2000 рр. дозволила виявити

Автор невідомий. «Глек» (1), «гладішка» (2), «гладішка» (3), «макотрик» (4), «глек» (5), «гладішка» (6). Глина, гончарний круг, теракота. Знайдено в с.Весняне Поліського району. Луб'янка (?), Кітвіщина. 1950-1980-ті рр. Фото Надії Боренько. Публікується вперше



ще багато місцевих особливостей. У вивчення народних промислів Київщини значний внесок зробила Раїса Захарчук-Чугай – багаторічний незмінний учасник комплексних наукових експедицій. Автор даної публікації займалася гончарством Київського Полісся як складовою частиною теми «Народне харчування, посуд та хатне начиння». Відомості про специфіку виробництва, асортимент, назви посуду в основному доводилось черпати із свідчень інформаторів, серед яких зустрічалися гончарі із виселених місцевостей, та під час збиральницьких виїздів у села, осередки, де ще проживають люди.

Багато керамічних виробів було представлено на виставці 1996 року в Києві, що репрезентувала перші вагомі здобутки експедиції. Підсумовуючи їх, Ірина Несен відзначала, що в сучасному керамічному виробництві Київського Полісся збереглися традиції гончарства XVI-XVII ст., коли існувала тенденція до чіткого архітектонічного членування форми, підкреслення його окремих конструктивних частин [9, с.17-18]. Головними гончарними центрами до того часу, коли атомний вибух невідворотно перекреслив їх подальше існування, були села Луб'янка, Діброва, які потрапили в зону підвищеного радіаційного забруднення й підлягали виселенню, та Млачівка Поліського району. Жителі сіл Нові Петрівці Вишгородського району, Плахтянка Макарівського району, Прибірськ Іванківського району залишилися на своїй землі: тут радіоактивні випадки виявились не такого високого рівня. Проте життя й тут не надто привабливе для наступних поколінь, тому немає великої надії сподіватися на розвій сімейних династій висококваліфікованих майстрів. Також необхідно визнати, що не будуть вже їздити по опустілих дорогах вози із численним товаром, і не буде дунати як магічне закликання: «Горщики, мисочки, макітерки, гладішечки! Горщики, мисочки, макітерки...!»

Принцип купівлі-продажу традиційно полягав у обміні зерновими продуктами – «на одсип». Відсипали в основному житом, відмірюючи кількість тим виробом, який купували: «Якщо вже, значить, добрий ганчар, дак він каже так: оце одсип мені отак, щоб денце відно було, одсип. А як уже поганий: сип, да ще й з верхом» [МА, с.Ст.Шепеличі Чорнобильського р-ну]. Гончарі с.Луб'янка вивозили свої вироби на продаж у базарні дні до міст Чорнобиль, Іванків, Поліське (кол.Хабне), в с.Мартинівці Поліського району, або й далі – у Коростень, Овруч.

Асортимент виробів був традиційним і змінювався в кількісному відношенні залежно від пори року. Наприклад, восени, коли випадало найбільше храмових свят, попитом користувалися миски; улітку найбільш розкупували гладішки тощо. Луб'янківські вироби використовувалися в щоденному побуті на Київському Поліссі та за його межами. Там їм не було рівних. Міцністю черепка, довготривалістю використання цей посуд був добре відомим. Інша справа – декор. У Луб'янці гончарі рідко вдавалися до оздоблення поверхні, очевидно, розуміючи, що їм все одно не конкурувати з чернігівськими чи овруцькими виробами, куди поліщуки їздили по декоративній посуд, а добра червона глина давала змогу викрутити гармонійно добротну річ, міцну в побуті й гарну на вигляд. Єдиним декоративним посудом були гладішки, розписані білою фарбою – «опіською». Натомість часто ритували смуги під вінцями виробів, що ще чіткіше підкреслювало їх пропорційність. Вироби з вухами виготовляли тільки для себе або на замовлення найближчого покупця. Самі ж селяни не надто поспішали заводитися великою кількістю такого посуду: з печі легше було витягати «вилками» (рогачем), а столового посуду як окремого, святкового варіанта, потрібно було небагато. Вуха найчастіше приробляли до великих макітер місткістю від 5 до 10 л, які використовували для замісу чи запарювання. З тіста, замішаного в такій «здоровій» макітрі, виходили 4 буханки хліба – менше, аніж із діжі. Проте багато жінок надавали перевагу макітрі, вважаючи, що в ній краще сходить тісто. З цієї ж причини обрядовий хліб замішували тільки в макітрі або великій мисці. Уже на початку XX ст. лікна діжа в процесі виготовлення весільного короваю відігравала суто символічну роль, так само як і при випіканні паски. Великі миски робили неполив'яними («непобиляними») всередині, щоб легше було розтирати з цукром мак, ягоди. Робили це тільки на великі свята: цукор був занадто великою розкішшю. З 1950-х рр. для цих потреб, особливо для замішування тіста, щоразу більше почали входити в ужиток металеві тази, миски. У післявоєнний час виробництво такого місткого черп'яного посуду цілковито занепало. Малі макітри та миски для споживання їжі користувалися попитом значно довше. У макітрах запікали страви. Це була одна з особливостей поліської народної кухні: зварені чи смажені вироби (вареники, налисники, деруни та ін.) заливали сме-

Автор невідомий. «Макотра». Глина, гончарний круг, теракота. Знайдено в с.Новосілки Чорнобильського району. Луб'янка (?), Київщина. 1970-1980-ті рр. Фото Надії Боренько. Публікується вперше



таною, маслом і ставили на великий жар під покришкою. Таким чином, готувалися святкові, обрядові страви. Тому кількість та різноманітність форм поліських макітер, зокрема виготовлених гончарями Луб'янки, просто вражає. Більшість із них відзначаються стрімкістю та значною висотою за порівняно невеликого діаметру вінця й дна. Іноді стінка не має опуклості, іноді посередині різко заламується. Серед усіх гончарних форм на Київському Поліссі макітра має найбільше варіантів розмірів дна й вінець.

Горщик, як один із найуживаніших видів продукції гончарів с.Луб'янка, на відміну від макітри, не має такої різноманітності, проте своєю місткістю теж повинен був задовольняти вибір покупців. Адже на кожен вид страви – суп, каша, борщ, картопля – потрібний був свій розмір, ще й з розрахунку на кількість душ у сім'ї. «Чугуни» – чавунці, що їх перед війною почали випускати в Чорнобилі на чавунно-ливарному заводі, не замінили звичний для поліщука глиняний посуд у печі: «Мама казала: кращого борщу немає, як у горщику [МА, с.Бички Чорнобильського р-ну]. Гончарі Луб'янки виробляли горщики як 5-6-ти л, так і півлітрові: саме такі маленькі вироби користувалися попитом у самотніх жінок, вдів, яких багато залишилося після II Світової війни в спустошених поліських селах. Непорушною регламентацією було приготування щоразу свіжої страви. Традиційний вранішній суп варили в горщику «на одну душу»: «Ну як поести міне – одна міса» [МА, с.Залісся Чорнобильського р-ну]. Відповідно до розмірів і місткості, існували варіанти назв: до 3 л – «горщик», від 3 до 10 л, а іноді й більше – «горщок». Назва «варейка», більш відома в побуті, як аналог до назви «горщок», гончарями використовувалась рідше. Складових частин горщика теж не виокремлювали: «Там його ж ніяк не називали, горщок – це і єсть горщок» [МА, записано від гончаря із с.Луб'янка Степанчука Івана Опанасовича, 1924 р.н.]. На спеціальне замовлення робили великі горщики з двома вухами: це був посуд для виготовлення ягідного або яблучного квасу. Іван Степанчук пам'ятає, що такі горщики виготовляв ще його батько Панас Степанчук (1902-1972). Коли квас був готовий, його розливали в скляні бутлі або пляшки, беручи посуд за обидва

вуха. Горщики користувалися найбільшим попитом під час зимових свят. Для обрядового розбивання горщика з кашею брали новий виріб, так само як і для приготування куті, узвару. В міру більшої віддаленості від гончарних центрів це стає не так помітно: з гончарним посудом там поводитися ошадливіше, готуючи кашу в новому, а для розбивання перекладали в тріснутий, старий – «ледачий». Специфіка використання горщика вимагала обов'язкового покриття поливою всередині, у той час як зовні він міг бути або зовсім неполив'яним, або незначною смугою вгорі на вінцях чи ледь нижче вінця. За часів гончарювання Івана Степанчука поливали купленим свинцем, який називали «оливо»: «Ми його оце купим та оце перепалюєм його на муку, як оце, ну, петлювали, ну, меленько, і потім уже їм посипаєм, тім оливом, через сітечко вже посипали. Берем да молоком облівали його, покачає, щоб мокре було [...], а тоді уже трусім туди, а затрусілі тим уже, мукою тею, що оливо, і ставляєм, воно вісохне. Як вісохне, а тоді вже в горнях, як кажут – горені. Складаєм, тоді вже кладем дрова і випалюєм, випалюєм, получається, получаються горшки» [МА, записано від Степанчука Івана Опанасовича]. Так само всередині поливали малі макітри й миски.

У голод 1946-1947 рр. гончарі Луб'янки масово возили на продаж горщики на Західне Полісся, у Рівненську область. «Продавать езділі, мороз такий був, на вуглярках на тіх оте езділі, бо горечко було жить, саме ж такий сорок сьомий год, то ми езділі, щоб добить якого і картопліну, і хлеба, і всього – що хто давав, те ми брали» [МА, записано від дочки гончаря с.Луб'янка

Юхима Гаращука (1896-1934), Н.Н.Гаращук, 1927 р.н.]. Виготовляючи горшки й горщики, з розрахунку на далеку дорогу, вуха не приробляли, хіба до маленьких виробів.

У довоєнний час доволі масовим було виробництво посуду для транспортування води в поле – «гличків», «глеків» на відміну від решти виробів, цей посуд був обов'язково з вухом, низькою, здебільшого короткою горловиною, з перпендикулярною випуклістю посередині. Гончарі, й покущі для означення горловини повсюдно користувались терміном «рило».

Як згадують гончарі-переселенці Андрій Захарович Шевченко, 1921 р.н., Іван Антонович Струк, 1930 р.н., такий асортимент, включаючи глиняні барила, великі макітри й миски, був більш характерний для межі 1950-1960-х рр. Відомий тут був також змілий майстер Микола Данилович Ткаченко (1903-1958). З 60-х років ХХ ст. відбувалася поступова переорієнтація – зменшення попиту на барила. Та й інший великогабаритний посуд, особливо після війни, вже не мав свого традиційного місця, спочатку – внаслідок зuboжіння, принесеного колективізацією, голодом, воєнним лихоліттям, пізніше – внаслідок дедалі активнішого засилля фабричної, в основному металевої, продукції.

Найбільш стійкою в часі виявилася форма гладішки. Саме їх ще робить іноді останній з майстрів Луб'янки Федір Михайлович Никончук, 1921 р.н., який залишився на рідній землі. Добротні горщики, макітри, миски, які він виготовляв усе життя, стали реліктами, нагадуванням про ту пору, коли, працюючи вдень у колгоспі, вставав затемна, щоб стати до круга. Ще жи-

ве луб'янківське глинище, та уже дійшло виселення й до тих нечисленних жителів, що досі не бажали чужини, – для поліщуків, звиклих до своїх лісів і угідь, чужиною є навіть український край, де інші звичаї чи, швидше за все, їх відсутність, і де вони точно вже не будуть тримати в руках той кавалок глини, що годував їх протягом життя і був основою їхнього буття. Там, на чужині, гончарям залишається тільки згадувати, а не передавати свій досвід.

Згадували переселенці із с.Луб'янка ще одного майстра – Антона Суховика, який теж виготовляв «макітри як ведро», великі миски, вузькогорлі гличики на воду та, як багато гончарів у селі, після війни робив глиняні чайнички, в яких запарювали сухі чорниці, трави, а з 1950-тих рр. наливали горілку під час провідів до армії. Такий же асортимент – горщики, макітри, гладішки, чайники, вазони, покришки – виготовляв Касіян Опанасович Юценко.

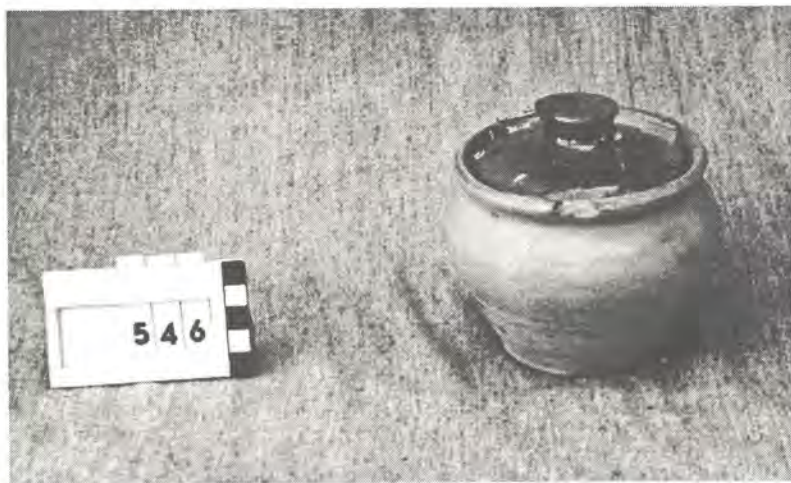
На жаль, під час експедиційних досліджень не довелося зустріти жодного майстра з не менш відомого осередку – с.Діброва Поліського району. На відміну від луб'янківських виробів, які називали «червоними» (за аналогією до назви глини), тут виготовляли також «сивий», «димлений» посуд, з такої ж глини, але із застосуванням техніки відновного вогню, що вимагала щільного замурування всіх отворів наприкінці випалювання, внаслідок чого окисли заліза, наявні в глині, відновлювалися до чистого заліза. Черепок набував характерного сталевого відтінку, а «лошення» камінцем додавало срібного полиску. На виробих із с.Діброва орнамент здебільшого покривав поверхню густою сіткою вертикальних, ледь косих смуг майже без пропусків. Гладішки, декоровані таким чином, відповідно мали відмінності у формі, наближаючись до типу класичного «кувшина» – кулястий вичервок з чашоподібним виступом дна, шийка коротша, часто з носиком-зливком. Такі пропорції вимагали наявності вуха. Виразний конічний силует, властивий виробам Луб'янки, тут зникає, набуваючи округлості.

Особливе місце серед гончарних центрів, перетворених нині в румовища, займало с.Млачівка Поліського р-ну. Витвори з цього осередку є сьогодні в багатьох місцевих музеях функціую-



Автор невідомий. «Горщик з вухом». Глина, гончарний круг, полива. Знайдено в с.Вільшанка Поліського району. Луб'янка (?), Київщина. 1980-ті рр. Фото Надії Боренько. Публікується вперше

Д.М.Шихненко. «Горня». Глина, гончарний круг, полива. 9х9х7 см. Прибійськ, Київщина. 1997. Фонд майбутнього Музею Полісся. Фото В.Скібінського. Публікується вперше



чих сіл. Дослідженням таланту й майстерності мlačівських гончарів займалася професор Раїса Захарчук-Чугай, яка відзначала, що за легкістю моделювання, формами виробів, особливою прозорістю поливи їхній посуд вигідно виділяється серед інших керамічних осередків Полісся [5, с.293]. Для гладішок теж властиве розширення дна, висока шийка з плавним переходом до вичеревка, вигнуті назовні персноподібні вінця. У плеяді перелічених дослідницею майстрів є такі імена: Микита, Василь, Лукаш Даниленки, Семен і Давид Мушенок, Семен Харченко, Корній Ющенко, Федір Гончаренко, Олексій Пархоменко. Деякі з них теж практикувалися у виготовленні «сірого» посуду аналогічної конфігурації.

Існували й осередки з меншою кількістю майстрів – невеликі села, де гончарі спеціалізувалися на виготовленні певного типу посуду. Так, побутові недековоровані горщики й гладішки продукували в с.Стара Красниця, малі горщечки «на одну душу» – гончарі с.Сукачі Чорнобильського р-ну.

Зараз це все – історія, яку необхідно зберегти в пам'яті. Проте, і в живих селах майстри, які ще наперекір всьому продовжують бути вірними обраному прадідівському ремеслу, відчувають ті ж труднощі та ускладнення, що властиві традиційному народному мистецтву взагалі, а поліському й поготові. Перебуваючи в межах так званої третьої й четвертої зон радіоактивного забруднення, де й жити не надто безпечно, а виїхати нікуди, села набувають демографічної дисгармонії, оскільки молодь виїжджає або в столицю,

або деінде, а окремі гончарі не можуть розраховувати на реальні шанси збуту. Припинили існування й ті кустарно-промислові підприємства, які в післявоєнний час виникали на базі значних центрів, та й посуд, який вони продукували у великій кількості, водночас втрачав вартість за якістю матеріалу й досконалістю форм.

На хуторі Малачівка, що фактично зливається із с.Прибійськ Іванківського р-ну, продовжує творити майстер гончарної справи Данило Миколайович Шихненко, 1921 р.н., який передає свій досвід і натхнення сину Анатолію Шихненку. Їхній посуд, особливо Анатолія, характерного світло-теракотового відтінку, традиційних форм та пропорцій. Крім того, Анатолій відроджує мистецтво чорнолощеної кераміки. Це гідне продовження справи Шихненків, адже брати Данила Миколайовича теж були гончарями, а батько допомагав збувати вироби: «...Браття робили, батько тільки допомагав, о. До як уже поїде на село, до як там за сто чи це п'ятдесят штук цих горшков, да добіє пуд картоплю в голодний год, це ж велике дело було, це ж. Бо кому ж голод, а варить же треба було. Тоді ж не було ні коструль, нічого. Ішли аж із Чорнобильського району, з Чорнобиля сюди в Приборськ» [МА, записано від дружини Д.М.Шихненка – Шихненко Марії Василівни, 1928 р.н., в с.Прибійськ Іванківського р-ну].

Горщики були найпоширенішим видом продукції. В Прибійську їх теж розрізняли за місткістю й розмірами: «Ну, вже як літровий горщик – це називається «дроб'язок», як двохлітровий горщик – це називається «вкладич», як трох – це

вже «ляцковий», як уже літров на чотири, на п'ять – це вже називається «середній», самий більший» [МА, там само]. Посуд Шихненків традиційно був безвухим. Якщо до макітерки приробляли вухо, вона мала специфічне призначення нічного дитячого горщика.

Анатолій Шихненко – майстер із професійною освітою, відповідно він вносить власні зміни до технології: замість обливання молоком використовує машинне масло; висушений виріб перед випалюванням посипає не перетертим у порошок перепаленим свинцем, а сумішшю сухої глини, свинцю й товченого скла. Це надає своєрідного відтінку темно-брунатній поливі на ясно-теракоотовій поверхні. Спроба відновити народне ремесло професійними засобами і з молодими силами прослідковується в с.Нові Петрівці (де, на жаль, експедиція не побувала). Новопетрівські вироби завжди мали збут в безпосередній близькості від Києва, на багатолюдних базарах с.Димер, куди поліщуки вибиралися за кралицями, «культурнейшими» зразками, на відміну від Чорнобиля, де в більшій кількості купували побутовий посуд.

До 1980-х років плідно працював у с.Плахтянка Макарівського району гончар Захар Сімороз (1898-1980). За аналогічного асортименту, на цьому терені простежується зміна найменувань у бік західно-поліських варіантів: з'являється назва «тиква» на місці східно-поліського «глека»; «гличком» називаються всі види гладішок – безвухі та з вухом і носиком-зливком. Слово «кувшин» зустрічається значно рідше, що ще раз підтверджує місцеву поліську версію про запозичення його від росіян-старовірів, поселених на Чорнобильщині. Макітри – розлогіші, нагадують своєю формою великі миски – «яндили». Зустрічається перехідний тип між горщиком і широкою макітрою – «кринка» (цей праслов'янський термін зовсім не характерний для Центрального Полісся).

У пропонованому матеріалі ми лишень у незначній мірі торкнулися специфіки технології гончарного виробництва в згаданих осередках. Ця тема достатньо висвітлена в дослідженнях Юрія Лашука [6; 7; 8], а з урахуванням не-

ніх експедиційних виїздів – у дослідженнях Ірини Несен [9]. Підкреслимо тут лише, що в Луб'янці спостерігається давній спосіб добування глини, так званий «шахтний», та традиційне «вилежування» й відмочування глини [9, с.18]. Досить розповсюдженим є виготовлення на гончарному крузі та висушування готових виробів у пристосованих приміщеннях, причому круг обертали як однією, так і двома ногами. З.Сімороз однаково успішно користувався двома способами. Щодо приміщення, то в Прибрізьку Данило Шихненко під гончарну майстерню використовував хатню прибудову, і тільки співпраця з сином привела до необхідності зведення просторішої окремої споруди.

Підсумовуючи зібрані під час експедиційних виїздів згадки про майстрів гончарного ремесла, використовуючи як унікальні свідчення «живі» розмови з тими нечисленними гончарями, яким довелося доживати віку не серед звичного й рідного їм оточення, приходимо до гірко висновку, що на Київському Поліссі, внаслідок глобальної катастрофи, спричиненої руйнівною радянською системою, занепадає унікальна культурна традиція, а окремі майстри за всього свого старання й ентузіазму не в силі зберігати місцеве гончарство. Тому занепадають мертві гончарні, де з роду в рід передавалися традиції, шановані в народі. За ситуації, коли маємо занімлілий та опустошений величезний обшир землі, що був колись Україною, – найголовнішим завданням зараз є зібрати, систематизувати, вивчити здобутки минулого. Зараз це все – історія, яку необхідно зберегти. Несправедливо було б також твердити, що на Київському Поліссі ті гончарі, що мають можливість надалі проживати в рідних оселях, теж забруднених радіацією, позбавлені гіркої долі переселенців, а тому їх не торкнулося загальне запустіння. Зруйнований культурний пласт і ремесло гончарства в унікальному історико-культурному регіоні України, зокрема його серцевині – на Київському Поліссі, зараз є реліктом, завдячуючи своєму існуванню декільком гончарним сім'ям як спадкоємцям славних династій. А релікти лише оживляють сліди історії.

СКОРОЧЕННЯ

МА – польові матеріали автора, зібрані під час наукових експедицій на Київському Поліссі протягом 1998-1999 рр. Оригінали знаходяться в архіві Міністерства надзвичайних ситуацій України.

1. Артюх Л.Ф. Українська народна кулінарія. – К.: Наук. думка, 1977. – 156 с.
2. Винник О.В. Назви одиниць виміру і ваги в українській мові. – К.: Наук. думка, 1966. – 152 с.
3. Воронин Н.Н. Пища и утварь // История культуры Древней Руси. Домонгольский период: Материальная культура. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1951. – Т.1. – С.263-279.
4. Гонтар Т.А., Молчанова Л.А. Пища и утварь // Полесье: Материальная культура. – К.: Наук. думка, 1988. – С.376-399.
5. Захарчук-Чугай Р.В. Народне декоративне мистецтво Київського Полісся // Полісся України. Матеріали історико-етнографічного дослідження. Київське Полісся. 1994. – Львів: видання Інституту народознавства НАН України, 1997. – Вип.1. – С.260-298.
6. Лашук Ю.П. Дещо про українську кераміку // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. Науковий збірник за минулі літа. – Опішине: Українське Народознавство, 1993. – Кн.1. – С.60-75.
7. Лашук Ю.Ф., Милоченков С.А. Гончарство // Полесье: Материальная культура. – К.: Наук. думка, 1988. – С.178-185.
8. Лашук Ю.П. Народне мистецтво Українського Полісся. – Львів: Каменяр, 1992. – С.73-84.
9. Несен І. Гончарний посуд // Народна культура зраненої землі: Каталог. – К.: Довіра, 1997. – С.17-18.
10. Орел Л.Г. Гончарство Правобережного Полісся // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. Науковий збірник за минулі літа. – Київ-Опішине: Молодь-Українське Народознавство, 1993. – Кн.1. – С.34.
11. Охріменко Г. Найдавніші джерела слов'янства // Древляни. Збірник статей і матеріалів з історії та культури поліського краю. – Львів: видання Інституту народознавства НАН України, 1996. – С.59-82.
12. Пошивайло Олесь. Етнографія українського гончарства: Лівобережна Україна. – К.: Молодь, 1993. – 408 с.
13. Пошивайло Олесь. Ілюстрований словник народної гончарської термінології Лівобережної України (Гетьманщина). – Опішине: Українське Народознавство, 1993. – 280 с.
14. Пошивайло О.М. Українське народне гончарство. Програма-запитальник для дослідження традиційного гончарства та збирання етнографічних матеріалів. – Опішине: видання Музею гончарства в Опішні, 1998. – 29 с.
15. Рыбаков Б.А. Ремесло // История культуры Древней Руси. Домонгольский период: Материальная культура. – М.-Л.: Изд-во АН СССР. – 1951. – Т.1. – С.78-181.
16. Сумцов Н.Е. Хлеб в обрядах и песнях. – Харьков, 1885. – 156 с.
17. Трубачев О.Н. Ремесленная терминология в славянских языках: Этимология и опыт групповой реконструкции. – М.: Наука, 1966. – 416 с.

30.04.2001



ВЕЛИКОБУДИЩАНСЬКИЙ ОСЕРЕДОК ГОНЧАРЮВАННЯ*

Ханко Остап. Великобудищанський осередок гончарювання // *Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2002 / За редакцією доктора історичних наук Олесь Пошивайла. — Олішне: Українське Народознавство, 2002. — Кн.2. — С.218-241*

- Народився 17 червня 1975 року в Полтаві. Закінчив Миргородський керамічний технікум імені Миколи Гоголя (1995), Полтавський державний технічний університет імені Юрія Кондратюка (2001).
- Тема нинішніх досліджень: народне мистецтво, переважно гончарство, в його мистецтвознавчому, культурологічному, етнографічному, археологічному, технологічному аспектах.
- Автор наукових статей у періодиці.

✉ Вул. Кіндратенка, 7, кв.23, Полтава, 36009, Україна

Про один із гончарних центрів Полтавщини — село Великі Будища. У тексті перераховано 30 джерел з великобудищанського гончарства. Введено в науковий обіг вироби з трьох музейних зібрань, двох приватних збірок і однієї університетської колекції. Вперше опубліковано зразки цілих неполив'яних мальованих пізньосередньовічних мисок Полтавщини. Стаття є першим монографічним дослідженням великобудищанського гончарства.



середок народного мистецтва концентрує, акумулює в собі місцеві традиції — мистецькі, родові, ремісницькі. У ньому віками накопичується і виоформлюється в особливості тутешнього ремесла й образотворення досвід, знання, смаки, уподобання, світовидіння, світобачення місцевих жителів. Усе випадкове, привнесене зникає, натомість зостається (уже як традиція) найбільш відповідне запитам і потребам. Зокрема, традиційні форми виробів осередку повністю випливають з традиційного побуту його мешканців. Узвичаєні для даного осередку способи обробки сировини дають можливість якнайкраще обробити саме ту сировину, якою користуються саме в цьому осередку. Традиційні візерунки на ви-

робах пов'язані з особливостями тутешнього світобачення.

Таким чином, традиції певного осередку вирастають із традиційного буття мешканців саме цієї місцевості, а сам осередок постає носієм глибинного коріння, котре живить наше народне мистецтво. Не буває народного мистецтва, відірваного від місцевої території. Тому відродження українського народного мистецтва цілком логічно повинно базуватися на відродженні традицій осередків українського різьблення, ткацтва, гончарювання, вишивання, малярства тощо.

Щоб мати змогу відроджувати традиції осередків, перш за все, необхідно їх знати. Тим часом наші знання про той чи інший осередок часто-густо обмежуються його назвою (хоча іноді навіть і назва осередку виявляється ще не введе-

ною в науковий обіг). Відтак подане тут дослідження гончарства Великих Будищ, насамперед у плані накопичення знань про місцеві гончарські традиції, постає своєчасним і назрілим, але й явно недостатнім: одна публікація одного автора про один-єдиний осередок і приблизно не може зрушити справу з місця. Адаже йдеться про всебічне вивчення тисяч і тисяч недосліджених осередків усіх галузей нашої народної мистецької творчості.

Великі Будища належать до числа таких «стовпів» гончарства краю, як Білики, Гадяче, Глинське (біля Ромен), Комишня, Міські Млини, Опішне, Поставмуки, Хомуць. За безпросвітної невивченості народного мистецтва Полтавщини не дивно, що жодного монографічного дослідження про гончарство Великих Будищ досі написано не було. У літературі знаходимо лише короткі згадки про цей осередок. Грунтовніші за звичайні згадки відомості містяться у книгах геолога й мінералога Олександра Гурова «Геологическое описание Полтавской губернии»¹, етнографа і археолога Івана Зарецького «Гончарный промысел в Полтавской губернии»² та розвідці етнографа Олеса Пошивайла «Народне цеглярство Полтавщини ХІХ-першої половини ХХ ст.»³.

З-поміж відомих нам згадок про промисел у Великих Будищах першою є інформація в замітці «Диканька: (Из путевых заметок)». Допишувач зазначає: «В Будищах виготовляються глиняні горшки (які складають, звісно, незначну частину торгівлі); вони продаються, зазвичай, на ближчих околичних ярмарках. Якщо Ви стрінете величезний віз із плетеним з хворосту високим ящиком, запряжений парою круторогих волів — то се «Будищанський гончар»»⁴.

Зі звіту Полтавської губернської управи за 1880 рік довідуємося, що великобудищанський осередок обстежувався влітку того ж року харківським професором Зайкевичем⁵. Є згадки про місцевий промисел і в капітальному виданні, підготовленому Статистичним бюро Полтавського губернського земства «Кустари и ремесленники Полтавской губернии: По сведениям, собранным в 1898 и 1900 г.г.»⁶. 1902 року в Харкові відбувся ХІІ археологічний з'їзд. Під час з'їзду відкрилася археологічна виставка. В етнографічному відділі виставки експонувалися зразки кахельної і цегельної глини, неполив'яних кахель з містечка Великі Будища, надані музеєм Полтавського губернського земства⁷. У праці етнографа Віктора Василенка «Опыт толкового

словаря народной технической терминологии по Полтавской губернии» коротко (одним словом) окреслено великобудищанський гончарний круг⁸.

Укладачі видання «Россия: Полное географическое описание нашего отечества. Настольная и дорожная книга для русских людей» припустилися помилки, поплутавши село Великі Будища на річці Фіялці (доплив Псла) з містечком Великі Будища на Ворсклі. У географічному описові Російської імперії пишеться: «На річці Фіялці лежить вол. село Великі Будища... Біля села вельми повний розріз порід представляють так звані Страшні яри, паралельні гілки яру Калюжного»⁹. (Далі в тексті йдеться про глини Великих Будищ). Олександр Гуров, який геологічні розрізи Страшних ярів вивчав не в Петербурзі, а безпосередньо в самих ярах, стверджує: «М. Великі Будища знаходяться на правому березі долини Ворскли... Найбільш глибокі і повні розрізи спостерігаються в Чернецькому яру і в Страшних ярах»¹⁰. І далі: «Страшні яри складають довгі паралельні гілки яру Калюжного»¹¹.

Статистичне видання «Кустари и ремесленники Полтавской губернии: Цифровые данные по уездам и волостям губернии. (Извлечения из данных 3-й подворной переписи населения губернии 1910 года)» містить коротку інформацію про гончарів і горшковозів Великобудищанської волості¹² (в статистику потрапили лише 6 гончарів із Великих Будищ). Згадки про великобудищанські глини є у фундаментальній монографії статистика Миколи Ааронського «Профессиональные занятия населения Полтавской губернии: По данным подворной переписи 1910 года»¹³, книзі геолога і географа Катерини Лісовської «Начерк геологии и географии»¹⁴.

Відома дослідниця народного мистецтва Євгенія Спаська в етюді «Шльонський ганчарський круг» згадує про шльонський круг з Великих Будищ¹⁵. Короткі цифрові дані про будищанських гончарів містять докторська дисертація мистецтвознавця Юрія Лашука¹⁶. Невелику інформацію про осередок знаходимо в розділі «Кераміка» шеститомної «Історії українського мистецтва», написаному керамологом і мистецтвознавцем Паньком Мусієнком¹⁷.

Згадки про промисел у Великих Будищах є ще у трьох працях Олеса Пошивайла. Це методичні рекомендації «З досвіду роботи по підтримці й розвитку гончарства Опішні в другій половині ХІХ-на початку ХХ століть»¹⁸, книги «Гончарство Лівобережної України ХІХ-початку ХХ

століть і відображення в ньому основних духовних настанов української народної свідомості»¹⁹ та «Етнографія українського гончарства: Лівобережна Україна»²⁰.

Стислі дані про великобудищанське гончарство є в кількох працях мистецтвознавця Віталія Ханка. Це такі його статті, як: «Гончарство»²¹, «Кахлярство»²², «Осередки гончарства на Полтавщині»²³, «Великі Будища»²⁴, «Гончарі Полтавського краю»²⁵ та «Гончарство Полтавщини»²⁶.

Переказ віднайдених Паньком Мусієнком архівних відомостей про великобудищанського гончаря Захарка Кармазина (ці дані свого часу були опубліковані Паньком Ничипоровичем у третьому томі «Історії українського мистецтва») міститься у статті археолога Лариси Виногородської «До історії керамічного та скляного виробництва на Україні у XIV-XVIII ст.»²⁷.

З бібліографічного обов'язку мусимо назвати і дві свої статті, де йдеться, зокрема, і про великобудищанський осередок. Це — «Дрібна керамічна пластика XVII-XIX ст. із Диканьки та інших гончарських центрів Поворскля»²⁸ та «Гончарування на Полтавщині»²⁹.

Про тутешній промисел згадується також у буклеті Полтавського краєзнавчого музею «Етнографічна експозиція «Народний побут, народне мистецтво»»³⁰. Назва осередку фігурує і в статті Валентини Троцької «Пізньюсередньовічні люльки з Полтавщини»³¹.

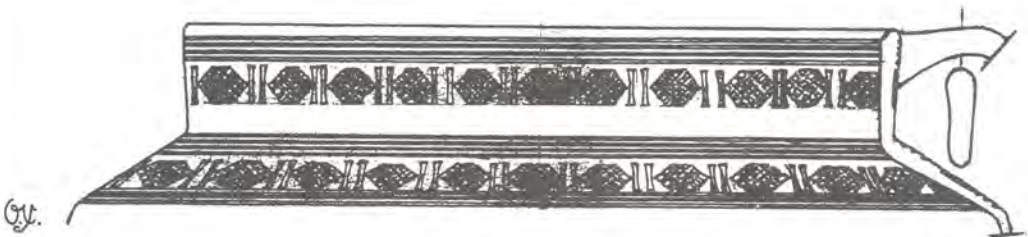
Окрім текстових даних, з'являлася друком і репродукційна інформація про гончарство

Великих Будищ. У альбомі «Украинское народное творчество. Серия VI: Гончарные изделия. Выпуск I-ый: Типы украинской гончарной посуды» опубліковано плескатий баклажок місцевої роботи, попередньо датований XVIII ст.³²

Оскільки переказування вже відомих даних про великобудищанське гончарство нічого не дасть для його вивчення, автор цієї статті вирішив зосередитися на зібраній новій інформації про осередок, яка призбирувалася шляхом аналізу місцевих гончарських виробів.

Великобудищанські горщики представлено двома уламками (мал.1; табл.1,1). Вони належать до комплексу, виявленого в 1994 році під час земельних робіт на території одного з дворів Великих Будищ. Двориче є власністю великобудищанського мешканця Віктора Олексійовича Голуба і знаходиться на кутку Осавуленкове. Краєзнавець Анатолій Шербань, який був серед копачів, узяв до своєї збірки шість речей з комплексу. Крім названих уламків горщиків, це частина вуха кухля (табл.1,2), дві миски (мал.5-6) та кахля (мал.10). За його спогадами, комплекс виявлено під час копання траншеї екскаватором. Лінзоподібне скупчення кераміки знаходилося в зрізі стінки траншеї на глибині 1,5-2 м. Напевно, це була господарська яма діаметром приблизно 1 м. У заповненні ями були роздавлені землею посуд і кахля, а також — кований цвях та вухналь. Весь посуд був укинтий до ями одночасно (черепки лежали один біля одного без прошарків глини). Серед посуду знаходилися близько шести мальованих мисок (подібних до зображених на мал.5 і 6), кухлик (табл. 2, 1), кілька горщиків і щонайменше дві великі посудини (табл.2,2). Гончарські вироби були неполив'яні. Усі речі з комплексу, окрім задимлених горщиків, за кольором черепка і фарб, складом

Мал.1. Невідомий гончар. Горщик. Фрагмент. Глина, гончарний круг, риткування, відтискування, димлення, розмір уламку 15x5,5 см. Великі Будища, Полтавщина. I пол. XVII ст. Збірка Анатолія Шербаня (Диканька). Часткова реконструкція Остапа Ханка. Публікується вперше



маси, формами, технікою оздоблення та візерунками були подібні між собою. З усього видно, вони належали до продукції одного осередку.

Мальований посуд датується XVIII ст. Кахля уточнює це датування до другої половини XVIII ст. Задимлені горщики відносяться, найімовірніше, до першої половини XVII ст. До комплексу вони потрапили випадково.

Опитані Анатолієм Щербанем старожили кажуть, що на цьому кутку Великих Будищ мешкав осавул з родиною (звідси і назва кутка), і всі знахідки належать до його садиби або до садиби його нащадків. З хати було викинуто одночасно весь старий неполив'яний посуд, незважаючи на те, що його стан був цілком задовільний. Змінювалися часи, змінювалися уявлення. На зміну колишній простоті й невибагливості побуту прийшло підкреслення свого соціального статусу. І старий неполив'яний посуд став непотрібний. Можливо, це сталося в часи Катерини II, коли козацька старшина отримала дворянство.

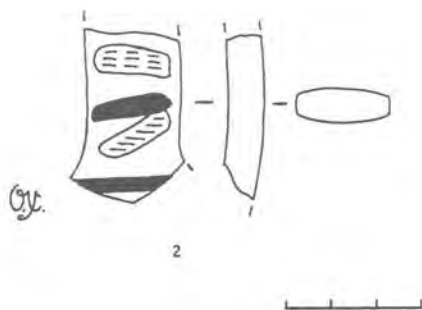
Табл. I.

1. Невідомий гончар. Горщик. Фрагмент. Глина, гончарний круг, риткування, відтискування, димлення, розмір уламку — 5,1х3,15 см. Великі Будища, Полтавщина. I пол. XVII ст. Збірка Анатолія Щербаня (Диканька). Креслення Остапа Ханка. Публікується вперше.

2. Невідомий гончар. Кухоль. Фрагмент. Глина, гончарний круг, ангоби, розмір уламку — 3,7х2,5 см. Великі Будища, Полтавщина. II пол. XVIII ст. Збірка Віталія Ханка (Полтава). Креслення Остапа Ханка. Публікується вперше



1



2

Горщики виготовлено із рябих глин місцевого родовища. Ці глини містять відчутну домішку заліза, яка дозволяє провести металізацію черепка. Обидва горщики оздоблено риткуванням і відтискуванням. Спочатку за допомогою дерев'яного знаряддя було притовнено смуги. Потім відтиснуто візерунок колісцем. Причому, якщо один горщик (мал.1) оздоблено одним колісцем, то другий (табл.1,2) — двома. У випадку з другим горщиком різні колісця застосовано для візерункової смуги і ламаної кривульки. Обидва горщики задимлено. Після задимлення їх черепок набув майже чорного кольору.

Тип горщика зі зламом на межі плечей і опуклу (мал.1) зберігся в гончарстві Полтавщини досьогодні. На переході «крис» (у Великих Будищах та Човно-Федорівці вінця горщиків називають «криси»³³) в плечі ребро жорсткості у вигляді внутрішнього згрубшання стінки ще відсутнє.

Серед розглядуваних виробів три макітри (мал.2-4). Перша з них (мал.2) знайдена Олександром Тарасенком у покинутій хаті Великих Будищ. Як і дві інші макітри (а також миски, тиква, кухоль і 4 кахлі), вона виготовлена із суміші побілу з рябими глинами. Після випалювання ця суміш набуває ясного кольору (відтінок цього кольору значно ближчий до білого, ніж до рудого).

Кожне з двох вух макітри в нижній частині придавлено двома вертикальними вдавленнями краєм пучки великого пальця. Поливалися всі три макітри способом обсіпки і випалювалися один раз.

Усі три подані тут макітри належать до одного типу. Цей тип макітри служить вмістищем для продуктів, страв і рідин. За нашими попередніми даними, до нього входять посудини малої (до 4 л), середньої (5-15 л) і великої (20 л і більше) місткості. Місткість першої макітри (мал.2) становить приблизно 7-8 л. У посудині такої місткості можна тримати воду, сирівець, зберігати крупи, середнього розміру вироби з тіста (паланиці і тошо), дрібні вироби з тіста у досить великій кількості (пампушки, пироги).

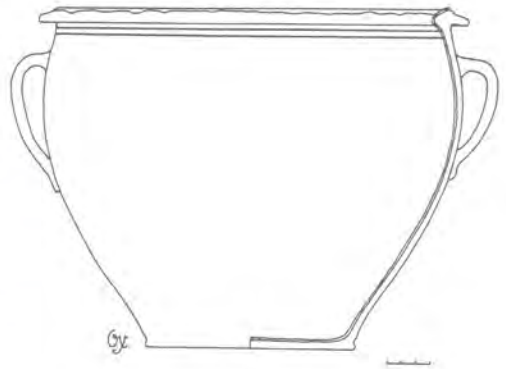
Між вухами і вінцями макітри функції розподілено так. Вуха призначаються для перенесення виробу. Якщо ж треба пересипати чи перелити вміст посудини в іншу місткість, виріб для цього потрібно нахилити. За допомогою вух вміст макітри можна пересипати чи перелити лише в кількох напрямках. До того ж робити це за допомогою вух не надто зручно. Тому макітру нахилиють набік, тримаючи її за вінця. Вінця

дозволяють зручно нахилити посудину в будь-якому напрямку. Таким чином, вуха макітри служать для підймання, а вінця — для нахилання. Коли макітра не має вух, обидві функції виконують вінця.

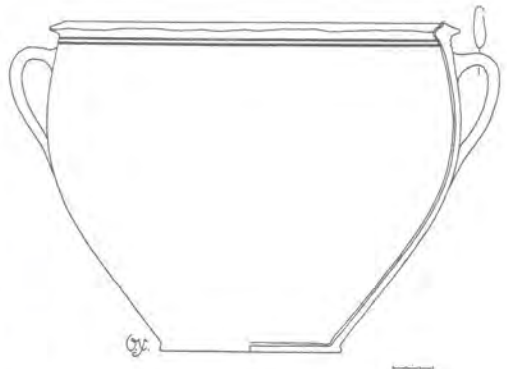
Вінця першої макітри цілком відповідають своїй функції. Нижній зовнішній бік вінця, заодно з прилеглою поверхнею боковини, за своїм абрисом повторює форму пучок. Його довжина дорівнює довжині робочої частини пучки. Прилегла поверхня боковини слугує зручним упором для краю пучки. Уззявшись чотирма пучками за зовнішню нижню поверхню вінця, людина притискає їх (вінця) пучкою великого пальця з протилежного боку (себто з боку їх внутрішньої верхньої поверхні). Відтак вінця виявляються міцно затиснутими. Тепер бік макітри можна впевнено піднімати й опускати за вінця. Для того, щоб край пучки великого пальця міг зручно впиратися у вінця, вони мають у цьому місці похилу поверхню.

Конструктивне призначення вінця — створювати вгорі макітри ребро жорсткості, яке б брало на себе всі надлишкові навантаження. Для цієї мети цілком достатньо було б і товстого валика. «Козирьок» же вінця потрібен лише як зручний упор для пучок. Зміна конструктивних акцентів прочитується тут гранично чітко. Товщина «козирька» значно менша, ніж товщина основної частини вінця. А там, де закінчується основна частина вінця і починається «козирьок», стінка тонша в 1,5 рази.

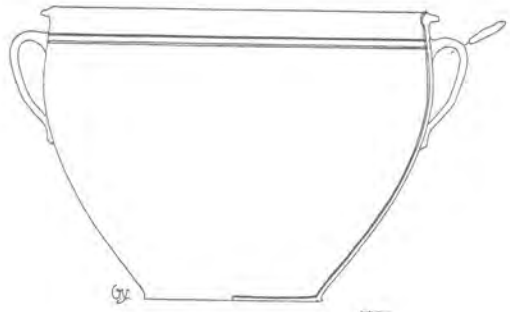
Форма основної частини вінця зумовлена ще й підвищеним навантаженням на цей відтінок стінки. Крім того, що вінця беруть на себе всі надлишкові навантаження на верх макітри, напрям стінки в цьому місці різко змінюється (приблизно на 110°). Різкий злам форми викли-



Мал.2



Мал.3



Мал.4

Мал.2. Невідомий гончар. Макітра. Глина, гончарний круг, ритування, полива, 34,3x24,2 см. Великі Будища, Полтавщина, 1920-1930-ті рр. Методфонд кафедри образотворчого мистецтва Полтавського державного технічного університету імені Юрія Кондратюка. Креслення Остапа Ханка. Публікується вперше.

Мал.3. Невідомий гончар. Макітра. Глина, гончарний круг, ритування, полива, 37,3x25,3 см. Великі Будища (?), Полтавщина, 1920-1930-ті рр. Збірка Анатолія Щербаня (Диканька). Креслення Остапа Ханка. Публікується вперше.

Мал.4. Невідомий гончар. Макітра. Глина, гончарний круг, ритування, полива, 53x34,1 см. Великі Будища, Полтавщина, 1920-1930-ті рр. Методфонд кафедри образотворчого мистецтва Полтавського державного технічного університету імені Юрія Кондратюка. Креслення Остапа Ханка. Публікується вперше.

кає різке підвищення навантаження. Щоб стінка могла витримати перевантаження, необхідно збільшити її товщину. Для цього в місці різкого зламу форми треба утворити гостре ребро. Але ж саме в цьому місці повинен бути зручний упор для великого пальця. Отже, якщо гончар зробить гостре ребро, конструкція вінець буде міцною, але для користування — малопродатною. Якщо ж він не зробить ребра, вінця будуть зручнішими в користуванні, але їх конструкція буде слабкою, і вони відразу відламаються.

Українські гончарі зуміли знайти геніально простий вихід із цієї складної ситуації. Замість одного великого ребра, яке б розташувалося посередині зламу стінки, вони зробили два менші ребра з обох боків периферії цього зламу. З появою двох ребер між ними з'явився похилий майданчик, який став найкращим упором для великого пальця. Таким чином наші гончарі досягли одночасно ідеальної міцності та ідеальних функціональних рис макітри.

Огляньте тут конструктивне вирішення вінець макітри вкотре підтвердило, що в українських народних ужиткових виробках конструкція визначається функціями предметів.

Друга макітра (мал.3) знайдена в Диканці. На відміну від першої, друга макітра має вінця зі значно меншим «козирьком». Відмінність пояснюється просто. Першу макітру людина нахилила, беручи її за «козирьок» вінець усією пучкою. Вінця другої макітри призначені для того, щоб їх можна було зручно взяти краєм пучки. Для краю пучки цілком достатньо і невеликого «козирька».

Помітно, що прилегла до вінець частина боковини цієї макітри, порівняно із попередньою макітрою, значно товща. Справа в тому, що «козирьок» цього варіанта вінець значно менший (тобто слабший) за попередній, тоді як навантаження на вінця ніскільки не зменшилося. Щоб цей варіант вінець був так само міцний, як і його попередник, гончар підсилив вінця за рахунок потовщення прилеглої частини боковини. Завдяки мудрому конструктивному рішенню, питання міцності верху макітри було розв'язане.

Як і попередня макітра, ця посудина є середнього розміру вмістищем для продуктів, страв і рідин. Головна відмінність між ними полягає в місткості. Друга макітра місткіша за попередню приблизно на 1 л.

Третя макітра (мал.4) подарована до образотворчого методфону архітектурного факультету Полтавського інженерно-будівельного інсти-

туту (тепер — Полтавський державний технічний університет імені Юрія Кондратюка) тодішніми студентами — подружжям Борисом і Тетяною Золотницькими. За спогадами Олександра Тарасенка, який тоді викладав у інституті, посудина була привезена Борисом Золотницьким із Великих Будищ.

За своєю формою і розмірами ця макітра є великим вмістищем для продуктів, страв і рідин. У ній можна квасити й солити овочі, зберігати хліб, вчиняти тісто, тримати в значних обсягах крупи, воду тощо. Кожне вухо макітри в нижній частині має три овальні вдвєлення, зроблені краєм пучки великого пальця.

Вуха макітер у перерізі мають плескату форму. Це зумовлено тим, що людина піднімає макітру водночас за обидва вуха. У такому положенні рука щодо вуха знаходиться збоку. Коли рука перебуває збоку, вухо найзручніше охоплювати, притискаючи його чотирма пальцями до долоні.

Звернімо увагу і на профільний абрис вух. Дизайнерська думка наших гончарів і тут виявилася на висоті. Нижня поверхня верхівки вуха служить упором для кисті. Її вигнута форма якраз підходить для цього. Водночас плавний вигин дає змогу звести до мінімуму надлишкове навантаження, яке зосереджується саме на цій ділянці вуха. Для того, щоб верхівка вуха могла вільно витримувати надлишкове навантаження, вона дещо товща (у ширину, а частіше — в довжину). Середня частина вуха призначена для захвату кистю. Тому вона досить рівна, без відчутних вигинів, а її напрям більш зручний для захвату. Низ вуха більш-менш повторює напрям стінки боковини. А чим менші зміни напрямку зі стикованих поверхонь, тим менше навантаження припаде на місце їх дотику. Тобто така форма вуха дозволяє надійно закріпити вухо до боковини.

Усі три оглянуті макітри були в ужитку.

Дві миски (мал.5-6) належать до того самого комплексу, що й горщики. Це рідкісні зразки цілих череп'яних мальованих мисок пізньосередньовічного часу, знайдені на Полтавщині. Одна з них, у травні 1998 року була передана Анатолієм Щербанем до фондів Центру охорони та досліджень пам'яток археології Управління культури Полтавської облдержадміністрації.

Миски належать різним авторам. Одну з них (мал.5) сформована надзвичайно делікатно і виртуозно. Її автор робив це вільно, легко й артистично. Миска добре відцентрована. Під час її формування рухи гончаря були упевнені. В усьому

відчувається, що автор миски — висококласний фахівець. Інша миска (мал.6) зроблена вже не настільки блискуче. Її автор також був непоганим майстром, але його майстерність була нижчою, ніж у попереднього гончаря.

Обидві миски всередині й на вінцях ззовні побілені. Сировиною для білого ангобу став місцевий побіл. По тому миски візерункувалися. Червоний ангоб має червоно-рудий колір мутного (мал.5) і досить інтенсивного (мал.6) відтінку. Приготовлений цей ангоб із рябої глини червоного кольору, видобутої з місцевого родовища. Фарба мутного яснувато-рудого кольору (мал.5) готувалася з рябих глин із додачею побілу. Сировина для брунатної фарби теплуватою відтінку (мал.6) не з'ясована.

Візерункувалися миски пензлем (або квачем) і різком. Насамперед різком робилися концентричні смуги. Затим пензлем (чи квачем) наносилися великі й малі цятки. Після цього клалися інші смуги, цятки й риси. Гончар працював одним різком і одним пензлем (або квачем). Пензель (або квач) застосовувався для червоного ангобу. Ріжок вживався для яснувато-рудого та брунатної фарб. Темп роботи був швидкий. Під час роботи над центральною частиною візерунку круг зупиняли (чи майже зупиняли), в інших випадках його рухали з більшою або меншою швидкістю.

Візерунки чітко читаються на білому тлі. За тоном яснувато-руда фарба ледь ясніша за червоний ангоб, а брунатна — темніша за нього.

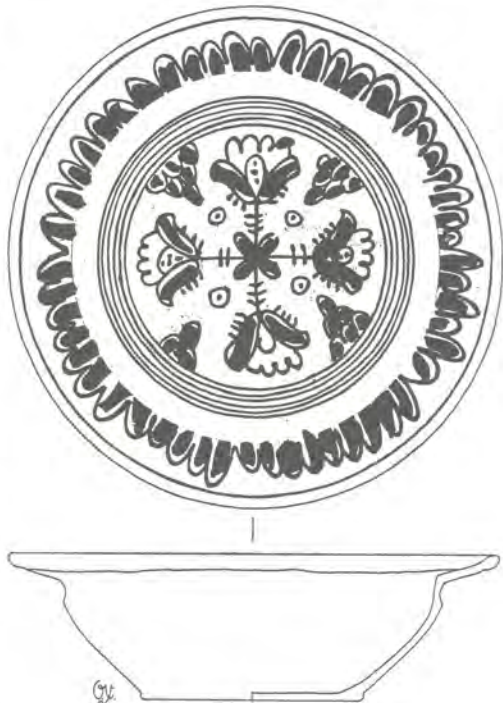
Автор першого візерунку (мал.5) працював хвацько й натхненно. Його знаряддя ковзало по поверхні миски, залишаючи на ній візерунок, який захоплює своєю жвавістю, природністю, відсутністю будь-якого стандарту і лінійково-циркульної промірності. Мистець нічим не скований, він вільно творить. Ляпки, котрі утворюють «знак Світила» на вінцях миски, найрізноманітніші за своїми розмірами і конфігурацією. Мальовничо розташовані, нахилені в різні боки, вигнуті й прями, товсті й тонкі, продовгуваті й овальні, вони створюють свій неповторний, майже пісенний, поетично-казковий ритм, який вихлопується, летиться із колойдучої миски у весвітню просторінь. Немов огненно-сонячні протуберанці один за одним рушають вусібіч.

Візерунок іншої миски (мал.6) також ніскільки не позначений скованістю. Візерунки покладено експромтно, за один раз, без попередніх примірянь і пізніших виправлень. Це матеріалізовані вибухи творчої енергії.

Рясність оздоблення вказує на те, що миски були святковим посудом. Полумисок (мал.6) вживався не тільки для індивідуального, але й для гуртового користування. Розрихлена боковина й широко розведені вінця дозволяли учасникам трапези (навіть тим, хто сидів оддалік від посудини) легко виймати вміст полумиска. Розхиленість форми свідчить, що виріб призначався не для рідких страв, які б з нього розхлопувалися. Натомість ця миска якраз підходить для того, щоб подавати в ній до столу вареники, голубці, пироги, ковбаси, солоні огірки, квашену капусту, вишні, сливи тощо. Всі ці найдки потребують посудини, форма якої не даватиме їм висипатися і вміщатиме їх у достатній кількості.

За такої форми миски надлишкове навантаження припадає на верхівку (край вінця) і на середину стінки (межа вінця і боковини). Тому в цих місцях стінка товща. Тим самим створено

Мал.5. Невідомий гончар. Миска. Глина, гончарний круг, розпис ангобами, реконструйовані розміри — 26х7,6 см. Великі Будища, Полтавщина. II пол. XVIII ст. Збірка Анатолія Щербаня (Диканька). Реконструкція Остапа Ханка. Публікується вперше



два своєрідні обручі, які міцно тримають миску з усіх боків.

Верхівка вінець утворює міні-загородку, яка перешкоджає такому вмісту, як вишні — розсипатися, а такому вмісту, як жир від вареників — вилитися. Ту саму функцію виконує і гострий внутрішній виступ на межі вінець і боковини. Він служить основною загороджувальною зоною, а верхівка вінець — кінцевою.

Для того, щоб рідкий вміст полумиска не опинився за його межами, нахил стінки боковини більш стрімкий, аніж нахил стінки вінець. Воді, яка стекла зі щойно помитої садовини, або ж олії з варяниць через стрімкішу форму боковини (яка до того ж завершується гострим виступом) складно потрапити з дна на вінець (навіть при сильному хитанні полумиска під час його перенесення). Але навіть якщо це й станеться, виливанню рідини перешкодить верхів-

ка вінець. Продумане дизайнерське рішення полумиска зводить ймовірність випадкового виливання рідини практично до нуля.

Таким чином, полумисок має три ступені захисту від розсипання і, передусім, від виливання свого вмісту. Це боковина, виступ між боковиною і вінцями та верхівка вінець.

Зовнішній бік вінець і боковини виконує піднімальну функцію. Достатньо плеската форма посудини зручна для тримання її з двох сторін кистями рук при перенесенні. Кисті при цьому знаходяться у поземному положенні.

Інша миска (мал.5) призначена вже для рідкого вмісту. На це ясно вказує майже прямовисний нахил верхівки її боковини. Верхня частина боковини явно призначалася для того, щоб завадити рідині вихлюпуватися під час перенесення. Рідкий вміст посудини черпали ложкою. Оскільки це була миска для святкового столу, вона могла бути як для індивідуального, так і для гуртового вжитку. Наприклад, за українським звичаєм, на Свят-вечір уся родина їла рідку страву — кутю — з однієї миски³⁴.

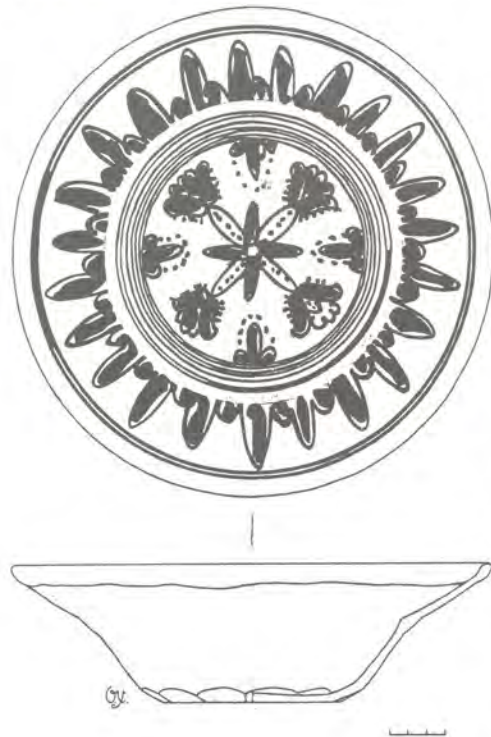
Миску піднімали, беручи пучками спіднизу за вінця. Це зумовлено, вочевидь, тим, що для надійного тримання миски за боковину кистями рук виріб повинен мати досить плескату форму. Боковина ж нашої миски для цього занадто стрімка. Позаяк міцно тримати посудину кистями рук у даному випадку не вдається, з'явилася потреба в іншому, більш надійному способі перенесення. Гончар знайшов вихід, підлаштувавши зовнішню поверхню вінець для тримання її пучками.

Увігнутий абрис зовнішнього боку верхівки боковини створює зручний упор для країв пучок. Упершись з двох боків миски пучками в боковину, людина надійно затискає посудину. Тим самим уникається небезпека сприсяння вінець. Миску можна вільно переносити, не турбуючись, що вінця вислизнуть з-під пучок, і вона розіб'ється. До речі, подібний упор для країв пучок ми зустрічаємо в усіх випадках, коли посудину (миску, макітру тощо) піднімають пучками за вінця.

Внутрішній бік вінець призначався для додаткового захисту від розплескування рідини. Навіть якщо рідина якимось чином перехлюпулася за верхівку боковини, вона зустрічає додатковий заслін вінця і мусить стікати назад.

Необхідність створити упор для країв пучок на верхівці боковини зумовила появу на цій ділянці стінки двох менших ребер жорсткості

Мал.6. Невідомий гончар. Полумисок. Глина, гончарний круг, розпис ангобами, реконструйовані розміри — 25,8х7,3 см. Великі Будища, Полтавщина. II пол. XVIII ст. Фонди Центру охорони та досліджень пам'яток археології Управління культури Полтавської облдержадміністрації. Реконструкція Остапа Ханка. Публікується вперше



замість одного великого. Ці два ребра повністю взяли на себе надлишкове навантаження на цей відтінок стінки.

Внутрішня поверхня боковини плавно переходить у дно. Плавний перехід забезпечує вільне вичерпування вмісту миски. Таке вичерпування вже не затьмариться нескінченним гуцканням ложки об різкий злам поверхні на межі дна й боковини.

Цідилок (мал.7) знайдений Олександром Тарасенком у покинутій хаті у Великих Будищах. Він призначався для проціджування помідорів, картоплі на крохмаль тощо. Дірки пробито лише у нижній частині цідилка. Тим часом кожна дірка ослаблює конструкцію миски, а тому пробивання дірок угорі цідилка функційно не виправдане і конструктивно не бажане. Перехід внутрішньої поверхні з боковини у дно тут досить різкий (а не плавний, як у столових мисок). З цієї посудини ніхто нічого вичерпувати ложкою не буде. То й у плавному переході з боковини у дно вже немає потреби.

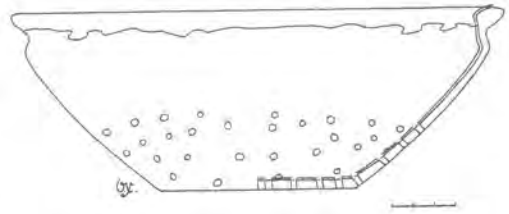
У Великобудуціанському народному краєзнавчому музеї зберігаються дві тикви, подібні між собою за формою, розмірами і візерунком. Належать вони одному автору. Одну з них ми проаналізуємо (мал.8)³⁵.

Виріб виготовлено із суміші побілу й рябих глин приблизно у тій самій пропорції, яку можна спостерігати в мисок і макітер. Побілу тут більша частина, рябих глин — менша. Занецишеня у складі маси майже не виявлено. Вимішано масу не до кінця. В одних місцях вона м'якіша, в інших — ледь твердіша, що позначилося на стінці посудини. Замість дуже м'який.

Послідовність формування і візерункування тикви така. Спочатку виріб сформовано, тоді оздоблено, далі зроблено пипку й приліплено вухо, і насамкінець зрізано з круга.

Для оздоблення застосовано брунатну, червону та білу фарби. Червона й біла фарби є водними розчинами червоної та білої глини місцевого родовища. Ангоби добре проціджені, досить густі. Після випалювання червоний ангоб набув ясного червоно-рудуватого відтінку, побіл — більш-менш білого забарвлення (це означає, що для ангобу були відібрані якісні грудки побілу). Брунатна фарба достатньо густа, не містить грудочок (себто добре розтерта і проціджена). Після випалювання її відтінок став теплим, а тон — ближче до темного.

Візерунок нашвидку наносився пензлем. Передовсім клалися брунатні смуги, дані білі і червоні. Насамкінець з'являлися брунатні ляпки.



Мал.7. Невідомий гончар. Цідилок. Глина, гончарний круг, полива, 23,4х8,6 см. Великі Будища, Полтавщина. 1920-1930-ті рр. Методфонд кафедри образотворчого мистецтва Полтавського державного технічного університету імені Юрія Кондратюка. Креслення Остапа Ханка. Публікується вперше

Пипку утворено притисканням вінець зсередини ребром нігтевої фаланги безіменного пальця. Край пучок великого і вказівного пальця при цьому притримували вінця ззовні (знаходячись по обидва боки від безіменного пальця). Долоня в цей час знаходилася збоку від вінця. Пальці під час роботи були ледь зігнуті.

Зроблено пипку швидким і недбалим рухом. Весь процес її утворення зайняв щонайбільше 2 секунди.

Виріб зрізано з круга тоді, коли він майже повністю спинився, повільно докочуючи свій останній оберт. Для зрізання застосовано подібне до дроту знаряддя. Знято посудину звичним натренованим рухом. Під час знімання з круга тиква ніскільки не деформувалася. Зауважимо, що такі ж звичні, натреновані аж до автоматизму рухи ми вже спостерігали в цього гончаря при формуванні, оздобленні виробу, приліпленні вуха, утворенні пипки, зрізанні з круга. Відчувається, що гончар не один десяток літ взимку і влітку, весною і восени, з року в рік у великій кількості виготовляв різноманітний посуд. Звична натренованість рухів вказує на те, що перед нами знаходиться тиква, яка є до дрібниць типовою для тутешнього осередку за своєю формою і оздобленням.

Сушіння й випалювання виробу проводилися згідно з технологічними вимогами. Тиква тривалий час була у вжитку, про що свідчить вичовгане дно.

Усі функціональні ознаки даної тикви вдалося з'ясувати. Це дає змогу докладно розглянути її дизайн. У тикві такого типу зберігали питну воду влітку під час польових робіт або коли випасали худобу. Розміри вуха виробу замалі для кисті дорослого чоловіка. Це означає, що посудину носили в поле жінки (жниці) або ж брали на толоку пастушки.

Приступаючи до аналізу тикви, треба, перш за все, сформулювати одну з вихідних засад українського народного дизайну. Вона звучить так: чим важливіша функціональна ознака, тим більше від неї залежить форма виробу. Крупні функціональні ознаки формують кістяк виробу, дрібні ж лише уточнюють цей кістяк. З цього положення випливають дві наступні особливості. Перша: основна функціональна ознака виробу визначає його загальну форму. Друга: допоміжні функціональні ознаки виробу визначають форми його деталей.

Знаючи ці закономірності, розпочнемо аналіз. Основна функціональна ознака тикви — її термостійкість. Незважаючи на найбільшу спеку, вода в тикві має зоставатися джерельно холодною протягом цілого дня. (Вивченню тикви як похідного керамічного холодильника присвячена розвідка по-новаторськи мислячого керамолога Юрка Турчинського³⁶). Для термостійкості форма посудини має бути більш-менш круглястою і герметично закупореною. Кругляста форма не має кутів (у кутах вода швидше нагрівається, оскільки в куті зовнішнє тепло надходить з двох або з трьох сторін). Герметичність дає змогу ізолювати вміст тикви від теплового контакту з навколишнім середовищем. Ці вимоги визначають у головних рисах загальну форму тикви.

У даному випадку безпосередньо із основної функціональної ознаки випливає допоміжна (а саме — закупорювальна). Виріб має бути щільно і надійно закупорений чопом. Для цього посудині потрібна горловинка. З метою термостійкості вичеревок повинен мати круглясту форму. З огляду на це горловинка має бути якнайвужчою. Крім того, широка горловинка не виправданно збільшить вагу посудини (та й вагу чопа), і тикву стане важче носити в руках. Виріб стане менш придатним для вжитку, чого не можна допустити. Це дає додаткові підстави для появи вузької горловинки. Крайню межу вузькості горловинки встановлює наповнювальна функціональна ознака тикви. Через горловинку посудина повинна більш-менш вільно наповнюватися водою. Ідеальний внутрішній діаметр горловинки дорівнює діаметру кукурудзяного качана (кяха), яким найчастіше закупорювали тикву. Закупорювальна функціональна ознака суттєво доповнила загальну форму посудини, додавши до неї горловинку, а також, до деякої міри, вплинула на її форму.

Третя важлива функціональна ознака — вмичувальна. Тиква за будь-якої висоти має бути максимально місткою. Для цього їй потрібний округлий вичеревок, який вмичує удвічі більше води, аніж плескатий (тиква може вмістити приблизно в два рази більше рідини, аніж такої самої висоти баклага). Вимоги до місткості суттєво уточнюють форму вичерева.

Інші функціональні ознаки забезпечують зручне і надійне користування виробом. Тиква є похідним посудом, найважливіша з-поміж інших функціональних ознак — транспортувальна. Дизайн тикви має бути таким, щоб її можна було зручно транспортувати в руках на далекій відстані (у поле, в степ, на толоку). Щоб перенесення тикви не стомлювало людину, посудину необхідно почергово нести то в одній, то в другій руці: доки одна рука несе, інша відпочиває. Положення руки має бути таким, щоб м'язи мінімально напружувалися. Для цього рука має вільно опускатися донизу і тримати виріб повинна лише кисть. Причому кисть теж має почуватися комфортно. Найзручніше положення для неї — бути зігнутою в кулак. Щоб задовольнити всі ці вимоги, посудина повинна мати прикріплене до плечей вуха. Для того, щоб виріб під час перенесення без кінця не зачіпався об ногу, його ширина не повинна перевищувати відповідної межі. У даному випадку довелося ледь звузити посудину. У зв'язку з цим вичеревок дещо витягнувся у висоту. В підсумку транспортувальні вимоги суттєво доповнили загальну форму посудини, додавши до неї вуха. Крім того, вони визначили в головних рисах форму вуха і уточнили загальну форму вичерева.

П'ята за значенням функціональна ознака — загороджувальна. Вода не повинна випадково вихлюпуватися з посудини. Її несли в руках на далеку відстань під палаючим сонцем не для того, щоб розплескувати. Щоб запобігти вихлюпуванню рідини з розкупореної тикви, необхідний заслін для води. Для цього потрібні похилі плечі і висока залага горловинка. Плечі стануть похилішими або за рахунок підняття опуку вгору, або за рахунок його розширення. Зробити посудину ширшою ніяк, бо виникнуть незручності при транспортуванні. Залишається підняти опук угору. При цьому змінюється форма вичерева. Висота плечей зменшується, а висота боковини збільшується; плечі стають похилішими, а боковина — стрімкішою. (У даному випадку нахил плечей виробу мало відрізняється від нахилу боковини. Проте при більшій місткості по-

судини ця відмінність стане набагато помітнішою). Похилість плечей має бути помірною. Надто похилі плечі позбавлять верхню частину вичеревка круглості. А це небажано, бо знижується термостійкість посудини. Помірно похилі плечі утворюють основний заслін для води. Але якщо основну масу води затримують плечі, то якась частина рідини може вихлюпнутися через горловинку. Щоб цього не сталося, потрібен додатковий заслін безпосередньо на самій горловинці. Таким заслоном може бути залога стінки. Для того, щоб стінка стала залогою, форму горловинки треба або звузити вгору, або розширити вниз. Звужувати внутрішній діаметр горловинки не можна, бо тоді посудину буде складно наповнювати водою. Залишається розширити форму горловинки вниз. Однак нижнє розширення горловинки означає збільшення її нижнього внутрішнього діаметру. А в більший внутрішній отвір потрапить більше рідини під час бовтання. Тому тут можна допустити лишень незначну залогість. Натомість доцільно значно підвищити висоту горловинки. Коли під час бовтання рідина стрімко увірветься в горловинку, залога стінки розібіє потік води. Потік спрямується в різні напрямки. Рушійна сила потоку значно зменшиться за рахунок удару і розпорощення маси води. Основна частина потоку рушить вниз, вправо і вліво. Та рідина, яка спрямувалася вправо і вліво, обігнувши горловинку обабіч, зустрінеться. Коли обидві частини потоку з'єднаються, взаємний удар у значній мірі нейтралізує їхню рушійну силу, і основна маса рідини спрямується вусібіч. Незначні рештки води рушать угору, але не зможуть подолати високої залогої горловинки і стечуть назад. Так само не подолає горловинку і та частина потоку, яка відразу після удару об стінку рушила вгору. Справа в тому, що залога стінки гальмує піднімання, а висока горловинка робить підйом довгим. Коли рідина піднімається, вона мусить долати силу земного тяжіння за рахунок втрати своєї рушійної сили. Чим довший підйом, тим слабша рушійна сила. Висота горловинки має дорівнювати висоті максимального підйому потоку води.

Загороджувальна функціональна ознака полягає в тому, щоб спинити рух збовтаної води. Рідина рухається вгору за рахунок початкового бовтального поштовху й подальшого інерційного руху маси води. Чим більша маса води, тим потужніший її рух. Дизайн тикви такий, що рушійна сила води ослаблюється, головним чином,

завдяки поступовому зменшенню її маси. На першому етапі основну масу рідини затримують плечі. На другому етапі більшу частину потоку бере на себе залога стінки горловинки. На третьому етапі залишок рідини стає незначним і не може подолати висоту горловинки. Потрійний заслін (за схемою: похилі плечі — залога стінки горловинки — висока форма горловинки) забезпечує повне поетапне затримання випадково збовтаної рідини. Утворений потрійний заслін остаточно уточнює загальну форму вичеревка і вносить суттєві зміни у форму горловинки.

Наступна функціональна ознака — стійкість. Поставлена на поверхню тиква повинна незрушно стояти. Для цього потрібне широке дно. Чим ширша постава дна, тим стійкіше стоїть посудина. Разом з тим ширше дно робить низ виробу менш круглястим. Тому дно має бути широке рівно настільки, щоб виріб міг надійно стояти, не перекидаючись. Занадто широке дно цій тикві не знадобиться, бо вона не надто висока, а її верхня частина має досить пологі плечі й невелику горловинку. Маючи ширину дна удвічі меншу за ширину опуху, виріб може стояти при нахилі поверхні в 25° . (Витримувати ще стрімкіший нахил поверхні посудині просто непотрібно). Для розширення постави дна дуже доречним виявився утор. Він дав змогу збільшити ширину дна, не збільшуючи кут на стику дна і боковини. Окрім того, згрубшення стінки, утворене утором, ліквідувало наслідки появи незначного кута на межі боковини і дна. У цьому куті зовнішнє тепло надходить з двох боків, але згрубшення стінки відчутно гальмує його надходження; тим самим ситуація нормалізується. До всього, утир може стати ще й упором для поставленої на землю тикви (земляна поверхня, як відомо, нерівна і часто-густо нахилена). Для цього нижній схил утору мусить позбутися вигинів і стати досить рівним. Тепер поставлена на землю посудина упресться утором в який-небудь горбик або камінець і стоятиме непорушно. Отже, вимоги до стійкості суттєво уточнили форму низу вичеревка.

Ще одна функціональна ознака тикви — наповнювальна. Поява отвору вгорі вичеревка зумовлена саме цією ознакою. Виріб має вільно наповнюватися водою. Для ідеально легкого наливання води потрібен широкий отвір. Однак, як уже мовилося, вимоги термостійкості звужують діаметр горловинки до мінімальних розмірів. Наповнювальна функція може лишень встановити крайню межу вузькості горловинки. При

вузькій горловинці полегшити доступ рідини всередину може її розлога форма. Розлога горловинка подібна до лійки. По такій «лійці» воді легше втрапити всередину посудини. Але водночас горловинка має утворювати додатковий заслін від виплескування рідини (бути залогою). Виникла потреба розділити «сфери впливу» загороджувальної і наповнювальної функціональних ознак. Потреба в заслоні від виплескування рідини відчутніша, аніж потреба у «лійці». Якщо при наливанні розлілеться якась частка рідини — втрата невелика, адже джерело води під руками. А от якщо рідина вихлюпуватиметься в польових умовах — втрата значно більша, бо джерело води знаходиться за декілька кілометрів. Тому більша частина горловинки (шийка) має бути залогою, а менша частина (вінця) — розлогою. Так наповнювальна ознака уточнила форму горловинки.

Для того, щоб злити рідину, щоб напитися води або щоб переставити виріб з місця на місце, тикву треба підняти й нахилити. Для цього цілком достатньо вже існуючих особливостей форми тикви. І лише в деяких випадках ці особливості потребують незначних уточнень. Зливати рідину найзручніше за допомогою вуха. Вуха настільки підходить для зливання, що не потребує для цього найменших змін у своїй формі. Щоб напитися води, посудину можна брати і однією, і двома руками. Однією рукою можна брати за вуха чи горловинку, двома — за опук або за опук і боковину. Вуха, опук і боковина змін у своїй формі для цього не потребують. Якщо пучки пальців упиратимуться в утор (коли виріб візьмуть обіруч за вичеревок), їм буде потрібний зручний упор. Для цього верхній схил утору мусить повторювати форму країв пучок. Вузька шийка утворює зручний захват для кисті. Розлогі вінця роблять цей захват надійним. Вони створюють упор, який не дасть посудині вислизнути з рук. Необхідно лише зробити цей упор зручним для охоплюючих його пальців. Для цього зовнішня поверхня вінця має повторити їх форму. Переставляти посудину з місця на місце можна, так само беручи її за вуха, горловинку, опук або за опук і боковину. Таким чином, піднімально-опускальний рухи уточнили форму зовнішнього боку вінця і верхнього схилу утору.

Щоб вода могла вільно зливатися, необхідно забезпечити відсутність будь-яких перешкод для її витікання всередині посудини і утворити злив на вінцях. Злив направлятиме потік води в

одне русло. Замість того, щоб вилитися широким потоком, вода литиметься вдвічі вужчим струменем. Це дозволить уникнути небажаного розливання цінної в польових умовах вологи. Куляста форма вичеревка, залага шийка і розлогі вінця дають можливість рідині без перешкод зливатися. Ніяких змін форми для покращення зливання вони не потребують. Натомість для утворення зливу треба зробити на вінцях локальне внутрішнє вдавлення — пипку. Ця пипка має розташовуватися навпроти вуха: якщо тикву нахилити за вуха, рідина, природно, зливатиметься з протилежного боку. В підсумку зливна функціональна ознака остаточно уточнила форму вінця.

Конструктивні вимоги вносять незначні зміни у форму тикви. Загальну міцність конструкції виробу забезпечують два ребра жорсткості — вінця і утир. Також конструктивні вимоги дещо уточнюють форму вуха, роблячи якомога плавнішим вигин верхівки вуха і зміцнюючи його верхнє приліплення. Поданий тут аналіз форми тикви дає уявлення, наскільки складним є дизайн цієї, на перший погляд, простої посудини.

Про комплекс другої половини XVIII ст. мова вже йшла. До цього комплексу належали, зокрема, щонайменше дві великі посудини (табл. 2, 2). На жаль, Анатолій Щербань не взяв їх уламки до своєї збірки. І тепер ми можемо відтворити їхню форму, опираючись лише на його усні і частково графічні консультації-спогади. Згідно зі свідченнями Анатолія Щербаня, місткість посудин становила приблизно 25-30 л. На посудинах був мальований візерунок. Маловався він ріжком. Для оздоблення застосовувалася тільки брунатна фарба. Висота смуг становила близько 3-4 см. Основним складником візерункової смуги була кривулька з глибокими хвилячками. Між хвилячками розташовувалися інші елементи візерунка (які саме, Анатолій Щербань уже не пам'ятає). Призначення посудин поки що не з'ясовано. Врізалася в пам'ять незвичайна для виробів такого розміру тонкостінність.

Уламок вухка (табл. 1, 2) належить кухликові, що походить з цього ж комплексу. Усні консультації Анатолія Щербаня допомогли реконструювати форму виробу (табл. 2, 1). За його спогадами, кухлик був білений, а висота посудини становила близько 10 см. Для оздоблення зображеного на табл. 1, 2 уламка кухлика застосовано рудо-червоний ангоб і фарбу брунатного кольору. Візерунок наносився пензлем (або квачем).

Спочатку клялися рудо-червоні елементи, потім брунатні.

Монетка (мал.9) виготовлена з місцевого побілу. Про тутешню білу фаянсову глину, яка мала зеленкуваті, жовтуваті або рожевуваті відтінки, Олександр Гуров говорить, що з неї «при добром сортуванні... можна виокремити чисту, майже білу глину»³⁷. Саме такому сортуванню гончар піддав місцевий побіл, виокремивши з нього білу (чистопородну) глину, з якої й зроблено монетку. В глині є тільки ледь помітні мікроскопічні сліди від вкрапель оксиду заліза. Сліди будь-яких інших домішок у глині відсутні. Отже, сировина, з якої робилася монетка, взята з найліпших прошарків кращого гатунку глини в місцевому родовищі.

Ні піску, ні інших інгредієнтів до складу маси не додавали. Глина була ретельно оброблена. На черепку не вдалося знайти слідів жодної неоднорідності. Це означає, що маса старанно перемішувалася. Заміс був дуже м'який, і глина легко піддавалася обробці.

Верхняк гончарного круга був низько поставлений. На це вказує те, що гончар дістав краєм пучки великого пальця до верхівки боковини монетки при її формуванні. Робити це при високому положенні верхняка було б незручно. Бо в такому випадку рука знаходиться в напівзігнутому стані, і, щоб пальці могли працювати, кисті доводиться не природно вигинати. А щоб дістати до верхівки боковини, треба було б ще й зігнути великий палець і при цьому умудритися не зачепити протилежний бік монетки кісточкою пальця. За низького положення верхняка рука стає значно розпрямленішою, і гончареві набагато легше працювати. Знаючи поставу верхняка, легше визначити тип гончарного круга, за яким працював автор монетки. Найімовірніше, що це був шльонський круг, бо саме він мав низький верхняк.

Єдине джерело, в якому вдалося щось знайти про формування монеток, — стаття В.Крюкова «Профвредности гончарного производства». Написана вона на основі матеріалу, зібраного райсанлікарем Опішненського району Є.Руденко. На жаль, В.Крюков, опрацювуючи зібраний районною лікарнею матеріал, за його власним зізнанням, дуже скоротив його. І тепер всі неопубліковані дані цього унікального дослідження вже безповоротно втрачені. У скороченому викладі В.Крюкова процес появи монетки окреслено так: «Гончар, кладучи на круг грудку глини, із верхівки її виготовляє дитячу іграшку, і, не



Мал.В. Невідомий гончар. Тивка. Глина, гончарний круг, розпис ангобами, 24,2х19,8 см. Великі Будища, Полтавщина. Кінець XIX-поч. XX ст. Великобудищанський народний краєзнавчий музей, інв. №18. Креслення Остапа Ханка. Публікується вперше

спиняючи круга, зрізає вже готовий виріб, потім робить наступну і так доти, доки не закінчиться уся глина, яка знаходиться на крузі»³⁸. Як саме з'являється монетка, у статті не говориться. У джерелах деталей процесу не описано. Спробуємо дещо відновити на основі аналізу нашої монетки.

Накинувши грудку на круг, гончар добре її відцентрував. Це видно по монетці. Вона відцентрована бездоганно, що неможливо без доброї відцентрованості грудки. Наша монетка була явно не останньою серед виготовлених з грудки іграшок. На це вказує слід, який залишився на дні монетки при її зрізанні. Йдучи по колу, поверхня дна непомітно і поступово понижується, аж поки не доходить до вихідного положення, де утворився ледь помітний стик різновисотних боків поверхні. Цей стик проходить по поверхні дна від утору і майже до центру. Чим ближче до центру дна, тим різновисотність стікуючих боків поверхні менша. Такий слід зостається тоді, коли під час зрізання виробу круг обертається, а під дном посудини ще є глина.

Процес формування проводився у такій послідовності. Початково з'явилися циліндричні стінки іграшки. Далі утворено утор, а середину виробу розширено в боках. І вже наприкінці було виточено пружок.

Для появи утору вказівний палець ребром середньої фаланги спочатку злегка притис глину навпроти майбутньої зовнішньої поверхні дна монетки. Як тільки з'явилася міні-заглибинка, палець перестав тиснути на глину. Вгорі і внизу над заглибинкою витиснута глина утворила міні-виступи. Вигладжувальним рухом палець піднявся догори по поверхні верхнього виступу. Коли палець скінчив свій рух по виступу і приступив до формування боковини, утворення валка утору завершилося. На те, що палець рухався знизу вгору і саме вигладжувальним рухом, вказує стик верхівки утору з боковиною виробу. Верхівка утору примазана до боковини. Коли палець рухався по виступу знизу вгору, глина під його легеньким натиском відтягувалася догори, утворила верхівку валка і примазалася до боковини. Рух відтягнутої догори глини був подібний до гребеня морської хвилі. Спочатку гребінь хвилі підіймається над водою, а потім падає донизу, зливаючись з нею. Подібне відбулося й тут. У той час, як вказівний палець формувал утир, великий палець краєм пучки тримав стінку зсередини на стику між дном і боками. Тримавши стінку, він приклав незначне зусилля і тим самим трохи придавив дно біля боковини монетки. Внаслідок цього, середина дна стала дещо вищою за периферію.

Початково боковина монетки була стрункішою. Потім її форму змінено на присадкуватішу. На це вказує вигнутість внутрішньої частини боковини. Стрункіша форма боковини стала присадкуватішою, внаслідок придавлювання її верхівки пучкою великого пальця. Від придавлювання і з'явилася внутрішня вигнутість стінки.

Пружок утворено притискуванням ребра середньої фаланги вказівного пальця. Зразу притиснуто знизу майбутнього пружка, а потім зверху. Під час обох притискувань великий палець притримував стінку зсередини. Коли вказівний палець притиснув стінку перший раз, великий палець уперся краєм пучки у верх боковини, яка, внаслідок цього, стала присадкуватішою. Коли вказівний палець притиснув стінку над майбутнім пружком, великий палець почав випрямлятися. Потім вказівний палець розпочав рух по поверхні монетки угору. В цей час великий палець продовжував випрямлятися. Так тривало

доки стінка в найвищому місці уцілілої частини монетки не була притиснута ззовні ребром середньої фаланги вказівного пальця, а зсередини верхівкою нігтевої фаланги великого пальця.

Під час утворення пружка вказівний палець лише рухався догори, не змінюючи свого положення. Зміна ж положення великого пальця виразно «відпечаталась» на внутрішньому боці стінки. Там, де на стінку давила пучка великого пальця, тиску на неї практично не було. Стінка в цьому місці залишилася товстою. Кісточка ж угорі нігтевої фаланги великого пальця тверда. Тому й стінка в місці її притискання помітно потоншала.

Під час виточування гончар постійно змочував руки водою. На поверхні стінки в багатьох місцях видно концентричні сліди від мокрих пальців. Швидкість обертання круга при формуванні була досить високою. Це одразу видно по монетці. Усі (навіть найменші) потовщення чи стоншення стінки на тій або іншій висоті незмінні по всьому периметру стінки. Тоді як при уповільнених обертах круга згрубшення і стоншення стінки в тих місцях, де пальці рухалися швидше, мали б спіральний, а не концентричний характер.

Пальці гончаря працювали також швидко. Ми не знаходимо на іграшці ознак повільності їхньої роботи. Рухи пальців були чіткі й відпрацьовані. Таким чином, темп роботи як ніг, так і рук гончаря був досить швидкий.

При формуванні монетки жодного разу не було допущено збоїв у відцентрованості. Найдосяжливший огляд виробу не виявляє ознак того, що в якийсь момент гончар збився.

Формуючи монетку, гончар користувався виключно руками: в зв'язку з невеликими розмірами виробу інструменти тут були непотрібні.

Відразу після сформування іграшку візерункували. Смуги ритовано середньою частиною довгого боку гончарського ножика. Тільки ця частина ножика тупа; усі інші в процесі постійної роботи стають гострими. А смуги ритовано саме тупим ребром ножика. Процес ритовання автор цієї статті спробував відтворити, узявши до рук монетку і дерев'яний гончарський ножик із Великої Грим'ячі.

Положення руки, яка тримає ножик, буде таке: середній палець встромлений у дірку ножика і зігнутий гачком; його середня фаланга міцно притискує нижню частину довгого боку знаряддя до середини долоні. Щодо долоні ножик зна-

ходиться навскіс. Правий нижній край ножики уперся в долоню біля її ребра. Великий палець у випрямленому стані притримує верхню частину довгого боку знаряддя. Вказівний і безіменний пальці разом із мізинцем притримують знаряддя знизу.

Смуги ритовано легким горизонтальним ковзанням ребра ножики по поверхні монетки. Виріб повільно обертася в одну сторону, а ніжик рухався йому назустріч. При ритованні смуг під пружком ближчий до гончаря бік ножики був ледь нахилений донизу.

Процес ритовання прочитується за характером смуг. Вони нерівні за товщиною, так само, як нерівна за товщиною поверхня ножики вздовж його ребра. При звичайному притискуванні, без руху ножики назустріч обертальному руху круга товщина смуг була б рівномірною. Під час зустрічного руху ножики його ребро ще й трохи «гарцювало» по ковзкій поверхні монетки (ковзання відбувалося внаслідок якості побілу бути «як мило»). Таке «гарцювання» стає помітним тільки при повільних обертах круга. Смуги під пружком мають ледь спіральний, а не концентричний характер. Внаслідок цього, обидві смуги утворено одним (а не двома) притискуванням ножики. Причому на слід від верхніх кіл міні-спіралі знизу накладається слід від нижніх кіл. Це означає, що ближчий до гончаря бік ножики був ледь нахилений донизу. І міні-спіраль, почавшись угорі, припустилася вниз.

Проритувавши смуги, гончар почав ритувати кривульку. Для цього він нахилив ніжик верхнім краєм донизу під кутом 40° . Ліва сторона ножики нахилена під кутом 30° . Ритовання проводилися нижнім лівим краєм ножики.

Все це читається за характером ритовань. На правому боці хвилюк кривульки залишився гострий слід від проковзування ребра ножики. Тут рух знаряддя по поверхні монетки відбувався вздовж ребра ножики. А на лівому боці хвилюк зостався тупий слід знаряддя. Ребро ножики знаходилося впоперек ритованого відтинку хвилюки і тому шкребло глину, а не ковзало по ній. Нахил правого боку хвилюк приблизно 40° . Тобто ніжик був нахилений під кутом 40° верхнім краєм донизу. Відбиток ребра ножики на правому боці хвилюк настільки чіткий, що дав змогу визначити кут нахилу лівої сторони ножики, становить приблизно 30° . Цей самий відбиток допоміг встановити, що ритовання провадилося нижнім, а не верхнім краєм знаряддя.

Помітно, що край ножики, яким ритували кривульку, був мало спрацьований. При значній спрацьованості ця частина знаряддя набирає заокругленої форми, а в даному випадку він ще досить гострий.

Огляд насічок показує, що їх ритовано гострим металевим лезом. З усього видно, що це лезо кухонного ножа. Насічки нанесено дрібним і швидким шоканням ножа по пружку при повільних обертах круга. Нижній край лека був нахилений під кутом, приблизно 20° . За відбитками лека на насічках вдалося встановити і кут нахилу донизу правого боку лека. Він становив приблизно 20° .

Коли візерункування скінчилося, гончар зрізав виріб з круга, який продовжував повільно обертатися. Для цього він узяв до рук дрот або інше подібне знаряддя. Знаряддя в горизонтальному положенні врізалося в глину, безпосередньо, під майбутнім дном нашої монетки. Просуновшись за її центр, воно спинилося. Як тільки круг здійснив повний оберт, іграшка виявилася зрізаною, і гончар зняв її з круга.

Після виточування чергової партії монеток гончар відразу ж узявся за приліплення вушок до них. Те, що приліплення вушка відбулося після зрізання з круга, видно за місцем приліплення. Приліпивши вушко, гончар пучкою вказівного пальця пригладив його нижній край. Слід від пригладжування лишився як на нижньому краї вушка, так і на прилеглої частині дна. Будь-який слід не може залишитися на нижній частині дна посудини до зрізання її з круга. Адже нижня частина дна посудини утворюється саме внаслідок зрізання. Те, що вушка приліплювалися одразу після виточування партії монеток, видно по піддатливості стінки виробу до пригладжування. Якби іграшка постояла якийсь час, глина б підтнула і важко піддавалася б пригладжуванню. Тоді як в даному випадку піддатливість стінки дорівнює піддатливості вушка.

Нижній край вушка приліплювався таким чином. Край глиняної стрічки, з якої формовано вушко, прикладено до низу монетки. Для цього його узято між пучок великого і вказівного пальців. Великий палець знаходився з ближчого до гончаря боку, а вказівний з протилежного. Стрічку було придавлено до низу монетки. Причому великий палець примазав свій бік стрічки до іграшки, з'їхавши по ньому до боковини. А вказівний палець лише притиснув свій бік стрічки до виробу і тут же пригладив прилеглу до дна частину вушка.

Слід від прикладжування низу вухка тягнеться майже до краю його лівого боку. Це дає підстави сказати, що вказівний палець відсунув великий під час прикладжування. Під час відсовування і було примазано цей бік вухка до боковини. Спеціально займатися примазуванням вухка було непотрібно. Завдяки дуже м'якому замісу глини, було достатньо притиснути глиняну стрічку до монетки, щоб вухко добре приліпилося.

Якість сушіння і випалювання іграшки бездоганна. Ми не можемо знайти жодного недоліку, завданого при сушінні чи випалюванні. Щільність черепка іграшки дуже висока. Щоб відламати бодай невеликий шматочок від виробу, треба прикласти значні зусилля. Таких вражаючих результатів гончар досяг завдяки високій якості відібраної сировини, надзвичайно якісній обробці глини, сушінню і випалюванню.

Автор монетки був першокласним фахівцем-керамістом. Кращий за нього гончар-технолог автору статті невідомий. Він прекрасно знався на сортуванні глини, її обробці, випалюванні. Умів кустарними методами досягти такої щільності черепка, яка може сперечатися з продукцією сучасних заводів. Монетки були для гончаря побічною продукцією. Основною продукцією були, вочевидь, вогнетривка цегла і кахлі. Про виготовлення у Великих Будищах вогнетривкої цегли і кахель свого часу писав Олександр Гуров³⁹.

Форма монеток (і нашої також) загалом нагадує форму своїх прототипів. Однак при цьому у монетках відтворюються лише найхарактерніші риси великих посудин. Усе інше, менш суттєве, опускається. Скажімо, іграшковий глечичок має високу шийку, кулястий вичеревок, утир і вухко. Його загальні пропорції більш-менш нагадують пропорції великого глечика для води. Проте він ніскільки не є механічно зменшеною копією, бездумним відбитком великого глечика. Хоча загальна форма глечика в основному збережена, але в деталях він має суттєві відмінності. Якщо глечичок поставити поряд зі своїм прототипом, виявиться, що утор за пропорціями в кілька разів більший, вухко масивніше і має змінену форму. Те ж саме спостерігатимемо, порівнюючи іграшкову макітерку з великою макітерою, мисочку з мискою, горщечок з горщиком тощо.

Суто функційне пояснення тут таке. Форма великої посудини повністю зумовлена її госпо-

дарським призначенням. У тикві зберігають воду, в макітрі тнуть мак або вчиняють тісто, з миски їдять страву і т.п. Іграшковим же аналогом вже не треба відповідати цим функціям. Функція в них зовсім інша — ними граються діти. Тому буквально дотримуватися у формі монеток форми великих посудин не має найменшої потреби. Цілком достатньо, якщо вони нагадуватимуть свої прототипи настільки, щоб їх можна було впізнати.

Основна причина того, що в формі монетки зберігаються лише характерні риси її прототипу — лаконізм, характерний для творчості наших народних мистців, які у формі речі чи малюнку залишають тільки суттєве. Відома дослідниця гончарства Євгенія Спаська, аналізуючи кахлі історичної Сіверщини, відзначала, що «усе виображається нечисленними лініями, найпотрібнішими для контуру і характеру малюнка»⁴⁰. Кожна лінія, кожна пляма працює тут на розкриття образу. Інакше вони будуть захащувати, засмічувати твір.

Щоб проілюструвати цю особливість мислення нашого народного мистця, візьмімо «знак Світила». Якщо треба передати лише згусток космічної енергії, народний мистець обмежується зображенням кола. Цього цілком достатньо, щоб показати, що це саме згусток енергії. Додаткові деталі тільки заважатимуть прочитуванню образу. Тому їх і немає. Якщо треба показати, що космічна енергія випромінюється у Всесвіт — біля кола з'являються три-чотири промені. Потрібно підкреслити, що енергія випромінюється навкруги — коло обростає променями з усіх боків. Треба виявити різноманітний характер випромінюваної енергії — промені стають дво-, триколірні. Цей ряд можна продовжувати.

Те саме відбувається і з монетками. В їхній формі немає зайвих, непотрібних деталей, бездумно взятих від прототипів. Зостаються тільки ті риси, які дають змогу відрізнити макітерку від глечичка, а горщечок — від мисочки, і не більше.

Назва і призначення посудини, характерні риси якої відтворює наша монетка, нами поки що не з'ясовані. Монетки відтворювали типовий асортимент осередку. Мало того, форма монетки виявляє класичні для осередку риси даного виду посуду. Тому під час майбутніх досліджень великобудищанського гончарювання важливо визначити, яка саме посудина і який саме її тип відтворені в нашій монетці.

Серед представлених виробів п'ять кахель (мал.10-12; табл.3). Одна з них (мал.10) належа-

ла до описаного комплексу другої половини XVIII ст. Знайдена вона була всередині комплексу, в оточенні посуду.

За даними Івана Зарецького, Великі Будища були найкрупнішим серед чотирьох обстежених ним кахлярських осередків Полтавщини⁴¹. У другій половині XVIII століття Великі Будища були значним містечком. Щоб з'ясувати собі значення цього поселення, зробимо короткий екскурс в історію. Економічна і господарська вага містечка стала помітною ще 1660 року, коли воно стало сотенним центром Полтавського полку⁴². В «Кратком географическом описании Екатеринославского наместничества» Великі Будища, які тоді належали до Полтавського повіту, фігурують як найзначніше повітове містечко⁴³. За даними, віднайденими істориком І.Павловським, станом на 9 листопада 1801 р. в цьому поселенні щороку відбувалися чотири ярмарки⁴⁴. Не підупало містечко і в другій половині XIX ст., що дало тодішньому земському гласному Тимченку привід зауважити, що «Великі Будища — містечко багате, торгове і взагалі в економічному відношенні стоїть вище інших поселень»⁴⁵.

Усі інші представлені кахлі знайдено в Диканьці і її околицях за різних обставин. Оскільки поряд з Диканькою знаходився такий потужний осередок кахлярства, як Великі Будища, є підстави вважати, що кахлі мають великобудищанське походження. Сумніви є тільки щодо однієї кахлі рудого кольору (табл.3, 1). Її зроблено або з рябої глини, або з глею. Глей у Будищах не застосовували, та й про виготовлення кахель з однієї рябої глини нічого не відомо. Інші кахлі безсумнівно великобудищанські. Замість маси для них по-великобудищанськи дуже м'який, і виготовлено їх із суміші побілу з рябими глинами.

Реконструйований нами уламок кахлі (мал.11) знайдено Анатолієм Щербанем в історичному центрі Диканьки, на кутку Перчанка. Лежав він на городі Олександра Свиркіна (вул. Чкалова). За свідченням Анатолія Щербаня, метрів за 200 від місця цієї знахідки він натрапив на ще одну кахлю (але вже цілу) з таким самим візерунком.

Два уламки кахель (табл.3) знайдено Анатолієм Щербанем на місці заможного козацького хутора. Розташовувався він між урочищами Страшків ліс і Свій ліс⁴⁶. Підйомні матеріали з цього поселення — частина тулуба коника-свистунця (?) і три люльки — вже публікувалися⁴⁷.

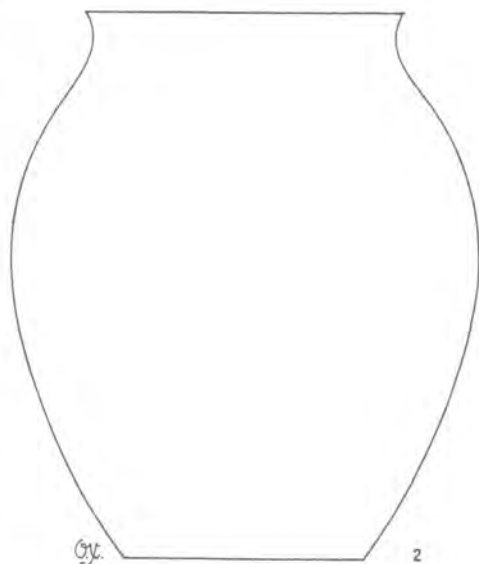
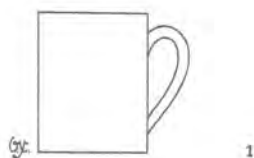
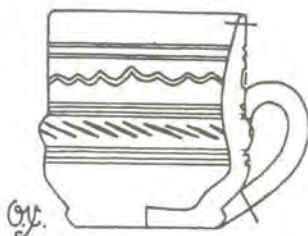


Табл.2.

1. Схематична реконструкція форми кухля другої половини XVIII століття з Великих Будищ. Реконструкція Остапа Ханка. Архів Остапа Ханка (Полтава). Публікується вперше.

2. Схематична реконструкція форми посудини другої половини XVIII століття з Великих Будищ. Реконструкція Остапа Ханка. Архів Остапа Ханка (Полтава). Публікується вперше

Мал.9. Невідомий гончар. Монетка. Фрагмент. Глина, гончарний круг, риткування, теракота, реконструйовані розміри — 5,1х4 см. Великі Будища, Полтавщина. 1880-1890-ті рр. Великобудищанський народний краєзнавчий музей. Реконструкція Остапа Ханка. Публікується вперше



Розвідки диканського краєзнавця виявили два зкупчення кераміки на місці двох хат хутора. Знайдена ним монета допомагає продатувати час існування поселення. Номінал монети — 1 копійка, дата випуску — 1818 рік. Копійка нова, не ходжена зовсім. Анатолій Щербань вважає, що на хуторі мешкав козак Страшко з родиною (звідси і назва урочища). За його свідченням, жоден старожил Диканьки не пам'ятає, щоб на цьому місці жили люди.

Побутувало поселення не надто довго, так і не встигнувши розростися. Знахідки показують, що серед мешканців були і чоловіки, які палили люльку, і діти, які гралися свистунцями. З'явився хутір, з усього видно, у другій половині XVIII ст. Знелюдився він, швидше за все, у першій половині XIX ст. (але не раніше 1818 р.). До другої половини XVIII ст. можна віднести один уламок кахлі (табл.3, 2). Інший уламок (табл.3, 1) належить уже до першої половини XIX ст.

У суміші, з якої виготовлено чотири кахлі (мал.10-12; табл.3, 2) частка рябих глин, порівняно з посудом, значно відчутніша. Маса для кахель оброблена дещо гірше, аніж для посуду, адже кахля — більш товстостінний виріб. В одному випадку дерев'яна форма для кахель була сильно спрацьована (мал.10), у трьох випадках рівень спрацьованості був середній (мал.12; табл.3, 1, 2), в іншому випадку — незначний (мал.11). Усі подані тут кахлі були у вжитку (окрім кахлі з комплексу II половини XVIII ст.).

Представлені тут вироби різняться між собою датуванням (від XVII до XX ст.), розмірами (від монетки до кількавідерної макітри), призначенням (від похідного посуду до архітектурно-будівельної кераміки), техніками оздоблення (від насічок кухонним ножом до мальовки ріжком). Незважаючи на не надто велику кількість виробів, спектр продукції осередку, як бачимо, досить широкий. Це вже зараз дозволяє зробити ряд висновків.

Усі представлені речі — від XVII ст. до XX ст. — фахово виготовлені. Це ще раз підтверджує, що для гончарів Великих Будищ, щонайменше кількасот літ заняття промислом було професією. Ремісницькі традиції осередку не порушувалися аж до повного занепаду тут гончарства у першій половині XX ст.

Упродовж сотень літ викристалізувався класичний асортимент великобудищанських виробів. З'ясовано, що до нього належать макітри зі своєрідним типом вінець (мал.2; 4), певного типу тикви для води (мал.8) та невідома посудина,

яка стала прототипом для монетки (мал.9). Належність інших типів виробів до класичного великобудищанського асортименту ще необхідно досліджувати.

Точно встановлено, що великобудищани виробляли горщики зі зламом на межі плечей і опуку (мал.1), макітри — зі своєрідним типом вінець (мал.2; 4), миски для рідкої страви (мал.5), полумиски (мал.6), щідилки (мал.7), тикви для води (мал.8), кухлики (табл.1, 2; 2, 1), великі посудини невідомого призначення (табл.2, 2), посудини, які стали прототипами для монетки, і самі монетки такого типу (мал.9), а також кахлі різних типів (мал.10-12; табл.3, 2).

Проаналізовані гончарні вироби уточнили нечисленні старі й нагромадили масу нових даних з технології тутешнього промислу. Виявилося, що для виготовлення посуду у Великих Будищах застосовували таку саму суміш глини, як і для кахоль та цегли, але змішували глини в різних пропорціях. Встановлено, що для іграшок могли брати ретельно відсортовану кращу частку побілу. Досить цікавий сам факт сортування побілу. Досліджені вироби підтвердили інформацію про дуже м'який заміс глиняної маси у Великих Будищах. З'ясувалося, що для іграшок глину обробляли найретельніше. Найменше з-поміж представлених виробів була оброблена сировина для кахель.

Визначено, що сировиною для ангобів стали розсортовані біла і червона глини з місцевого родовища. Для візерункування вживалися чотири фарби: побіл, червоний ангоб, суміш червоної і білої глин і фарба брунатного кольору. Миски другої половини XVIII ст. (мал.5-6) візерункувалися за схемою «темна барва — проміжна барва»; білою барвою було тло. Ближча до нашого часу тиква (мал.8) оздоблювалася за схемою «темна барва — проміжна барва — біла барва». В якості темної барви виступала брунатна фарба і червоний ангоб, в якості проміжної — червоний ангоб та суміш червоної і білої глин. Білою барвою був побіл. Темна барва була основною у візерунку тикви, проміжна і біла — допоміжними. Для оздоблення посуду вживалися такі техніки: мальовка ріжком, мальовка ріжком та пензлем (або квачем), писання пензлем, відтискування колісцем, риткування гончарським ножиком та риткування кухонним ножом.

Завдяки розглянутим виробам, тепер введений у науковий обіг детальний перебіг деяких виробничих процесів. Це ті процеси, які досі не

описувалися в літературі або ж описувалися кількома словами чи одним-двома реченнями.

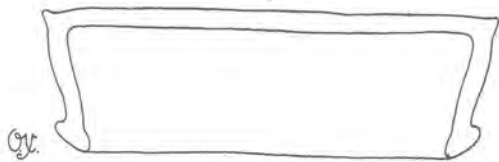
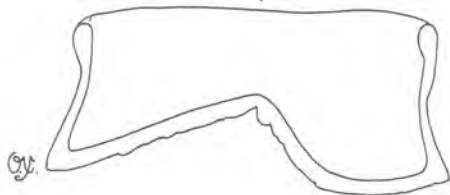
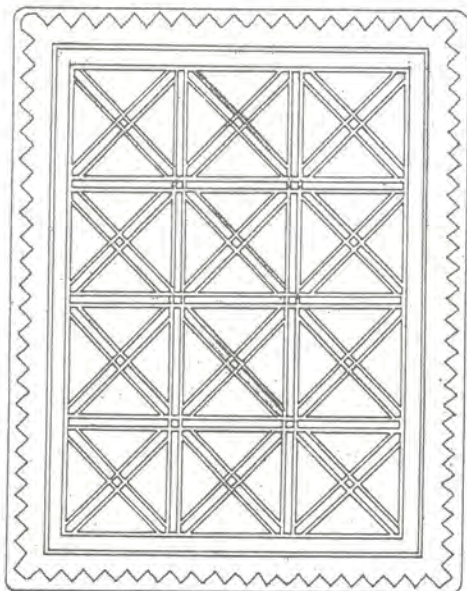
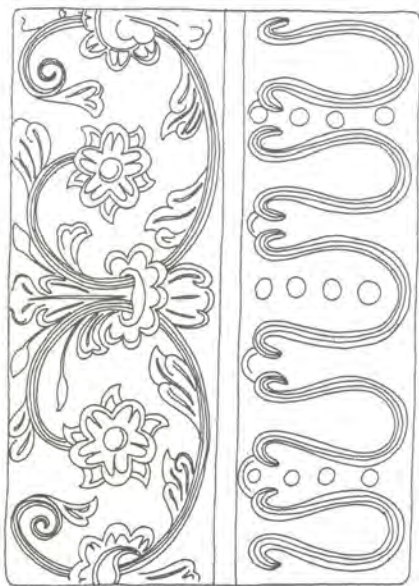
Дизайн досліджуваних гончарських виробів вкотре підтвердив, що українська народна річ ніколи не була сувеніром. Кожна деталь, кожна зміна форми гончарського виробу, як ми мали змогу пересвідчитися, призначена для обслуговування однієї чи кількох функцій, а його загальна форма визначається основною функцією. В горщику варять страву, у макітрі тнуть мак або ж зберігають продукти, страви й рідини, миска призначена для рідкого, густого чи іншого вмісту, який подають до столу, у тикві тримають воду і т.д. Навіть іграшки (скажімо, монетки) і ті призначені для того, щоб ними гралися, а не для

марного і непотрібного захарашування помешкання. Замість того, щоб бездіяльно припадати пилом (а саме для цього призначений сувенір — бути непотрібним мотлохом), монетка постійно вживалася дитиною для ігор. Бо іграшка (у даному випадку монетка) — це потрібна в побуті річ, а не сувенірний непотріб.

Те саме і з іншими видами нашого народного мистецтва. Візьмемо ми ложку, гребінь, барило, пляшку-ведмеда з гутного скла, килим чи сорочку-вишиванку — все це уживані речі. Ложкою їдять, гребінь застосовують при прядінні, в барилі тримають рідину, пляшка-ведмідь — то святкова посудина для напоїв, килимом застилають стіл, сорочку-вишиванку носять. Ні до чого не

Мал.10. Невідомий гончар. Кахля. Глина, форма, гончарний круг, теракота, 24,6х17, 7х7,8 см. Великі Будища, Полтавщина. II пол. XVIII ст. Збірка Анатолія Щербаня (Диканька). Креслення Остапа Ханка. Публікується вперше

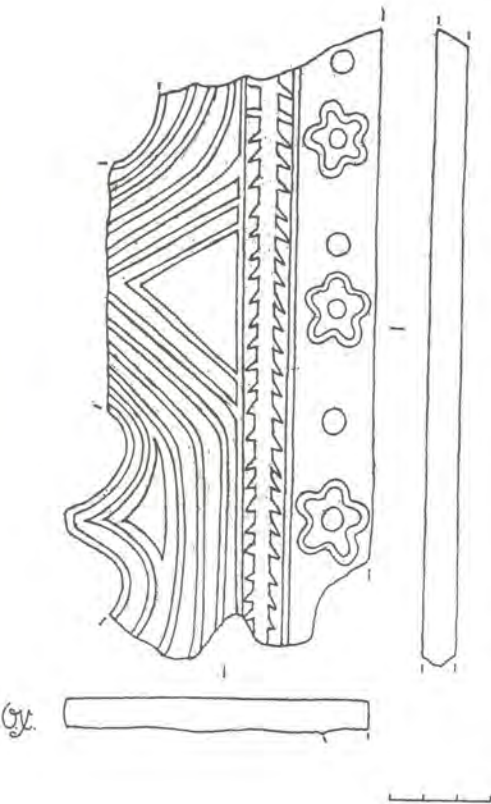
Мал.11. Невідомий гончар. Кахля. Фрагмент. Глина, форма, гончарний круг, теракота, реконструйовані розміри — 23,4х18,5х5,8 см. Великі Будища, Полтавщина. XIX ст. Збірка Анатолія Щербаня (Диканька). Реконструкція Остапа Ханка. Публікується вперше



придатних сувенірів тут немає зовсім. Та й витинанки, солом'яні ляльки чи писанки ніскільки не належать до сувенірів. Витинанки клеять на вікна, солом'яними ляльками граються діти, писанки катають на Великдень. Усі вони перебувають у вжитку. Навіть настінне малювання чи «Козак-Мамай» і ті знайшли своє місце в народному побуті.

Народне мистецтво живе лише в середовищі народного побуту. Цю прикметність народного мистецтва необхідно обов'язково враховувати під час його майбутнього відродження. Помилка діячів Полтавського губернського земства полягала в тому, що вони намагалися зорієнтувати нашого кустика на виготовлення таких собі

Мал.12. Невідомий гончар. Кахля. Фрагмент. Глина, форма, гончарний круг, теракота, розмір уламка — 8,4х8,9х1 см. Великі Будища, Полтавщина. XVIII ст. Диканський історико-краєзнавчий музей, інв. №6100. Креслення Остапа Ханка. Публікується вперше



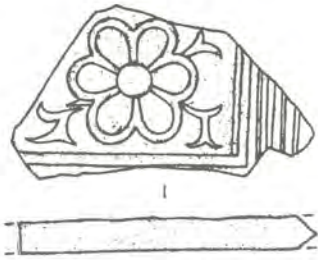
українських сувенірів для зарубіжжя (ближнього і далекого), а також виробів, які своєю формою (та й візерунком) для народного побуту малопридатні або й непридатні зовсім. Як доповідала 1905 року Полтавська губернська управа губернським земським збором «в 1904 році було прийнято замовлення на відправлення виробів [кустарних. — О.Х.] гуртом до Петербурга, Москви та інших міст Росії, а також і закордон, до Парижа. Почато було і переговори про заснування постійних агентур у Лондоні, Америці та Парижі. Заодно з організацією збуту кустарних виробів проводилася і справа притягнення кустарів з метою впливати на покращення техніки їх творів, і тільки завдячуючи цій організації стало рости довіря кустаря до початої земством справи, з'явилася можливість шляхом запрошення майстрів покращити вироби, постачати кустаря матеріалами і зразками, приймати для кустарів замовлення і сприяти їх виконанню»⁴⁸.

Щодо гончарства земська управа 1903 року планувала таке: «стосовно гончарського промислу управа хоче, не задаючись ще питанням про зміну складу глини і поливи, тільки зміною однієї форми і застосуванням українського керамічного візерунку, спробувати створити художні вироби як декоративні, так і для вжитку; ці вироби можуть оцінюватися значно вище нинішніх і мати ширший збут»⁴⁹.

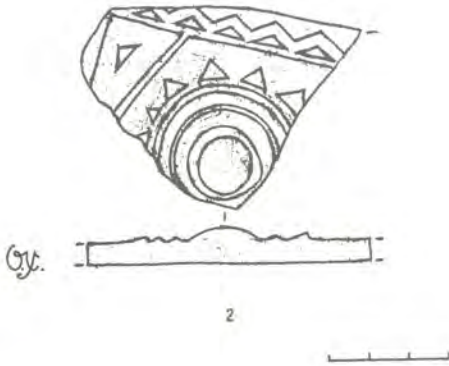
Земство ставило перед собою благородну мету — суттєво підвищити заробіток пересічного кустаря і сприяти широкому розгортанню кустарних промислів краю. Це б значно підняло добробут селян, дало б їм роботу в умовах наростаючого безземелля. Мета гарна, красива. Але шляхи її досягнення виявилися неприйнятними для народного мистецтва. Планувалося призначити кустаря до виготовлення дорогих «високохудожніх» речей замість існуючого виробництва традиційних, але дешевих «примітивних» виробів. Ця так звана «високохудожність» на практиці означала повне перетворення речі з народної у псевдонародну.

Якщо форма і оздоблення народного виробу органічно виростає з народного життя, то форма й візерунок так званої «високохудожньої» речі для народного побуту чужі і непридатні.

Свого часу автору цієї статті доводилося аналізувати позначені земським впливом куришки Опішного в публікації «Куришки Полтавщини». Як виявилось, «новий тип виробів» значно поступався місцевій народній творчості за своїми мистецькими, функційними і конструк-



1



2

Табл.3.

1. Невідомий гончар. Кахля. Фрагмент. Глина, форма, гончарний круг, теракота, розміри уламка — 7,45x4,15x0,8 см. Великі Будища (?), Полтавщина. I пол. XIX ст. Збірка Віталія Ханка (Полтава). Креслення Остапа Ханка. Публікується вперше.

2. Невідомий гончар. Кахля. Фрагмент. Глина, форма, гончарний круг, теракота, розміри уламка — 6,9x4,9x0,9 см. Великі Будища, Полтавщина. II пол. XVIII ст. Збірка Віталія Ханка (Полтава). Креслення Остапа Ханка. Публікується вперше

тивними характеристиками. Чим більше позначалися вказівки земських інструкторів на виробках, тим менш придатними вони ставали для вжитку. «Земські» речі були захаращені непотрібними деталями, їх «високохудожня» форма була ужитково невиправданою. Під час користування куришками конструктивно непродумані деталі обламувалися, а один із найбільш «шедевальних» типів «земської» куришки взагалі не можна було вільно носити при обкурюванні ха-

ти: настільки непридатна до вжитку була його форма.

На не меншу псевдонародність орієнтувало кустаря виготовлення красивеньких сувенірів — так званих «декоративних виробів». Уже саме призначення сувеніра робить його псевдонародною річчю. Адже, як уже наголошувалося, сувенір призначений бути непотрібним мотлохом, а не перебувати в народному вжитку.

Сумний досвід Полтавського земства має бути врахований під час майбутнього відродження українського народного мистецтва. Не можна плутати народне мистецтво із красивенькими сувенірами для натовпів туристів. Не потрібно налагоджувати випуск псевдонародного ширужитку для Нью-Йорка, Парижа, Москви, Лондона (чи й для Києва, Полтави, Львова, Донецька). Відроджене народне кустарне виробництво має виходити, як і давніше, з побуту українців. Причому, якщо це буде виробництво речей, придатних до сучасного вжитку (а не псевдоантикваріату), воно мусить орієнтуватися на побут саме сучасних українців. Побут сільський і міський, повсякденний і святковий. Увіходячи в наш перенасичений чужинськими сурогатами побут, народне мистецтво, як життєдайне джерело, наповнить його потужною силою одвічних народних цінностей і традицій.

Давно спинився гончарний круг у Великих Будищах. Молодше, середнє та навіть і старше покоління великобудищан уже не згадують старожитні гончарські часи. Завмер, пригас колись славетний осередок, потужне коріння якого вросло у товщу століть. Однак, якщо є коріння, воно невідворотно дасть молоді пагони. Треба тільки створити для цього сприятливі умови. Нам ніколи не пізно підняти з руїн Великі Будища, Комишню, Гадяче, Білики (та й Ічню, Йовсуг, Гавареччину, Дибинці). Ніколи не пізно віднайти і піднести призабуті в дикунському галасі минулих і теперішніх десятиліть гончарські традиції. Народне мистецтво не зникає — воно завмирає, щоб у сприятливий момент знову вибухнути яскравим полум'ям негасимої творчої енергії. Адже народне мистецтво — то частка самого народу. І відродження визначних центрів українського народного мистецтва — це не схоластичні теорії чи чийсь забаганки. Це життєва потреба українства. Бо відродження народного мистецтва — складник виживання українців як нації⁵⁰.

- ¹ Гуров А.В. Геологическое описание Полтавской губернии: Отчёт Полтавскому Губернскому Земству. – Харьков: Типография М.Ф. Зильберберга, 1888. – Отд.А. – С.214-216, 217-218, 220, 221, 299; – Отд.В. – С.646, 653, 654, 656-657, 661, 677-678, 682-683, 687-688, 961, 962, 963, 973-974, 983, 984-985, 986.
- ² Зарецкий И.А. Гончарный промысел в Полтавской губернии. – Полтава: Типо-литография Л.Фришберга, 1894. – С.4, 7, 11, 13, 15, 16, 21, 26, 32-34, 47, 50, 53, 55-56, 88, 96, 98, 103, 104, 106, 107, 117, 123; – Приложение №1-й. – С.ХІV-ХІХ; – Приложение 3-е. – С.ІІ, V, VI.
- ³ Пошивайло Олень. Розвідки з історії лівобережного гончарства: Народне цеглярство Полтавщини ХІХ- першої половини ХХ ст. // Українське Гончарство: Національний культурологічний щорічник. Науковий збірник за минулі літа. – Київ-Опішніе; Молодь-Українське Народознавство, 1993. – Кн.1. – С.387, 388, 391-392.
- ⁴ Тр...ий К. Диканька: (Из путевых заметок) // Московитянин. – 1852. – № VI. – С.67.
- ⁵ Об исследовании кустарной промышленности // Отчёт Полтавской Губернской Земской Управы за 1880 год. – Полтава: Типография Н.Пигуренко, 1881. – Отд.І. – С.70.
- ⁶ Кустари и ремесленники Полтавской губернии: По сведениям, собранным в 1898 и 1900 г.г. – Полтава: Типо-литография Л.Фришберга, 1901. – Часть 1-я. – С.31-32, 157. – Часть 2-я. – С.18-19.
- ⁷ Добавление к каталогу этнографического отдела археологической выставки в Харькове: Предметы, доставленные музеем Полтавского Губернского Земства. – Полтава: Типо-Литография Торгов. Дома «Л.Фришберг», 1902. – С.11, 14.
- ⁸ Василенко В.И. Опыт толкового словаря народной технической терминологии по Полтавской губернии. Отдел І-й, ІІ-й и ІІІ-й: Кустарные промыслы, сельское хозяйство и земледелие, народные поговорки и изречения. – Харьков: Типография «Печатное Дело» кн. К.Н.Гагарина, 1902. – Отд.1-й. – С.43.
- ⁹ Россия: Полное географическое описание нашего отечества. Настольная и дорожная книга для русских людей / Под ред. В.П.Семёнова. Т.7. Малороссия. – СПб.: Издание А.Ф.Девриена, 1903. – Отд.ІІІ. – С.425.
- ¹⁰ Гуров А.В. Геологическое описание Полтавской губернии... – Отд.А. – С.214.
- ¹¹ Там само. – С.215.
- ¹² Кустари и ремесленники Полтавской губернии: Цифровые данные по уездам и волостям губернии. (Извлечения из данных 3-й подворной переписи населения губернии 1910 года). – Полтава: Электр. Типо-литогр. И.Л.Фришберга, 1913. – С.6-7.
- ¹³ Ааронский Н.В. Профессиональные занятия населения Полтавской губернии: По данным подворной переписи 1910 года. – Полтава: Типо-литография Т-ва Печатного Дела, 1916. – С.137.
- ¹⁴ Лісовська К.К., Николаєв В.Ф. Полтавщина: Підсоби́к до вивчення Полтавської губернії. Випуск перший. К.Лісовська. Начерк геології і географії – Полтава: [Друкарня І.Л.Фрішберга], 1919. – С.82.
- ¹⁵ Спаська Євгенія. Шльонський ганчарський круг: (Другий етюд із циклу «Чернігівське ганчарство») // Матеріали до етнології. – 1929. – Т.ІІ. – С.107.
- ¹⁶ Лашук Ю.П. Українська народна кераміка ХІХ-ХХ ст.: Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства. (Машинопис) – Львів, 1969 // Національний архів українського гончарства. – Ф. 1-2. – Спр. 27. – Арк.530. 15/1
- ¹⁷ Мусієнко П.Н. Кераміка // Історія українського мистецтва: У шести томах. – К.: Головна редакція Української Радянської Енциклопедії, 1968. – Т.3. – С.323, 328.
- ¹⁸ Пошивайло О. З досвіду роботи по підтримці й розвитку гончарства Опішні в другій половині ХІХ- на початку ХХ століть: Методичні рекомендації. – Опішніа: Музей гончарства в Опішні, 1989. – С.9.
- ¹⁹ Пошивайло О. Гончарство Лівобережної України ХІХ- початку ХХ століть і відображення в ньому основних духовних настанов української народної свідомості. – К.: Молодь, 1991. – С.197.

- ²⁰ Пошивайло О. Етнографія українського гончарства: Лівобережна Україна. – К.: Молодь, 1993. – С.168, 198, 350.
- ²¹ [Ханко Віталій] Гончарство // Полтавщина: Енциклопедичний довідник / За ред. А.В.Кудрицького. – К.: Українська Енциклопедія, 1992. – С.194, 195.
- ²² [Ханко Віталій] Кахлярство // Полтавщина: Енциклопедичний довідник / За ред. А.В.Кудрицького. – К.: Українська Енциклопедія, 1992. – С.333, 334.
- ²³ Ханко Віталій. Осередки гончарства на Полтавщині // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. Науковий збірник за минулі літа. – Київ-Опшине: Молодь-Українське Народознавство, 1993. – Кн.І. – С.411, 412, 413, 414.
- ²⁴ [Ханко Віталій] Великі Будища // Мистецтво України: Енциклопедія. – К.: «Українська Енциклопедія» імені М.П.Бажана, 1995. – С.298.
- ²⁵ [Ханко Віталій] Гончарі полтавського краю // Образотворче мистецтво. – 1995. – №.І. – С.30, 31.
- ²⁶ Ханко Віталій. Гончарство Полтавщини // Народне мистецтво. – 1998. – №.1-2. – С.47.
- ²⁷ Виногородська Л.І. До історії керамічного та скляного виробництва на Україні у XIV-XVIII ст. // Археологія. – 1997. – №2. – С.138.
- ²⁸ Ханко О.В. Дрібна керамічна пластика XVII-XIX ст. із Диканьки та інших гончарських центрів Поворскля // Археологічний літопис Лівобережної України. – 1998. – Ч.1-2. – С.171.
- ²⁹ Ханко О.В. Гончарування на Полтавщині // Полтавський ярмарок. – 1998. – №24 (61). – 19 червня. – С.4.
- ³⁰ Етнографічна експозиція «Народний побут, народне мистецтво». – Полтава, 2000. – [Буклет].
- ³¹ Троцька В.І. Пізньосередньовічні люльки з Полтавщини // Археологічний літопис Лівобережної України. – 2000. – Ч.1-2. – С.131.
- ³² Украинское народное творчество. Серия VI: Гончарные изделия. Выпуск 1-й: Типы украинской гончарной посуды. – М.: Т-во А.А.Левенсон, 1913. – С.28. – Табл.ХVI. – Рис.162.
- ³³ Свідчення диканського краєзнавця Анатолія Щербаня, запис Остапа Ханка, 19.03.2001.
- ³⁴ Воронай Олекса. Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис. – Мюнхен: Українське видавництво, 1958. – Т.І. – С.73.
- ³⁵ Висловлюю вдячність краєзнавцю Анатолію Щербаню та директору Диканського історико-краєзнавчого музею В.Скориху за всебічне сприяння в публікації експонатів Великобудищанського народного краєзнавчого музею – тхвики і монетки.
- ³⁶ Турчинський Юрій. Так скільки ж років українським холодильникам? // Українське Гончарство: Національний культурологічний щорічник. За рік 1995. – Опшине: Українське Народознавство, 1996. – Кн.3. – С.293-297. – Мал.1-2.
- ³⁷ Гуров А.В. ... – Отд.В. – С.973.
- ³⁸ Крюков В.К. Професійності гончарного виробництва // Гончарне виробництво, його шкідливості та шляхи оздоровлення. – Полтава, 1929. – С.60.
- ³⁹ Гуров А.В. ... – Отд.А. – С.216. – Отд.В. – С.986.
- ⁴⁰ Спаська Євгенія. Гончарські кахлі Чернігівщини XVIII-XIX ст.: 4-й етюд з циклу «Чернігівське ганчарство». – К.: Вид. Київського Краєвого Сіль-Госп. Музею та П.П.Виставки, 1928. – С.19.
- ⁴¹ Зарецький Й.А. ... – С.55, 103-104; Приложение №1-й. – С.XIV-XIX. В книзі на с.104 помилка: сказано, що в Комишні річці випалюється 43 горни кахель. Водночас відомо, що кожен із трьох комишнянських кахлярів випалював у середньому по 4,35 горни. Неважко порахувати, що 3 x 4,35 = 13,05 (але ніяк не 43). Напевно, при набірванні книги помилково надрукували «43» замість «13». З виявленням помилки все стає на свої місця. З'ясувалося, що насправді три кахлярі Комишні не випалювали такого підозріло великого числа горнів. А Великі Будища, де 13 кахлярів випалювали 40 горнів кахель щороку, тримали абсолютну першість в губернії не тільки за кількістю кахлярів, але й за кількістю випалюваних річно горнів виробів.

- ⁴² Великі Будища // *Полтавщина: Енциклопедичний довідник / За ред. А.В.Кудрицького.* – К.: «Українська Енциклопедія» імені М.П.Бажана. – 1992. – С.98.
- ⁴³ *Краткое географическое описание Екатеринославского наместничества: (Уривок) / (Подав до друку історик Володимир Мокляк) // Полтавський археологічний збірник: 1999. До 1100-ліття м.Полтави за результатами археологічних досліджень.* – Полтава: Археологія. – 1999. – С.310.
- ⁴⁴ Павловский И.Ф. *Статистические сведения о Полтавской губернии сто лет назад: (Архивный материал) // Труды Полтавской Учёной Архивной Комиссии.* – 1906. – Вып.2. – С.151.
- ⁴⁵ *Земская хроника: XX очередное Зеньковское уездн. земское собрание // Земский Обзор.* – 1884. – №22-23. – 29 июня. – С.318.
- ⁴⁶ *Схему розташування урочищ Страшків ліс і Свій ліс див.: Щербань А.Л. Пам'ятки археології в околицях Диканьки // Археологічний літопис Лівобережної України.* – 1998. – Ч.1-2. – С.87. – Рис.1.
- ⁴⁷ Ханко О.В. *Дрібна керамічна пластика XVII-XIX ст. із Диканьки та інших гончарських центрів Поворскля...* – С.171. – Рис.1, 2, 6, 12, 17.
- ⁴⁸ *О мерах к развитию кустарных промыслов в губернии // Полтавскому Губернскому Земскому Собранию: XLI очередного созыва Губернской Земской Управы доклады 1905 года.* – Полтава: Электрич. Типо-литограф. Торг. Дома Л.Фришберг и С.Зорохович, 1905. – С.145 (2-га пагінація).
- ⁴⁹ *О дальнейшей деятельности губернского земства по содействию кустарным промыслам // Полтавскому Губернскому Земскому Собранию XXXIX очередного созыва Губернской Земской Управы доклады 1903 года.* – Полтава: Электрическая Типо-литография Торг. Д. «Л.Фришберг», 1903. – С.286 (3-тя пагінація).
- ⁵⁰ Вільний доступ до великобудицанських гончарських виробів забезпечили краєзнавець Анатолій Щербань, директор Диканського історико-краєзнавчого музею В.Скорик та завідувач кафедри образотворчого мистецтва Полтавського державного технічного університету імені Юрія Кондратюка Олександр Тарасенко, за що їм усім щира дяка від автора цієї публікації.

15.08.2001



МИСТЕЦТВО КЕРАМІКИ





УКРАЇНСЬКА КЕРАМІКА XX СТОЛІТТЯ ПОЗА БАТЬКІВЩИНОЮ

Шмагало Ростислав. Українська кераміка XX століття поза Батьківщиною // *Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2002 / За редакцією доктора історичних наук Олесь Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2002. – Кн.2. – С.244-276*

- Народився 30 березня 1965 року у Львові. Закінчив Львівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва (1989), аспірантуру Московського вищого художньо-промислового училища (колишнього Строгановського) (1992). Декан факультету історії і теорії мистецтва Львівської академії мистецтв. Кандидат мистецтвознавства, професор. Член Національної спілки художників України, член Українського керамічного товариства.
- Головний напрямок наукових досліджень: історія декоративно-ужиткового мистецтва.
- Автор наукових праць з проблем художньо-промислової освіти, кераміки.

✉ Вул. Кувійовича, 38, Львів, 79011, Україна; тел.761475

✉ Вул. К.Левицького, 73, кв.6, Львів, 79017, Україна; тел.752778

Про вплив досягнень української професійної кераміки та мистецької освіти на розвиток керамічної промисловості в європейських країнах.

Аналізується творча діяльність мистців-керамістів, які з різних причин емігрували з України або ж народилися в родинях українських емігрантів (Василь Трибушний, Нестор Кисілевський, Сергій Литвиненко, Михайло Черешньовський, Михайло Паращук, Костянтин Стаховський, Марія Леонтовичева-Лошац, Ніна Левитська, Памфіл Сесь, Іванна Нижник-Винників, Юрій Кульчицький, Яків Гніздовський, Ярослава Геруляк, Наталія Стефанів, Оксана Ванчинська, Марко Зубар, Степан Репа, Олександра Дяченко-Кочман, Петро Капшученко, Софія Зялик, Тетяна і Богдан Осадци, Марія Копистинська, Володимир Макаренко, Ілько Мартинюк та інших).



Культурне значення мистецької спадщини в кераміці, створені українцями на еміграції, сьогодні усвідомлено у невиваженій меншій мірі, ніж інших видів та жанрів мистецтва. Пізнанню та мистецтвознавчій оцінці цього виду творчості (як і декоративно-ужиткового мистецтва загалом) насамперед не сприяла проблема «залізної стіни», що на десятиліття позбавила науковців можливості його наочного вивчення. Водночас аналіз бібліографічних джерел еміграційної етнографічної практики та історичних досліджень може привести до хибного уявлення про вторинність художньої кераміки в матеріальній культурі української еміграції. Фактологічний матеріал цього дослідження покликаний ствердити, що потяг до творчості в кераміці був при-

таманний для українців поза Батьківщиною впродовж усього XX століття як нагальна духовна потреба. Про це свідчить і наявність багатих колекцій в українських музеях на еміграції, і кераміка в інтер'єрах громадян українського походження з різних країн світу.

Очевидно, що при мистецтвознавчому аналізі виявлених численних творів слід враховувати як творчі завдання, які ставили перед собою мистці-емігранти, так і естетичні категорії культурно-мистецького середовища нових країн перебування, в яких вони опинялися. Прагнучи охопити якомога ширше коло майстрів у даній статті, водночас зазначимо, що проблема заслуговує на значно об'ємніші дослідження дисертаційного характеру.

Рух української кераміки до країн Заходу

розпочався ще на зламі ХІХ-ХХ століть. Тривала і широка презентація гончарних осередків східних і західних областей України на міжнародних виставках заклала підвалини для незмінного зростання авторитету українських керамістів за кордоном [1].

На зламі ХІХ і ХХ століть творчі та організаційні контакти між осередками європейської художньої промислової кераміки набули широкого розмаху. Але якщо до кінця ХІХ століття такі контакти були, як правило, односторонніми, а саме: Німеччина, Франція, Англія, Австрія та Чехія диктували смаки, то з початком нового віку на арену виходила українська галицька кераміка. Вона не тільки успішно конкурувала із західноєвропейськими грандами, поступово витісняючи їх зі своїх ринків, а й проклала собі дорогу в Західну Європу. Крім того галицькі навчальні заклади випускали кваліфікованих спеціалістів (технологів, педагогів, художників, майстрів, робітників високої кваліфікації), які витримували конкуренцію з європейськими майстрами.

Як зазначали сучасники, дефіцит викладачів-технологів був найактуальнішою проблемою в усіх знаменитих керамічних центрах Європи [2, 1]. Мистецькі концепції, започатковані Д.Рескіним та У.Моррісом, викликали неабиякий інтерес до художнього потенціалу традиційних народних осередків кераміки. Це стало причиною надзвичайної виставкової активності та широкого взаємообміну спеціалістами в цій галузі мистецтва. Щорічно з Галичини в різні європейські країни, зокрема в Чехію, Німеччину, Угорщину, експортували сотні тисяч гончарних виробів [3, 8]. Особливим попитом та успіхом на європейських виставках користувалася традиційна гуцульська кераміка, що викликала зацікавлення керамічних шкіл Європи. Але крім керамічної продукції, бажаними на ринках Європи були також і народні майстри, технологи, художники Галичини. Випускники гончарних шкіл Коломиї та Товстого, які працювали на керамічних фабриках Галичини, створювали значну конкуренцію закордонним керамістам, а до кінця ХІХ століття поступово витіснили останніх з фабрик краю.

Десятки висококласних спеціалістів з Коломийської гончарної школи, фабрик Івана Левинського, школи села Товстого та інших керамічних осередків переїхали на постійну роботу в Польщу, Німеччину, Австрію, Угорщину, Чехію, Російську імперію та інші країни й зарекоменду-

вали себе там з найкращого боку, вагомо збагативши своїм досвідом і працею керамічне мистецтво зазначених країн.

Між Галичиною і Європою першість в таких контактах належала Коломийській гончарній школі. Саме на виставках школа отримувала пропозиції організувати власними силами керамічні фабрики в Королівстві Польському, в Румунії і на Буковині [4, 325]. Популяризації коломийських виробів у країнах Західної Європи сприяла також участь у віденських виставках 1890 та 1904 рр., де вони були визнані найкращими.

На думку викладача коломийської гончарної школи, професора рисунок В.Крицінського, вплив Коломиї на кераміку Європи був би сильнішим, якби навчальний заклад отримав статус «школи вищого типу». В.Крицінський твердив, що Коломия може стати «польською Етрурією» або «руським Керамікосом» [5, 91-92]. Ігнорування владою потенційних можливостей розвитку провінційної коломийської кераміки не дозволяло підняти навчальний заклад до найвищого рівня художньо-промислової школи. Однак радник з питань художньо-промислового шкільництва австро-угорського уряду В.Екснер був переконаний, що найздібніша і найбільш зацікавлена молодь з усіх регіонів імперії горнеться саме до галицьких та буковинських шкіл [2].

Усе це сприяло зростанню авторитету викладачів і художників керамічного осередку Коломиї в очах європейського світу. Галичан запрошували на керамічні фабрики Заходу.

Так, у 1885 р. Т.Сікорський залишив Коломию і використав набутий там досвід на фабриці майоліки і фаянсу В.Жолная в П'ятикоцьолах [2]. На цій же фабриці згодом працював викладачем випускник Коломийської школи Т.Славінський.

Діяльність коломийських керамістів суттєво збагатила художній стиль виробів угорської фабрики гуцульськими декоративними мотивами, які і понині відчутні в серійній продукції.

Показовою, з точки зору взаємовпливів у керамічному мистецтві Європи того часу, є діяльність братів Славінських з Коломиї. Після закінчення Коломийської школи Тит Славінський кілька років утримував у Коломиї власну керамічну майстерню, згодом працював на керамічній фабриці в Порембе. Його молодший брат – Іван Славінський – закінчив Коломийську гімназію, гончарну школу в Цепліцах та керамічну дослідну станцію у Відні. Йому належить



Табл.1

Сучасні порцелянові вироби фабрики «Жолная». Угорщина, 1990-ті роки.
У декорі помітно вплив Коломийської гончарної школи кінця XIX століття

заслуга створення рецептів багатьох керамічних мас, фарб і полив, які використовували в Коломийській школі, приватних майстернях Галичини, а також на фабриці Недзведського в Дебніках [2].

Відомо, що випускники Коломийської школи працювали і на керамічних підприємствах Львова, Станиславова, Варшави, на фабриці Баруха під Краковом, у Прушкові під Варшавою, у майстернях Яворова, Потелича, Кутів, Пистиня, Товстого, Миколаєва, Андрухова, Старої Солі, Нового Санчу, в Сопотніках, Підгір'ї, Дебніках, Цешпині, Калачинцях [2].

Випускники гончарної школи с. Товстого на Тернопільщині теж працювали на керамічних фабриках не лише Галичини, а й Російської імперії, Німеччини, Румунії, Польщі. Після закриття цього навчального закладу в 1900 р. велика група учнів емігрувала в Америку [6, 73].

У 1930-х рр. до розвитку керамічного мистецтва Галичини прилучилися відомі художники Східної України, зокрема, уродженець Полтавщини, скульптор Сергій Литвиненко. Після навчання в Краківській академії мистецтв (1924-1929) Сергій Литвиненко прибув у Львів і вклав велику кількість коштів, енергії та праці у створення «на руїнах» старої фабрики Івана Левинського нової керамічної майстерні [7]. Ідея відродження традиції галицької фабрики Івана Левинського під керівництвом Сергія Литвиненка в 1930-х рр. виникла не випадково, як результат перехрещення мистецьких доль художників Полтавщини, Львова, Кракова. Цінні історичні факти, що стосуються таких контактів, маємо в спогадах і фотоматеріалах львівського скульптора Нестора Кисілевського. Приїхавши до Кракова у 1928 р., Нестор Кисілевський вступив до Академії мистецтв, де навчався в класі польського професора скульптури Ляцка. Там Нестор Кисілевський познайомився та заприятелював зі своїм земляком, полтавцем Василем Трибушним, який займав посаду Інструктора керамічної майстерні, що працювала під головуванням проф. Ляцка. Василь Трибушний емігрував у Краків на початку 1920-х рр. як колишній вояка петлюрівської армії і, маючи професійну освіту кераміста [він, напевно, закінчив Миргородську художньо-промислову школу. – *Авт.*], був залучений до створення керамічної майстерні в стінах Краківської академії мистецтв. До цього в Академії керамічної майстерні не було. Після її створення тут мали можливість освоювати керамічне ремесло

всі охочі студенти. Серед керамічних творів Василя Трибушного переважали форми традиційних полтавських куманців, барилиць, ваз, декорованих народною орнаментикою Полтавщини. Ці вироби були для викладачів Академії екзотичною новинкою і мали велику популярність серед краківської інтелігенції як сувеніри. Не мали аналогів у Кракові й великі декоративні вази на підлогу, які Василь Трибушний віртуозно формував на гончарному крузі. Найактивнішими помічниками та учнями Василя Трибушного в Краківській академії стали львів'янин Нестор Кисілевський та полтавець Сергій Литвиненко, які працювали разом у керамічній майстерні Академії впродовж двох років. Незважаючи на те, що і Трибушний, і Литвиненко були уродженцями Полтавщини та служили в петлюрівській армії, познайомилися вони лише як емігранти в краківській кав'ярні для художників «Михайлівка», де мали звичку збиратися колишні петлюрівці [8].

Після закінчення навчання в Краківській академії мистецтв Сергій Литвиненко з 1930 року жив у Львові, де й реалізував набуті знання кераміста під час заснування керамічної майстерні «ОКО» – духовної спадкоємиці фабрики Івана Левинського.

У такий спосіб традиції полтавського гончарства здійснили складну географічну і часову подорож від Полтави до Кракова, а звідти до Львова, де утвердилися вже в новій художній якості, поєднавшись із традиціями місцевої професійної кераміки.

1934 року в Інституті пластичного мистецтва ім.Щепанського в Кракові диво керамічної скульптури відкрив для себе ще один український скульптор міжнародного визнання – Михайло Черешньовський. Перші вдалі спроби в кераміці спільно з вищезазначеними керамістами-земляками вилилися в надання адміністрацією інституту Михайлу Черешньовському статусу завідувача майстернею з випалювання кераміки. 1936-1937 роки позначені інтенсивною і плідною працею скульптора в ділянці керамічної пластики малих форм [9, 32]. Ведення українцями кераміки у двох провідних мистецьких вузах тодішньої Польщі – факт достатньо красномовний. Але ще красномовніше про рівень їхньої творчості свідчить мала керамічна пластика в теракоті і порцеляні. У творах проявилися захоплення кубізмом, класичною скульптурою Далекого Сходу, стародавнього Єгипту і Греції. У кераміці втілювалися найхарактерніші пошуки



1



2

3



Табл. 2

1. Ніна Левитська. Танець. Теракота. Прага, Чехія. 1927. Фото 1930-х років. Зберігається в Державному центральному архіві м.Прага (Чехія). Фонд MS. sp.32;
2. Ніна Левитська. Маска. Глина, полива. Прага, Чехія. 1933. Фото 1930-х років. Зберігається в Державному центральному архіві м.Прага (Чехія). Фонд MS. sp.32;
3. Ніна Левитська. Ню. Глина, полива. Прага, Чехія. Початок 1930-х років. Фото 1930-х років. Зберігається в Державному центральному архіві м.Прага (Чехія). Фонд MS. sp.32

Михайла Черешньовського в напрямку досконалої обтічної форми з майже декоративним трактуванням чіткої графічної лінії водночас із глибоким психологізмом образів.

Значним мистецьким осередком для українців на еміграції міжвоєнного двадцятиліття був Мюнхен. У 1908-1911 роках на викладацьку роботу до місцевої приватної школи барона фон Мецензеффі був запрошений Михайло Паращук [10, 58]. Ця школа користувалася великою популярністю в баварській столиці. Через чотири роки, уже після Першої світової війни, Михайло Паращук познайомився з групою українських військовополонених, що потрапили в Раштат. Тут розпочалася його активна робота із заснування спочатку школи-майстерні різьбярства, а згодом — табірної гончарної школи-майстерні. У ній до керамічної творчості долучилася велика кількість колишніх гончарів зі Східної України.

Робота з народними майстрами велася на засадах заохочення до творчих пошуків у руслі народних традицій гончарства Полтавщини, в дусі кращих здобутків у пошуках форм і декору, притаманних Миргородській керамічній школі (згодом інституту) імені Гоголя. З часом виробили гончарних майстерень, очолюваних Михайлом Паращуком, стали справжньою окрасою відділу декоративно-ужиткового мистецтва Музею визвольної боротьби України, який заснував у Празі 1923 року професор Д. Антонович за підтримки К. Лисюка [11].

1920-1930-ті роки позначилися визначними досягненнями українського мистецтва кераміки в Празі, осередком якого стала Українська студія пластичного мистецтва (1923-1944). «Керамічну» тональність навчанню в студії надавав професор Костянтин Стаховський (1882-1959), скульптор-анімаліст і кераміст родом з Поділля. Його реалістичні й стилізовані зображення тварин в кераміці мали місце на інавгураційній виставці Студії 1924 року та увійшли до презентаційного каталога цієї виставки (майоліка «Бізон», «Пелікан», «Пінгвін» та ін.). Кераміку, орнаментовану в «українському стилі» (головним чином майолікові облицювальні плитки) виконував у Празі професор Еммануїл Смерчанський.

Ділянка камерної скульптури, у тому числі керамічної (теракота, майоліка, порцеляна), стала чільною у творчості найпомітнішої послідовниці Костянтина Стаховського по навчанню в Українській студії пластичного мистецтва Ніни Левитської (1902-1974). Паралельне навчання у

Мистецько-промислової школі Праги в професора Дворжака збагатило творчий самовираз від 1925 року елементами різних стилів та характерним декоративізмом. Вишукані за пластикою динамічні композиції жіночих фігур у танці, багатоплітні рельєфні композиції філософсько-драматичного звучання, настінні декоративні маски відчутно позначені чистим імпресіонізмом, експресією, або ж елементами «чеського кубізму» чи характерного від середини 1920-х років арт-деко.

Клас скульптури і кераміки Костянтина Стаховського закінчила і Марія Леонтовичева-Лошак. У її творчій майстерні в Празі зберігаються десятки керамічних скульптурних творів, які засвідчують неймовірну плідність і широкий творчий діапазон мисткині. Постійне прагнення до технологічних експериментів з керамікою цієї представниці останніх випусків Української студії в Празі припадає, головним чином, на 1950-1960-ті роки.

Не оминуло мистецтво глини українців-емігрантів Західної Європи після II-ї Світової війни у численних, так званих «таборах для переміщених осіб».

Форми організації «таборового» мистецтва в Німеччині у вигляді шкіл-майстерень, семінарів та виставок зазнали особливо активного розвитку. Українські відділи виставок мистецтва національних груп, об'єднаних у табори для переміщених осіб, завжди супроводжував найбільший успіх. Виставки образотворчого мистецтва, заодно з керамікою, вишивками, тканинами, різьбою по дереву, у Регенсбурзі, Швандорфі, Міттенвальді, Ашаффенбурзі, Аугсбурзі та інших німецьких містах стали кращою пропагандою української культури в чужому середовищі [12].

В організації керамічного вишколу таборян особливу роль відіграв скульптор-кераміст Сергій Литвиненко, заснувавши з колегами у таборах Берхтесбаден та Карлсфельд Вищу Образотворчу Студію. Педагогічна діяльність Сергія Литвиненка на ниві кераміки розпочалася ще на початку 1930-х років у Львові, де після студій у Кракові та Парижі він відкрив навчально-виробничу керамічну майстерню «ОКО». Один із кращих творів цієї майстерні — керамічна кахельна під 1933 року з орнаментикою в полтавському стилі в кімнаті для гостей Українського інституту для дівчат у Перемишлі (Польща). Після пограбування Інституту 1939 року внаслідок військової окупації найбільша мистецька атрак-



1

2



Табл. 3

1. Костянтин Стаховський. Вівцебик. Глина, полива. Українська студія пластичного мистецтва в Празі (Чехія). Початок 1920-х років. Приватна збірка Марії Леонтовичевої-Лошак;

2. Костянтин Стаховський (форма), Марія Леонтовичево-Лошак (кераміка, випалювання). Бізон. Глина, полива. Українська студія пластичного мистецтва в Празі (Чехія). 1950-ті роки. Приватна збірка Марії Леонтовичевої-Лошак

ція — піч — разом із декоративними керамічними вазами безслідно зникли [13, 1].

1941 року Сергій Литвиненко створив Вищу образотворчу студію у Львові, ректором якої короткий час був Василь Кричевський. Емігрувавши зі Львова у Берхтесбаден від наступу радянських військ, Сергій Литвиненко розпочав творчу та педагогічну діяльність у таборах для інтернованих осіб. Унікальні твори цього періоду в кераміці зберігаються в Українському музеї м.Стемфорда (США). Потрапили вони сюди, очевидно, з приватної збірки самого скульптора. Заодно із скульптурними портретними творами нам вдалося відшукати неопрацьовану музеєм малу керамічну пластику періоду німецьких таборових шкіл. Це два куманці зі скульптурами «козака» і «козачки», з орнаментикою в стилі опішненської кераміки, та скульптурна група «Колядники», представлена у двох варіантах з видозмінами колористичного вирішення полив'яного покриття. Майолікові куманці мають яскраво виражений майоліковий характер, утворюють парну композицію, можливо, з персона-

жами Карася і Одарки. Черепок товстостінний, крупнозернистий і явно тяжкуватий для функціонального застосування. Зате візуальне сприйняття пропорцій колористичних співвідношень посудин доволі вдале, враховуючи обставини і складні технологічні умови творення в таборах для переміщених осіб. Ідея гурту хлопчаків-колядників лежить в основі другого твору. Цільна трьохфігурна композиція з акцентом на трійці співаючих облич, темна партія кожухів, шапок, вертепної зорі та мішка за плечима. Біла округла основа композиції, що асоціюється з рідвяним снігом. Твір перейнятий радісним ліричним настроєм, утаємничими переливами колориту рідвяної ночі та ідеєю єдності юних колядників. Це своєрідний твір-символ гурту таборян поза Батьківщиною, а водночас — твір-ностальгія в жанрі керамічної пластики малих форм. Цікаво, що разом із цими творами в музеї зберігаються кілька керамічних фігурок (з таврами фабрики Івана Левинського та майстерні Джулинської) етнографічних типів у народному одязі. Взявши ці твори із собою до Америки, оче-



1



2

Табл. 4

1. Марія Леонтовичева-Лошак. Сова. Глина, ангоби, полива. Прага, Чехія. 1950-ті роки. Приватна збірка мисткині;
2. Марія Леонтовичева-Лошак у власній майстерні. Прага, Чехія. 1996. Фото Ростислава Шмагала;



3

3. Марія Леонтовичева-Лошак. Дівчинка з жабою. Фарбована теракота. Прага, Чехія. 1950-ті роки. Приватна збірка мисткині;

4. Марія Леонтовичева-Лошак. Тукан. Глина, ангоби, полива. Прага, Чехія. 1950-ті роки. Приватна збірка мисткині



4



1

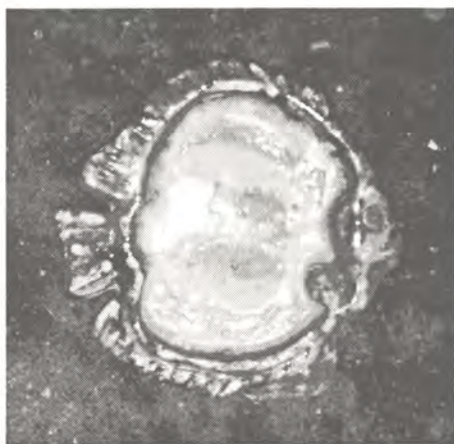


2

Табл. 5

1. Марія Леонтовичева-Лошак. Фонтан «Риби». Шамотна маса, полива. Прага, Чехія. 1950-ті роки. Приватна збірка мисткині;

2. Марія Леонтовичева-Лошак. Риби. Глина, ангоби, полива. Прага, Чехія. 1950-ті роки. Приватна збірка мисткині



1

2



Табл. 6

1. Марія Леонтовичева-Лошак. Попільничка. Глина, ангоби, полива. Прага, Чехія. 1950-ті роки. Приватна збірка мисткині;
2. Марія Леонтовичева-Лошак. Декоративна таріль. Порцеляна. Прага, Чехія. 1950-ті роки. Приватна збірка мисткині



1

2



Табл. 7

1. Сергій Литвиненко. Куманці. Глина, ангоби, полива. Вища образотворча студія в м.Берхтесбаден (Німеччина). 1946-1947. Український музей (Стемфорд, США);
2. Сергій Литвиненко. Колядники. Глина, полива. Вища образотворча студія в м.Берхтесбаден (Німеччина). 1946-1947. Український музей (Стемфорд, США)

видно, Сергій Литвиненко особливо цінував їх як знак спадкоємності в ланцюжку Фабрика Івана Левинського — майстерня «ОКО» — таторова творчість 1946-1946 років у Німеччині.

Керамічна творчість українців процвітала і в Регенсбурзі. Подружжя Сесів — досвідчених інженерів-технологів кераміки, випускників Миргородського керамічного інституту імені Миколи Гоголя, інженер Станкевич та мистець Романівський організували в тутешньому таборі керамічну майстерню-школу. Фахові курси, що базувалися на технологічному досвіді Памфіла Сеся, дозволили продукувати широкий асортимент кераміки — від декоративних ваз, погрудь, барельєфів видатних людей (Тараса Шевченка, Лесі Українки, Івана Франка) до керамічних гудзиків і навіть куманців із зображенням статуї Свободи, що поступово входила в той час у мрії українських емігрантів [14, 615].

Окрім Німеччини, цікаві сторінки творчості українців-емігрантів у кераміці повоєнних років належать Франції. Тут з особливим успіхом творили випускниця школи Олексі Новаківського Іванна Нижник-Винників та Юрій Кульчицький.

Дещо випадкове звернення Іванни Нижник-Винників до кераміки пов'язане з її першим перебуванням (1947) у Провансі, в Грас і Жуан-ле-пен. Десь попередньо, з вілли на цій французькій Рів'єрі, багатій на добрі глини, у Париж повернувся зі своєю керамікою Пабло Пікассо, що стало сенсацією в мистецьких колах столиці. На курорті Жуан-ле-пен Іванна Винників потрапила в керамічне ательє Марка Шагала і разом з ним вивчала таємниці кераміки. У руках такої всебічно обдарованої особистості як Іванна Винників глина перетворювалася в неординарні твори мистецтва з тонким відчуттям матеріалу, пластики і кольору.

Віра Вовк писала у зв'язку з цим: «Так у кераміці, як у нашиваних килимах (панно) Й.Н.В. відсутня академічна докладність, але затримана клясична естетика форми і кольориту, перенесення у нову дійсність казки чи пісні. Й.Н.В. належить до племені тих людей, яким мистецтво стало літургією, які моляться своїм творчим дійством...» [15, 13].

Пластика «Львів», «Курочок», «Птахів», «Королів» Іванни Винників по-керамічному вишукана, багата на експресивні деталі, нюанси кольору і несподівані, але завжди компактні обриси форми. Це справжнє свято глини, м'якої ритміки рельєфних деталей і м'якого колориту.

І всюди відчувається «першоформа» — народна глиняна іграшка.

Але безпосередній, а не символічний зв'язок з літургією кераміка набула після 1961 року, коли Іванна Винників разом із Юрієм Кульчицьким засновувала керамічне ательє в Парижі. У рамках французької установи «СІМАД» їхня кераміка з'являлася на виставках в Парижі та у великих містах Франції.

Кераміка Юрія Кульчицького більше тяжіє до ужитковості: це переважно керамічний посуд, свічники, ваз, предмети сакрального характеру для української церкви в Парижі. За колоритом та рослинною орнаментикою автор відштовхувався від образів косівської кераміки Покуття, притаманного їй оконтурювання технікою ритивання по білому побілу. Колорит м'який, приглушений, немовби на догоду особливо вишуканим смакам паризької публіки. Іноді кераміст вдало збагачував приглушену «гуцульську» палітру білого, коричневого, зеленого і охристого-жовтого вишуканим фіолетовим кольором. Заслужують на увагу спеціальні посудини для свяченої води в храмі та комплекс керамічних виробів для каплички Європейського осередку НТШ у м.Сарселі.

У полікультурному середовищі Парижа мистці нерідко зверталися у творчості до традиційного мистецтва інших народів, синтезуючи його з власними надбаннями. Таким є «іспано-гуцульський столик» Юрія Кульчицького, що поєднує ковану каркасну основу з ніжками іспанських майстрів ковалства та площину столика, викладену рапортним орнаментом композицій на керамічних плитках з ремінісценціями гуцульської кераміки.

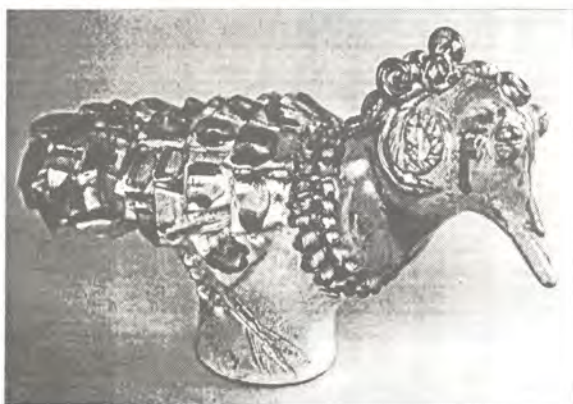
Через два десятиліття цю «синтезуючу» лінію творчості продовжив у Парижі інший мистець українського походження — Володимир Макаренко. Цей живописець звернувся до кераміки 1984 року, захопившись підполивним розписом в стилі італійської майоліки епохи Ренесансу. Ідеал і життєве кредо Володимира Макаренка також сягнуло часів Ренесансу. Це універсальність людини типу Леонардо да Вінчі, помножена на безкомпромісність щодо ідеологічної заангажованості. За словами автора, звернення до підполивного розпису по сирій поливі та до техніки художньої емалі на металі вимагало від нього зосередженості й корекції власного стану (як у східному живописі). В емалях і кераміці особливо точно простежується почерк мистця. Він цінує слід пензля, вишукану експре-



1



2



3

4



Табл. 8

1. Іванна Нижник-Винників. Лев. Глина, полива. Париж, Франція. 1978. Приватна збірка мисткині. Фото з книги: Йоанна Нижник-Винників: Альбом. – Париж, 1992;
2. Іванна Нижник-Винників. Курочка. Глина, полива. Париж, Франція. 1980. Приватна збірка мисткині. Фото з книги: Йоанна Нижник-Винників: Альбом. – Париж, 1992;
3. Іванна Нижник-Винників. Птах. Глина, полива. Париж, Франція. 1979. Приватна збірка мисткині;
4. Іванна Нижник-Винників. Сова. Глина, полива. Париж, Франція. 1981. Приватна збірка мисткині



Табл. 9

1. Юрій Кульчицький. Свічник. Глина, ангоби, полива. Париж, Франція. 1960-ті роки. Зберігається в каліличі центру Наукового Товариства імені Тараса Шевченка (Сарсель, Франція). Фото Ростислава Шмагала;
2. Юрій Кульчицький. Столик «у гуцульсько-іспанському стилі». Фрагмент. Глина, ангоби, полива; ковальство – іспанські майстри. Париж, Франція. 1960-ті роки. Галерея Ніни Феденко (Париж, Франція). Фото Ростислава Шмагала;
3. Юрій Кульчицький. Посудина для свяченої води. Глина, ангоби, полива. Париж, Франція. 1960-ті роки. Власність Української церкви в Парижі (Франція). Фото Ростислава Шмагала;
4. Юрій Кульчицький. Тарілочка. Глина, ангоби, полива. Париж, Франція. 1960-ті роки. Фото Ростислава Шмагала;
5. Юрій Кульчицький. Кахля. Глина, ангоби, полива. Париж, Франція. 1960-ті роки. Фото Ростислава Шмагала



Табл. 10

1. Володимир Макаренко. Декоративна таріль з портретом у стилі італійської майоліки. Глина, ангоби, полива. Париж, Франція. 1984. Приватна збірка мистця. Фото Ростислава Шмагала;

2. Володимир Макаренко. Декоративна плакетка в стилі італійської майоліки. Глина, ангоби, полива. Париж, Франція. 1984. Приватна збірка мистця. Фото Ростислава Шмагала

сивну лінію; кераміка водночас підказує нові ходи для живопису.

Власне минуле та чужоземні традиції особливим натхненням та стимулом служили мистцям-керамістам на американському континенті. Значна частина емігрантів з України в повоєнну Західну Європу наприкінці 40-х років відбули в США та Канаду. На зразках кераміки, створеної емігрантами за океаном, можна спостерігати особливу широту смаків та впливів. Проте узагальнюючу систематизацію української кераміки в Америці можна провести, розділяючи її на дві головні групи: керамічна скульптурна пластика і декоративно-ужитковий посуд. До творення першої групи були причетні найвідоміші мистці українського походження на американському континенті — Олександр Архипенко і Яків Гніздовський. Причому вони стали виразниками традиційного поділу сучасного мистецтва США (між мистецтвом і ремеслом) в кераміці, сформульованого Альфредом Барром під час заснування Музею сучасного мистецтва у Нью-Йорку. Загальний внесок гончарів у мистецтво ХХ століття був визначений як ремесло і не зберігається в цьому музеї [16, 169]. У такому контексті сприймається частина керамічної пластики Якова Гніздовського, що стоїть на межі між традиційною керамікою і глиняною скульптурою. Тоді як в Олександра Архипенка глина — це лише матеріал для творення новітньої скульптури в хрестоматійному розумінні цього виду мистецтва.

До розряду керамічної скульптури з яскраво вираженим акцентом на гончарній техніці належить творча спадщина 1950-1960-х рр. нью-йоркської мисткині Ярослави Геруляк. Вона народилася в Україні 1933 року. Після еміграції в США навчалася у Норвестернському університеті (1959), Школі мистецтв, Інституті мистецтв в Чикаго. Мисткиня упродовж трьох років (1955-1957) займалася викладацькою діяльністю в Коледжі святого серця в Манхеттенвіллі. Ярослава Геруляк — безумовний лідер мистецтва української кераміки української еміграції в США. Її твори успішно виставлялися в паризьких галереях Бернґайма, Д'єбюссон, Мезерс Д'арт, Мерлотт, у Музеї сучасних ремесел в Нью-Йорку, в Американському Будинку та інших галереях міста. Притаманна мисткині віртуозність формотворення за допомогою гончарного круга органічно романтизує провідну тематику в її творчості: це українська міфологія, архаїка та обрядовість. У цьому контексті най-

характернішими творами другої половини 1960-х років, кульмінаційного етапу творчості в кераміці є: «Різдво», «Янгол», «Лель», «Берегиня», «Ярило», «Русалка», «Ікар» та багато інших. Часто мисткиня творила двофігурні («Зевс і Атена», «Дві жриці») та багатофігурні («Вертеп», «Так молодість співає») композиції. Але всі названі твори об'єднані єдиною формотворчою мовою гончарства. Для формування на гончарному крузі, як правило, застосовувалася крупнозерниста глина чи шамот. Форми, навіть традиційним гончарним посудом, складають елементи будь-якої з композицій і збагачуються дрібними наліпленими деталями ритуванням, проштрикуванням та кольоровим декором ангобів і полив. Щоправда, керамістка віддавала перевагу скупій кольоровій гамі, основою для якої завжди є охристо-рожева крупнозернистість випаленого черепка. Гончарні форми Ярослави Геруляк завжди соковиті, ніби наповнені зсередини, виспівують плавну динамічність ліній. Їх естетика зрозуміла і викликає інтерес прихильників кераміки різних континентів.

Ярослава Геруляк — не єдина керамістка українського походження, яка провадила викладацьку діяльність. Після II-ї Світової війни до США переїхала з рідної Коломийщини Наталія Стефанів (нар. 1904 р. в с.Микитинці). Початки мистецької освіти вона здобула в Олені Кульчицької, далі — в Українській образотворчій студії у Львові. Викладати кераміку Наталія Стефанів розпочала в 1950-х роках в Українській мистецькій студії у Філадельфії, багатолітнім керівником якої був Петро Мегик [17, 78].

Показово, що цей провідний навчальний заклад української еміграції в США, заодно з образотворчими дисциплінами, віддав данину і керамічній освіті. У кераміці працювали випускники Української мистецької студії у Філадельфії Оксана Ванчинська (кількалітня реставрація порцеляни в Голлівуді) та Марко Зубар (керамічний твір для каплиці Коледжу імені Ляся — «Христос, обожнюваний ангелами») [17, 81].

Як засновник та інструктор гончарства, малярства і рисунка проявив себе в Інституті «Форум» у Вінніпезі Степан Репа (нар. 1937 р. у Вінніпезі). У різний час Степан Репа був директором Мистецького центру в Брендені і головою Мистецької федерації Манітоби [17, 106].

1973 року, після рисункової та живописної практики, відкрила свою першу виставку кераміки в Чикаго колишня полтавка Олександра Дяченко-Кочман. Мисткиня навчалася у Фешен —



1

Табл. 11

1. Ярослава Геруляк. Русалка. Шамотна маса. Нью-Йорк, США. 1969. Приватна збірка мисткині;

2. Ярослава Геруляк. Так молодість співає. Шамотна маса, полива. Нью-Йорк. 1969. Приватна збірка мисткині



2

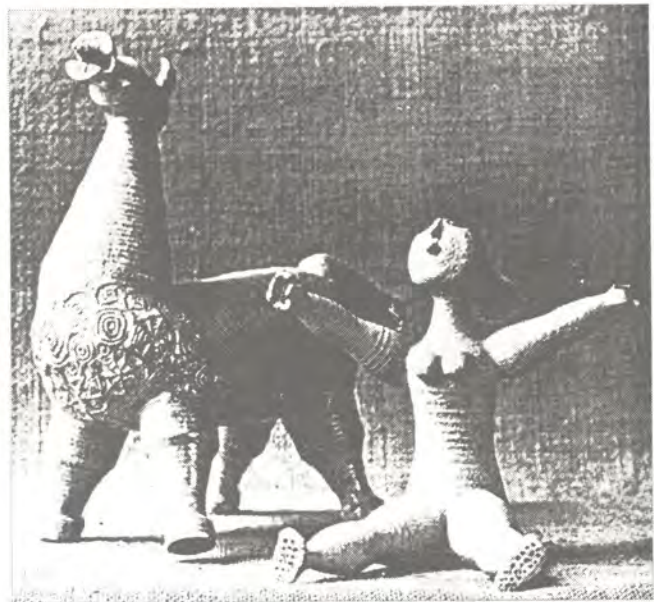


1

Табл. 12

1. Ярослава Геруляк. Ікар. Шамотна маса, полива. Нью-Йорк, США. 1969.
Приватна збірка мисткині;

2. Ярослава Геруляк. Жінка-вершник. Шамотна маса. Нью-Йорк, США. 1968.
Приватна збірка мисткині



2



Табл. 13

Ярослава Геруляк.
Керамічні композиції.
Глина, ангоби, полива.
Нью-Йорк, США.
1968-1969.
Приватна збірка
мисткині

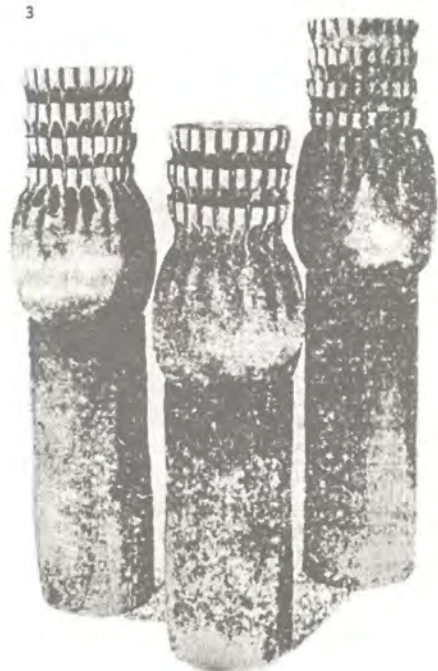


Табл. 14

1. Олександра Дяченко-Кочман. Раку-ефект. Глина, раку-випалювання. Чикаго, США. 1982. Колекція Юрія і Галини Сумиків. Фото з часопису: Світо-вид. – 1993. – Ч.3 (12). – Липень-вересень;
2. Олександра Дяченко-Кочман. Трійка. Глина, раку-випалювання. Чикаго, США. 1985. Колекція Одрі Луїс (США). Фото з часопису: Світо-вид. – 1993. – Ч.3 (12). – Липень-вересень;
3. Олександра Дяченко-Кочман. Три королі. Глина, раку-випалювання. Чикаго, США. 1985. Колекція Ігоря і Марти Вислоцьких (США). Фото з часопису: Світо-вид. – 1993. – Ч.3 (12). – Липень-вересень;



4. Олександра Дяченко-Кочман. Цикл раку. Глина, раку-випалювання, золотий лист. Чикаго, США. 1992. Колекція Галереї Чикаго Стріт (США). Фото з часопису: Світо-вид. – 1993. – Ч.3 (12). – Липень-вересень



інституті (Нью-Йорк) та Іллінойському університеті (Чикаго). Її твори зберігаються у понад 30-ти колекціях. Динаміка розвитку її керамічних серій охоплює діапазон від декоративно-ужиткового посуду і рельєфів до своєрідних композицій скульптури абстраговано-асоціативного характеру. Мисткиня використовує здебільшого кам'яну масу, декор оксидами металів, та глину, випалену процесом раку. Використовуючи і осягаючи багатий досвід української та світової кераміки, Олександра Дяченко-Кочман творить синтезований світ скульптурних циклів. Тут і метафоричні розмірковування над творами архітектури та сучасних мистців Америки, і над спадщиною української архаїчної пластики неолітичних культур, трипільської кераміки, японської традиції тощо (цикл творів «Раку – ефект», «Жартівниця», «Модель»). Особливу живописність випромінюють мозаїчні кахельні композиції, настінні та новаторські за архітектонікою двобічні станкові твори («Зелений простір», «Ряси»).

Олександрю Дяченко-Кочман зараховують до тих мисткинь українського походження, які гармонізували у своїй творчості «старий і новий світи», зуміли досягнути складну амбівалентність своєї ролі в нових обставинах [18].

Мова випаленої глини-теракоти українського скульптора-патріота Петра Капшученка багато десятиліть відома поціновувачам камерної скульптури в Аргентині, США, а від 1996 року – в Україні. Високий мистецький рівень скульптури малих форм Петра Капшученка часто відзначався провідними мистецтвознавцями Аргентини, зокрема, доктором Леонардо Петруссі: «...Твори Енко, цього непересічного мистця, нагадують нам твори старовинних єгиптян з їх темою безсмертя душі. Вони не менш експресивні, ніж у Родена, не менш детальні, ніж у Челліні, тільки ті майстри творили у мармурі, а Енко – у глині, теракоті... Вони живуть перед глядачем, тремтять почуттями, говорять духом правди великого, невідкупного мистця. Вітаємо скульптора, теракоти якого роблять честь і Аргентині!» [19].

«Невідкупний мистець» Петро Капшученко народився 1915 року в Україні. Мистецьку освіту здобув у Дніпропетровському художньому училищі (1935-1940). Від 1943 до 1949 рр. перебував на примусових роботах в Німеччині і таборах для переміщених осіб. 1949 року виїхав до Аргентини, а 1963 року – в США. Вільний Університет Гуманності в Аргентині за мистецькі

праці надав скульптору звання почесного члена Університету.

Сьогодні теракотові, порцелянові і керамічні скульптури Петра Капшученка викликають живе зацікавлення в США, а після першої великої виставки творчого доробку 1996 року в Україні вони отримали високу оцінку земляків. Двадцять творів з персональної виставки Петра Капшученка в Києві автор подарував Україні. Сьогодні вони передані до збірок провідних музеїв України. Зупинимось у рамках нашого дослідження лише на кількох маловідомих творах з приватної колекції в США. Усі вони відтворюють людину за найхарактернішим для неї заняттям. Твори «Сопілкар», «Довбуш», «Бандурист», «Аргентинський селянин» фіксують мить творчості або праці. Динаміка цих збірних образів з історичного мислулого чи сучасності несе в собі радість буття і тепло, притаманне лише теракотовій скульптурі малих форм.

Окрім мистців-професіоналів, любов до глини об'єднує десятки емігрантів різного фаху. Дещо ностальгічна закоханість аматорів у класичні зразки українського народного гончарства Київщини, Полтавщини, Гуцульщини породжує з американських глин щирі репліки-твори. Іноді це спроби абсолютного відтворення форм і декору гончарного посуду, як, наприклад, «двійнята» Тетяни і Богдана Осадци з Українського музею-архіву міста Клівленд. А іноді тими ж авторами виконані «Миски» з Українського музею в Бавнд-Бруку, декоративні тарілки Софії Зялик з Клівленда (твір «Музики»), чи декоративні тарілки у виконанні лікаря-стоматолога [прізвище з'ясується. – Р.Ш.] зі збірки родини Гординських в Нью-Джерсі. Іноді відтворюють прототипи кераміки з колись залишеного континенту лише візуально. Технологічні засоби декорування при цьому лише імітують традиційні декоративні схеми і колорит. У цьому контексті композиція декоративної тарілки Софії Зялик «Музики» нав'яна косівською керамікою, але традиційне ооконтурування кольорових орнаментальних плям технікою ритнування тут замінено контурним розписом пензлем. Твори ж зі збірки Гординських, за своєю стилістикою та технікою декору, цілковито можна було б віднести до групи кераміки фабрики Івана Левинського у Львові початку ХХ століття, якби не факт створення їх у 1970-х роках американським лікарем. Останні цілком органічно співіснують в інтер'єрі з автентичними традиційними творами американських індіанців як ще одне свідчення

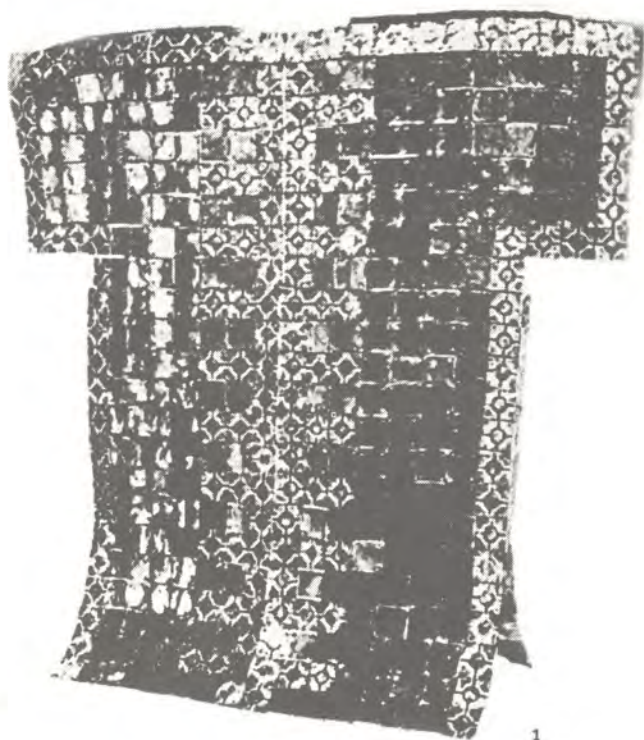


Табл. 15

1. Олександра Дяченко-Кочман.
Ряси. Кам'янова маса, оксиди.
Чикаго, США. 1980-ті роки.
Український Інститут Модерного
Мистецтва (США);

2. Олександра Дяченко-Кочман.
Розмірковування над творами
Сола Левита. Глина, раку-випалювання.
Чикаго, США. 1989

1

2

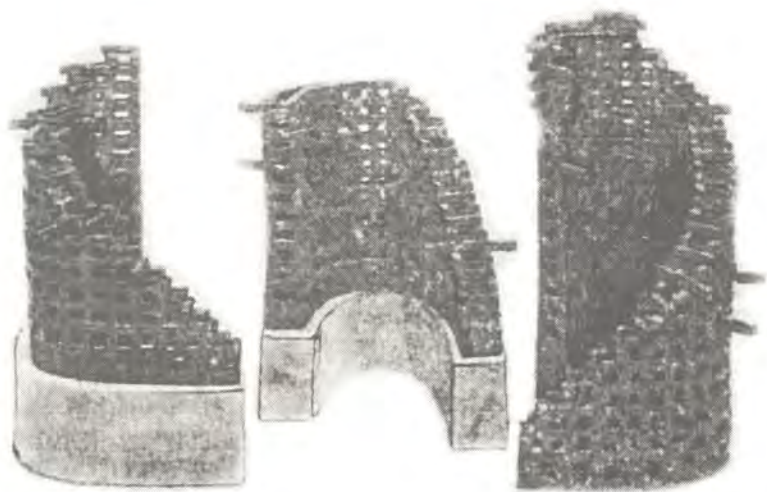


Табл. 16

1. Петро Капшученко.
Хлопчик.
Фарбована теракота.
США. 1980-ті роки.
Колекція О. і Д. Якубовичів
(Клівленд, США);
2. Петро Капшученко.
Селянин. Теракота.
США. 1980-ті роки.
Колекція О. і Д. Якубовичів
(Клівленд, США)



2



1

Табл. 17

1. Петро Капшученко.
Довбуш. Фарбована теракота.
США. 1989.
Колекція О. і Д. Якубовичів
(Клівленд, США);

2. Петро Капшученко.
Кобзар. Фарбована теракота.
США. 1980-ті роки.
Колекція О. і Д. Якубовичів
(Клівленд, США);

3. Петро Капшученко.
Сопіляр. Фарбована теракота.
США. 1980-ті роки.
Колекція О. і Д. Якубовичів
(Клівленд, США)



1



2



3



1

Табл. 18

1. Автор невідомий. Ваза.
Глина, ангоби, полива.
Український Музей-Архів
(Клівленд, США);

2. Тетяна і Богдан Осадци.
Близнята. Глина, ангоби, полива.
США. 1980-ті роки.
Український Музей-Архів
(Клівленд, США)

2



МИСТЕЦТВО - ГЛИНА
ПРІЄ ТАНІ І БОГДАНА
ВИРОБЛЕНІ В УСА
БОГДАНО І ТАНИ ОСАДЦІ

FOLK ART - POTTERY
OWN AND DECORATED BY TANIYA
AN OSADSKA. MADE IN U.S.A.
BY AND MRS. D. OSADSKA



1

Табл. 19

1. Тетяна Осадца. Тарелі (репліки за мотивами української народної кераміки). Глина, ангоби, полива. США. 1980-ті роки. Український музей (Бавнд-Брук, США);
2. Софія Зялик. Таріль «Музики». Глина, ангоби, полива. Клівленд, США. 1980-ті роки. Збірка родини Голубців (Клівленд, США)



2



Табл. 20

Кераміка зі збірки родини мистецтвознавця, мистця Святослава Гординського.
Поряд – предмети вжиткового мистецтва американських індіанців. 1970-ті роки.
Нью-Джерсі, США



1



2

Табл. 21

1. Марія Копистинська. Вази. Порцеляна. Канада. 1980-ті роки.
Збірка З.Голубця (Клівленд, США);

2. Марія Копистинська. Декоративна чаша. Порцеляна. Канада. 1980-ті роки.
Збірка З.Голубця (Клівленд, США)



Табл. 22

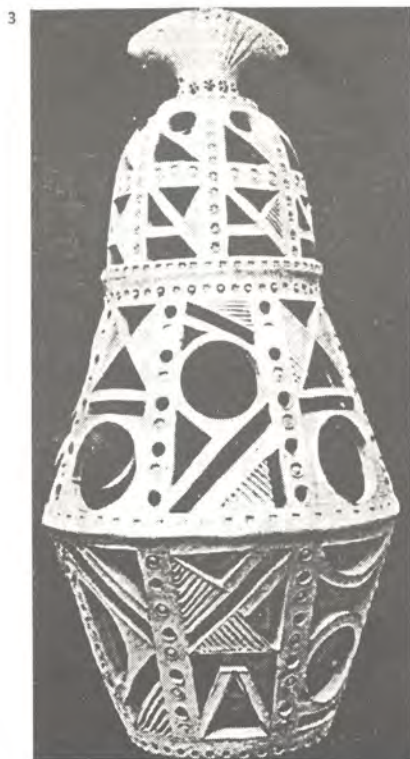
Порцелянові вази. Розпис за мотивами трипільської кераміки.
Збірка З.Голубця (Клівленд, США)



1



2



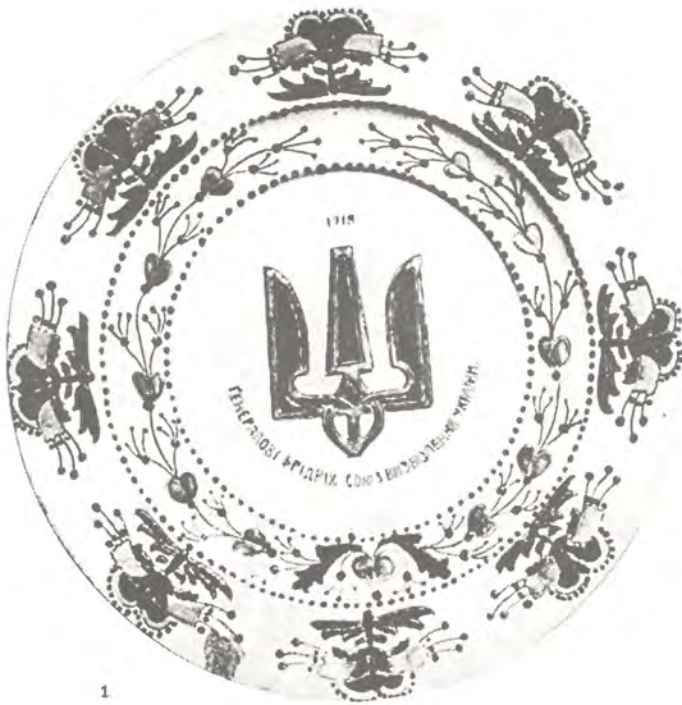
3

Табл. 23

1. Олександра Дяченко-Кочман. Володимир і Ольга. Глина, ангоби, полива. Чикаго, США. 1988. Культурний Центр парафії Св.Володимира і Ольги (Чикаго, США). Фото з часопису: Нотатки з мистецтва. – 1989. – №29. – Грудень. – С.27;
2. Наталя Стефанів. Макітра. Глина, ангоби, полива. США. Середина 1960-х років. Фото з часопису: Нотатки з мистецтва. – 1967. – №6. – Липень. – С.67;
3. Юрій Кульчицький. Світильник. Глина. Париж, Франція. Початок 1970-тих років. Фото з часопису: Нотатки з мистецтва. – 1972. – №12. – Травень. – С.31

Табл. 24

1. Михайло Паращук. Тарілка.
Глина, ангоби, полива.
Раштат, Німеччина. 1918.
Колекція М. і М. Лабуньків.
Фото з часопису:
Нотатки з мистецтва. –
1989. – №29. – Грудень. – С.34;
2. Наталія Шалай-Кармелюк.
Закрита форма.
Кам'янкава маса, полива.
США. 1980.
Фото з часопису:
Нотатки з мистецтва. –
1981. – №2. – Липень. – С.52;
3. Олександра Дяченко-Кочман.
Вежа.
Кам'янкава маса, оксид міді.
Чикаго, США. 1979.
Колекція А. Головатого.
Фото з часопису:
Нотатки з мистецтва. –
1981. – №2. – Липень. – С.43



1



2



3

потреби емігрантів у творенні синтетичного полкультурного середовища в новому місці перебування.

Усвідомленою потребою значної частини емігрантів є звернення до такого джерела творчості, як архаїчна кераміка трипільської культури. У цьому сенсі особливо показова творчість керамістки з Канади Марії Копистинської. Тиражований білий порцеляновий посуд та вази декоруються нею каліграфічним орнаментально-символічним рядом, притаманним кераміці Трипільської культури. Така кераміка особливо поширена в інтер'єрах українських родин Канади і США.

Велику сцену американської і канадської кераміки такого ж духовного наповнення творять канадійки Іванна Іванусів та вчителька кераміки Ольга Манастирська. Остання закінчила мистецьку студію Юліана Буцманюка в Едмонтоні, а згодом — спеціалізовані літні курси кераміки в м.Банфі [17, 136]. Протягом багатьох років Ольга Манастирська вела власну керамічну студію в Едмонтоні, підготувавши протягом 1960-1970-х років багато здібних учениць. Згадані керамістки активно зверталися в десятках різновидів форм декоративно-ужиткової кераміки до традицій Київщини, Полтавщини, Закарпаття і особливо Косівщини [20, 60]. Особливим попитом така кераміка користується під час літніх туристичних сезонів.

Особлива прихильність до керамічної спадщини Трипільської культури і козацької доби притаманна творчості і мистцю українського походження Ільку Мартинюку, але вже на австралійському континенті. Теперішній мешканець Південної Австралії Ілько Мартинюк народився в с.Залібівка Здолбунівського повіту на Волині в сім'ї селянина-гончаря. Любов до гончарства пробудилася в сина у нових обставинах, коли після довгих поневірянь під радянською окупацією, на роботах у Німеччині він 1949 року потрапив до Австралії. Населенню Аделаїди та українській громаді Ілько Мартинюк добре відомий. Його гончарське мистецтво відзначене трьома нагородами та бронзовою медаллю на 150-літньому ювілеї «Royal show» (1990); першою, другою і третьою нагородами на виставці «Teacher ceramic show» (1990). Як відзначає доктор Святополк Шумський, його праці є оригінальними у своїх формах і кольорах і не запозичені від інших мистців, що є найважливішим елементом у визнанні чужих критиків [21]. Серед творів майстра в постійній експозиції

Імміграційного музею Аделаїди зберігаються «козацькі» куманці, «баранці» та посуд, нав'язний орнаментикою і формами трипільської культури.

Таким чином, рух українських керамістів до країн Західного світу поетапно вкладається у такі періоди:

1880-1910-ті роки — праця випускників керамічних шкіл Галичини на фабриках і підприємствах західноєвропейських країн;

1912-1914 роки — еміграція великої кількості керамістів і їхня праця над створенням навчальних керамічних майстерень у європейських таборах для військовополонених, що постали після I-ї Світової війни;

1920-1930-ті роки — запровадження керамічної освіти в Краківській АМ, в Інституті пластичного мистецтва імені Щепанського в Кракові, в Українській студії пластичного мистецтва в Празі (Василь Трибушний, Нестор Кисілевський, Сергій Литвиненко, Михайло Черешньовський, Михайло Паращук, Костянтин Стаховський, Ніна Левитська та ін.);

1945-1948 роки — школи-майстерні та виставки кераміки в таборах для переміщених осіб у Німеччині (Сергій Литвиненко, Памфіл Сесь та ін.);

1950-1960-ті роки — студійна кераміка та викладання українських керамістів у Франції (Іванна Нижник-Винників, Юрій Кульчицький), в США (Яків Гніздовський, Ярослава Геруляк, Наталя Стефанів, Оксана Ванчинська, Марко Зубар, Степан Репа та ін.).

У 1970-1980-х роках — у США (Олександра Дяченко-Кочман, Петро Капшученко, Софія Зялик, Тетяна і Богдан Осадчи та ін.), в Аргентині (Петро Капшученко), в Канаді (Марія Копистинська), у Франції (Володимир Макаренко, Г.Мазепа).

В усіх зазначених осередках на різночасових стадіях українське мистецтво кераміки позначалося видатними досягненнями на виставках та на ниві мистецького вишколу. Керамікою було охоплено ділянки камерної пластики та скульптури, декоративно-ужиткового посуду на основі традиційного українського гончарства та фабричних зразків початку ХХ століття з орнаментальною палітрою всіх етнографічних регіонів України. Паралельно українські мистці-керамісти зверталися до світової керамічної спадщини та країн свого перебування, творчо інтерпретуючи їх згідно з власними естетичними смаками. Підкреслене відображення емігрантами в

кераміці традиції власного минулого сприяло усвідомленню своєї етнокультурної сутності та служило своєрідним психологічним самоствердженням. У творчості кращих представників кера-

міки на еміграції в романтичній мові відобразилася міфологія, обрядовість, архаїка, регіональні традиції гончарства.

1. Шмагало Р. Професійна художня кераміка України на виставках (рубіж XIX — XX ст.) // Вісник Львівської академії мистецтв. — 1995. — Вип.6. — С.49-56.
2. Krycinski W. Krajowa szkola garnczarska w Kołomyi, jej znaczenie i rozwój // Gazeta Kołomyjska. — 1899. — N1. — S.1.
3. Klimaszewski A. Szkoły profesyjny i przemysł domowy // Przewodnik przemysłowy. — Lwów, 1900.
4. Mardyrosiewicz B. Szkoła garnczarska w Kołomyi // Świat. — Kraków, 1891.
5. Нога О. Вплив народної гуцульської кераміки на професійне керамічне мистецтво Австро-Угорщини (кінець 19 — поч. 20 ст.) // Проблеми Гуцульщини: Тези міжнародної науково-практичної конференції. — Косів, 1993. — С.91-92.
6. Przegląd ceramiczny. — Podgorze, 1903. — R.II.
7. Фабрика кераміки у Львові // Рідна школа. — 1934. — Ч.15-16. — С.230.
8. Інформація надана автору статті Нестором Кислевським під час інтерв'ю в його домі. Червень, 1983 рік.
9. Степовик Д. Скульптор Михайло Черешньовський. Життя і творчість. — К.: Вид-во ім. О.Теліги, 2000.
10. Степовик Д. Михайло Паращук. Життя і творчість. — Едмонтон-Торонто-Київ, 1994.
11. Лисюк К. Шляхом світлої традиції // На слідах. — 1955. — 1.4.1.
12. Шмагало Р. Українська мистецька освіта першої половини XX ст. поза Батьківщиною (Франція, Австрія, Німеччина) // Мистецтво: минуле, сучасне, майбутнє. — Львів: видання Львівської організації Спілки художників України, 1998.
13. Бачинський Л. Скульптор Сергій Литвиненко. Спогади // Український музей-архів у Клівленді, США. — Машинопис. — Фонд Л.Бачинського.
14. Регенсбург. Статті — спогади — документи 1945-1949 рр. — Нью-Йорк—Париж—Сідней—Торонто, 1985.
15. Йоганна Нижник-Винників. Альбом. — Париж, 1992.
16. Munsterberg M. and H. Word Ceramics from Prehistoric to Modern times. — New-York: Penguin Studio, 1998.
17. Кейван І. Українські мистці поза Батьківщиною. — Едмонтон-Монреаль: Cléo Editions, 1996.
18. Керамістка великих форм // Світо-вид. Літературно-мистецький журнал. — Київ—Нью-Йорк, 1993. — Ч. 3 (12) (липень-вересень). — С. 69-70.
19. Скорупська Б. Не посоромив діаспору // Українські вісті. — 1997. — № 5 (3233). — 2 лютого.
20. Yoryuk H. Ukrainian canadian archives and museum of Alberta. — Edmonton, 1987.
21. Шумський С. Майстер української кераміки І.Мартинюк // Свобода. — 1990. — 30 листопада.

18.11.2001



ДО ПИТАННЯ ЗБЕРЕЖЕННЯ І РОЗВИТКУ ОПІШНЕНСЬКОГО ГОНЧАРНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНСЬКОЮ ДІАСПОРОЮ В США*

Захарчук-Чугай Раїса. До питання збереження і розвитку опішненського гончарного мистецтва українською діаспорою в США // *Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2002 / За редакцією доктора історичних наук Олеса Пошивайла. — Опішне: Українське Народознавство, 2002. — Кн.2. — С.277-279*

- Народилася 8 червня 1934 року в с.Острів Радивилівського району Рівненської області. Закінчила історичний факультет Львівського державного університету імені Івана Франка (1961). Працює провідним науковим співробітником в Інституті народознавства НАН України. Доктор мистецтвознавства, професор.
- Головні напрямки наукових досліджень: українська народна вишивка, інші види народного мистецтва, історія декоративно-ужиткового мистецтва.
- Автор понад 300 наукових праць, у тому числі монографій: «Народне декоративне мистецтво Яворівщини» (1979), «Українська народна вишивка: Західні області УРСР» (1988), «Декоративно-прикладне мистецтво» (у співавторстві, 1993), двох альбомів; співавтор багатьох колективних монографій.

✉ Просп.Свободи, 15, Львів, 79000, Україна; тел.727012, 727020, факс 728007, e-mail: inst@ethnolog.lviv.ua
✉ Вул.Леонтовича, 6, кв.6, Львів, 79007, Україна; тел.331209

Опішне – визначний осередок українського гончарства, загальновізнана гончарська столиця України. Вивчаючи пам'ятки українського народного мистецтва в США, автор статті ще раз переконалася в цьому. Про збиральницьку діяльність Костянтина Моценка, творчість художника-кераміста Іни Дзерович з Нью-Гемшера та інших мистців українського походження в США, які в своїх творах використовують опішненські мотиви.



Міжнародна науково-практична конференція «Відродження визначних центрів народного мистецтва України: блеф романтиків чи прогноз аналітиків?» проходила у славетному центрі народного мистецтва – Опішному – в час входження людства в нове тисячоліття. Час складний. Ми часто йдемо тернистою незвіданою дорогою. На кожному кроці доводиться долати труднощі, стресові пережиття фатального песимізму, рідше радісного оптимізму, романтичних настроїв.

Сьогодні науковці різних професій спрямовують зусилля на з'ясування і розширення-ствердження розумного і доброго, перевіреного віковичною практикою досвіду життя, духовної сутності людини, збереження соціальної пам'яті. Найприкметніша риса їхніх пошуків – проник-

нення до глибин пізнання-розуміння духовної культури, мистецької спадщини в аспекті – Природа, Духовність народу – Людина. Ідуть цікаві пошуки нових методів досліджень у контексті напрямків роботи світового захисту мистецької спадщини людства в аспекті розуміння, що мистецька спадщина, її збереження – це заповіт цивілізації.

Власне, з цих сучасних тенденцій виникають нові помисли щодо дослідження таких важливих явищ як мистецтво одного з унікальних центрів українського народного мистецтва – селища Опішне, його околиць. Саме тут сформувалися виразні локальні художні особливості таких видів народного мистецтва, як вишивання, художнє ткацтво, килимарство, писанкарство, деревообробництво, ковальство та інших, які

визнані, оцінені як високомистецькі здобутки мистецької спадщини. Цей осередок народного мистецтва заслуговує на комплексне монографічне дослідження. Багато окремих осередків, шкіл мистецької творчості в Україні дещо призабуті, втрачаються. Це викликає турботу багатьох уболівальників за збереження і розвиток мистецької традиційної спадщини українського народу.

Вважаю надзвичайно важливою та актуальною роботу Інституту керамології — відділення Інституту народознавства НАН України по проведеному даної конференції. Вона важлива в руслі нових поглядів на дослідження мистецької спадщини як цілісності, її збереження.

Опішненське керамічне мистецтво відоме у світі. Воно не має граничних обмежень. Ми маємо фактологічні основи говорити про питання збереження і розвитку опішненського традиційного керамічного мистецтва у світі.

Вивчаючи традиційне українське народне мистецтво в США, я мала можливість глибше ознайомитися зі збірками опішненської кераміки, архівними матеріалами в музеях, приватних збірках, у школах, коледжах, у музеях недільних шкіл, колекціях українських громад у Вашингтоні, Нью-Йорку, Філадельфії, Чикаго, Сан-Дієго, Лос-Анджелесі, Клівленді, Міннеаполіс, Підсберсі та інших. Місяцями я працювала над науково-інвентаризаційними описами фондів збірок Українського музею в Нью-Йорку (директор Марія Шуст) і в Музеї Української Православної Церкви в Бавнд-Бруку (засновник музею — патріарх Київський і всієї України, уродженець Полтавщини, світлої пам'яті Мстислав, директор — п.Ірина Цегельська). Народне декоративне мистецтво в музеях США — дарунки і заповіт. Це скарб пам'яті й надії. У збірках цих музеїв є опішненська кераміка. Наукові працівники цих музеїв проводять різні за методами і формами заходи з пропаганди опішненської кераміки в американському світі. У постійнодіючих і тимчасових виставках, конкурсах, базарах, фестивалях, курсах навчання тощо особливо акцент робиться на опішненську кераміку. Для науково-освітньої роботи особливо цінність мають як речові пам'ятки опішненської кераміки, так і архівні матеріали, бібліотечні фонди україністики, писемні відомості таких дослідників української національної культури, як Костянтина Мощенка, Василя Кричевського, Вадима Щербаківського, Миколи Біляшівського та інших.

На особливу увагу заслуговує науково-дослідницька, педагогічна, творча діяльність уродженця Полтавщини, професора Костянтина Мощенка. Дослідженню народного мистецтва, колекціонуванню творів він присвятив усе своє життя. Ще в 1908 році Костянтина Мощенка, згідно з рекомендацією Миколи Біляшівського, управою Полтавського земства було запрошено на роботу завідувача культурно-історичного відділу Полтавського музею. Основний акцент він робив на збиранні експонатів: тканин, килимів, вибілок, писанок, кераміки. Його збірка народного мистецтва, яку влади́ка назвав «скарбом із скарбів», зберігається в Музеї Української Православної Церкви в Бавнд-Бруку. Професор Костянтин Мощенко збирав ці скарби протягом 50 років. У роки воєнних лихоліть переживав за їхню долю. Він писав, що важливою подією для нього стало «свято 4 червня 1961 року — збудування Храму-Пам'ятника Св. Андрія Первозванного в Бавнд-Бруку. Я думками був на цьому святі... Сам Господь послав до мене Архiepіскопа Мстислава, щасливу для мене думку і я з радістю погодився передати усі мої збірки до Храму-Пам'ятника» (з архіву професора Костянтина Мощенка).

У збірці професора Костянтина Мощенка є матеріали про опішненську кераміку. Власне, цінні колекції українських музеїв у США є джерельною основою для творчої практики керамістів-художників, народних майстрів, учнів шкіл, коледжів, інститутів з відділами керамічного мистецтва. По-різному підходять сьогодні художники, практики в діаспорі до вивчення локальних особливостей кераміки окремих осередків України і до практичних творчих процесів. Художники-професіонали часто в абстрактних формах зображують на керамічних виробках орнаментальні мотиви, характерні для конкретних керамічних осередків. У цьому плані особливо цікаві композиції п.Ірини Твердохліб, Оксани Мошинської, Аки Перейми та інших мистців. Більшість керамістів часто намагаються дослібно зобразити орнаментальні мотиви («дерево життя», виноградні галузки) в традиційній системі композиційно-орнаментального вирішення. Дотримуються традиційних формотворчих засад в декоративній пластичності. В імпровізаційному плані створили цікаві композиції розпису керамічних виробів за мотивами опішненської кераміки М.Чижович, І.Кінах, В.Кушнір, М.Косів. Важливо, що в складних нелегких пошуках сформувалися індивідуальні риси, притаманні

окремим мистцям. У цьому аспекті надзвичайно цікава творчість Іни Дзерович, уродженки Харкова, що живе і працює в Нью-Гемшер (США). Оригінальні її авторські роботи (миски, горнятка, куманці, декоративні композиції на кахлях тощо). Сама авторка називає їх «опішненські». Експонуються вони в музеї Української Православної Церкви в Бавнд-Бруку, і розглядаються як цілісна авторська виставка. Їх аналіз дає можливість говорити, що авторка, яка досконало знає технологічні, фізичні секрети такого матеріалу, як глина, вміє з нею працювати так, щоб отримати якісно міцний, чистий черепок, тобто зробити такі глиняні вироби, про які люди в Україні говорять: «то черепок в горщиках такий аж дзвениць». При цьому важливо, що й колір його після випалювання – то чорний, то піщаний, то білявий. Усе гармонійно узгоджено й підтверджує, що мисткиня знає до тонкощів технологічні секрети гончарного мистецтва і, головне, вміє передбачати секрети випалювання, зробити глиняні посудини технологічно якісними.

Роботи Іни Дзерович цікаві за формою. Це засвідчує, що їх автор старанно вивчала оригінальні за формою українські народні гончарні вироби: дзбанки, куманці, плесканки, свічники тощо. Вона добре знає народні вимоги: зробити гончарні вироби зручними, добротними й красивими. Оригінально працює над формами, делікатно розмірює лінії, стінки посудин від дна вінець, які в її виробах то перснеподібні, то стоячі, то розхилі, то легко нахилені до середини. Цікаві вушка посудин. Вони зроблені так, щоб була відчутна об'ємність виробу, зручно було його взяти в руки. Усе до тонких нюансів продумано у формах авторських виробів.

Щодо розпису, декорування глиняних виробів, то тут Іна Дзерович зуміла виявити здібності, добрі, щедрі помисли свого таланту. Її вироби декоровані ритуванням, підполивним розписом, поливою. Кольорова гама гармонійно поєднується з формами і співзвучна до традицій кольорового розпису, характерних для опішненської кераміки.

Орнаментальна мова кераміки Іни Дзерович – цікава, багата, сповнена потаємного символічно-філософського змісту. Багатий, оригінальний творчий доробок Іни Дзерович. Зрозуміло, що сьогоднішні творчі її роботи – це результат довготривалої нелегкої пошукової праці.

Кераміка – це своєрідне покликання цієї працелюбної жінки, здається, невтомної в своїх задумах. Вона вивчала історію кераміки, творчість майстрів, художників, професіоналів. Щоб досконало опанувати технологію гончарної справи, пішла на навчання до професора кераміки Джорджія Текенати. Упродовж 15-ти років Іна Дзерович результативно працювала, брала постійну участь у виставках-конкурсах, за що діставала найвищі нагороди. Автор зуміла переконливо довести, що кераміка – вічно давнє і вічно молоде, сучасне мистецтво, яке здобуло визнання і славу в американському середовищі. Бо ж опішненське керамічне мистецтво наділене надзвичайними ознаками і сприймається як втілення не буденності, а святковості, таємничості мистецького генія українського народу. Воно несе в собі генокод радісного оптимізму в справі розвитку національної культури українського народу.

03.10.2001



ГОНЧАРІ ПОЛТАВЩИНИ НА ВИСТАВКАХ 1846-1913 РОКІВ

Ханко Віталій. Гончарі Полтавщини на виставках 1846-1913 років // Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2002 / За редакцією доктора історичних наук Олеса Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2002. – Кн.2. – С.280-285

- ♦ Народився 31 серпня 1937 року в місті Полтаві. Закінчив Миргородський керамічний технікум імені Миколи Гоголя (1962), Ленінградський інститут малярства, скульптури та архітектури імені Іллі Рєпіна Академії мистецтв СРСР (1969). Працює на посаді доцента кафедри образотворчого мистецтва архітектурного факультету Полтавського державного технічного університету імені Юрія Кондратюка. Заслужений працівник культури України. Член Міжнародної Асоціації критиків мистецтва, член Національної спілки майстрів народного мистецтва України, член Національної спілки художників України, член Асоціації українських мистців.
- ♦ Основні напрямки наукових досліджень: архітектура, народне, ужиткове й образотворче мистецтво, народні промисли, мистецьке життя Полтавщини; життя і творчість архітекторів, художників, майстрів народного мистецтва, мистецтвознавців і народознавців України; укладання бібліографічних реєстрів.
- ♦ Автор 25 каталогів персональних виставок, 4 бібліографічних покажчиків, 2 книжкових видань, співавтор 6 енциклопедичних видань і словників. Дослідження, публікації, статті у журналах «Народна творчість та етнографія», «Образотворче мистецтво», «Народне мистецтво», «Декоративное искусство СССР», «Прапор», «Родовід», альманасі «Артанія», газетах в Україні та за кордоном (Торонто, Велико-Тирново, Лондон).

✉ Першотравневий проспект, 24, Полтава, 36011, Україна; тел.24258
✉ Вул.Ст.Кіндратенка, 7, кв.23, Полтава, 36009, Україна

Подается історичний огляд виставок різного характеру (сільських творів, ярмаркових сільськогосподарських, сільськогосподарських і промислових, сільськогосподарських і кустарних, кустарних, художньо-промислових), на яких експонувалися вироби майстрів народного мистецтва полтавського краю і, зокрема, гончарів. Вперше виставки започаткувалися на Іллінському ярмарку 1846 року в Ромнах, а завершується огляд — Всеросійською виставкою 1913 року в Києві.



Величезне значення виставок усвідомлено порівняно недавно. Ні у давні, ні в середні століття їх зовсім не було; виставки замінювали великі ринки та ярмарки, котрі і до теперішнього часу не втратили ще свого виставкового значення. Такі у нас – Іллінський ярмарок у Полтаві, контракти в Києві, Макарівська в Нижньому Новгороді.

І лишень із середини XVIII ст. люди почали розуміти, що виставки можуть бути й школою, де багато чому можна навчитися, і сильним знаряддям до розвитку та удосконалення тієї чи іншої галузі праці і рекламою для промисловості», – так писав публіцист С.Ярошевич у полтавському часописі «Хуторянин»¹.

Першу виставку на європейському континенті організували художники в Парижі 1648 року.

Подібну виставку в східноєвропейському регіоні 1765 року влаштувала петербурзька Академія мистецтв. На них експонувалися зразки тогочасної пластичної майстерності професіоналів.

У XVIII-середині XIX ст. ремісницька й художня продукція українського народу широко представлялася й продавалася на ярмарках і базарах, про що маємо свідчення у працях наших істориків.

Репрезентація здобутків народного рукометства, легкої промисловості відбулася в 1829 році в Петербурзі на першій вітчизняній виставці, названій «мануфактурною» (бо мала сільськогосподарський характер). Для заохочення, удосконалення й підтримки сільського господарства, корисного винахідництва й народних ремесел в умовах кріпосницької системи в Україні та в Ро-

сії царський уряд, в особі Міністерства державних маєтностей, прийняв рішення (1842) про організацію виставок-ярмарок. Так, за опублікованими даними мистецтвознавця Бориса Бутника-Сіверського, на Полтавщині були влаштовані виставки сільських творів у Ромнах (1846, 1847, 1848), у Полтаві (1851, 1853)².

На знаменитому Іллїнському ярмарку в Ромнах у липневі дні зазначених років виставлялися вироби сільських ремісників, кустарів п'яти губерній: Полтавської, Чернігівської, Київської, Харківської та Курської. З 518 експонатів Роменської виставки-ярмарку, яка відбулася в 1846 році, представили свої вироби й гончарі полтавського краю. П'ять із них були нагороджені медалями й відзначені грошовими преміями.

«Кращими, досить красиво й виразно зробленими, визнано було виставлені кахлі, капітелі, водозливні труби, різноманітний полив'яний посуд та інші вироби з глини козака Полтавської губернії, Роменського повіту, Павла Чумаченка, котрий власними трудами й з особливою старанністю досягнувши виняткової чистоти в обробці кахель, виконує роботи у досить широких розмірах; за що Чумаченка пошановано на виставці срібною медаллю малого розміру», – зазначалося у газеті «Полтавские губернские ведомости»³.

Таку ж медаль одержав роменець Карпо Чумаченко за «подачі ним роботи форм для цукру, ...зразки досить добротно вироблених полив'яних горщиків»⁴. Прекрасний посуд і різні вироби з глини належали козакам Зіньківського повіту Євстафію Задорожному, Герасиму Крокві та Григорію Рябоконию⁵.

З названих майстрів славу на Полтавщині мав Павло Чумаченко. Саме йому замовив виготовити мальовані зелені й білі кахлі для свого будинку дідич і славетний український діяч Григорій Галаган. Дві кахельні груби були встановлені в галаганівському будинку в Лебединцях Прилуцького повіту, збудованому за проектом академіка Євгена Червинського в 1854-1856 роках⁶. Вони відтворені на фотовідбитках і малюнках архітекторів початку ХХ ст.: Василя Кричевського, Миколи Шумицького.

На другій і третій виставках сільських творів 1847 і 1848 років у Ромнах, на Іллїнському ярмарку, також демонструвався полив'яний ужитковий посуд (гличики, соусники, горщики, вазони для квітів) Андрія Бабенка, Івана Гладиревського, Данила Сірецького і Костянтина Шевченка із Зіньківського повіту⁷. Гладиревський належав

до широко відомої родини опішненських гончарів, цегельників і кахельників. З них відомі: дід Іван і внук Іван, Герасим і Ларивон.

У 1852 році Іллїнський ярмарок перевели з Ромен до Полтави. Наступного року, з дозволу Міністерства державних маєтків, на ярмарку влаштували виставку сільських творів ремісників і кустарів Полтавщини, Чернігівщини, Київщини, Харківщини та Курщини. На ній у семи відділах 1140 виробів належали 936 авторам. У звіті про виставку відзначено про перевагу виставлених предметів, виготовлених козаками і селянами Полтавської губернії, і що вони «виявляють також і змагання, яке відроджується поміж ними, за подачу своїх творів на відбір»⁸. Нагороди одержали такі майстри гончарського мистецтва полтавських містечок: Павло Сірецький з Опішного, Григорій Рябокін з Великих Будищ, Петро Латиш із Біликів.

У середині минулого століття вироби полтавських народних мистців і ремісників, окрім перелічених виставок-ярмарок, експонувалися в Харкові (1849, 1854), Кролевіці (1850), Полтаві (1851), Києві (1857). Здавалося, за такої кількості виставок вони повинні були мати коефіцієнт ефективності впливу на піднесення землеробських і ремісницьких занять сільського населення Лівобережної України. Однак цього не сталося, бо тодішніх дідичів і землевласників цілком задовольняла підневільна праця кріпаків, ведення натурального господарства, а виставками вони не цікавилися. Картина реально змінилася в пореформенні роки, коли ініціатива щодо виставок йшла вже не від уряду та місцевих установ, а, у першу чергу, від земств, товариств (сільського господарства), громадських організацій.

1860-1870-ті роки – період, коли виставок майже не було. Нагальна потреба в їх влаштуванні громадськість відчула, коли самим життям була поставлена гостра проблема забезпечення роботою мільйонів безземельного населення. Оскільки кустарна й художня продукція народу в той час знаходила широкий збут на ярмарках, то цим питанням зацікавилися вчені. Класик нашої етнографічної науки Хведір Вовк, на прикладі Бориспільського ярмарку (28 і 29 червня 1873 року), наслідки своїх обстежень виклав у статті «Про сільські ярмарки та про значення їх для вивчення ремісничої і кустарної промисловості»⁹. Згодом земські установи в Україні (Чернігівське, Полтавське, Харківське), наприкінці 1870-х-першої половині 1880-х рр., почали активно проводити ґрунтовне вивчення економічного

становища сільських прошарків, визначали значення дрібної промисловості, перш за все, кустарної. Для популяризації й поширення технічних знань, покращення життєвого рівня визначну роль відігравали виставки. Багато їх було протягом 1880-1890-х рр. Сільськогосподарські, ярмаркові, кустарні й художньо-промислові виставки влаштовували в столицях (Петербург, Москва, Київ), у губернських і повітових містах, містечках. Почин в Україні задавали Полтава (1879) і Харків (1880).

За участь у всеросійських виставках: художньо-промисловій у Москві (1882) і Харківській сільськогосподарській (1887) – нагородили бронзовими медалями гончарів: Павла Калашника з Хомутця (двома медалями) та Федора Чирвенка з Опішного (однією медаллю); похвальними відгуками – цегельника Герасима Гладиревського з Опішного та Романа Кушія з Миських Млинів (за вогнетривку цеглу, посуд і зооморфну скульптуру)¹⁰. Павлу Калашнику, наприклад, окрім нагороди в Харкові, дали можливість заpastися кобальтом. Він, разом з Федором Чирвенком і Федором Падалкою з Межиріччя, на Харківщині, першим на Лівобережній Україні міг свої твори, зокрема левів, баранів і декоративні вази, обливати синьою поливою. Завдяки цьому розширювалася палітра виражальних образотворчих засобів славетного хомутецького гончаря.

Протягом 1880-1890-х рр. виставкова діяльність в Полтавській губернії набула небаченої доти висоти. Найактивнішу роль відіграло Полтавське сільськогосподарське товариство, що співробітничало з губернським і повітовим земствами. Під егідою товариства влаштовувалися сільськогосподарські ярмаркові виставки в Полтаві (1879, 1883, 1886, 1890, 1892, 1893, 1896), Кременчуці (1881, 1895, 1896), Ромнах (1880, 1884, 1899); у багатьох інших населених пунктах: Решетилівці, Лубнах, Чутовому, Миргороді, Драбовому, Костянтинграді, Нових Санжарах, Зінькові, Диканьці, Опішному, Комишні, Пирятині, Прилуках, Хоролі.

На них, заодно із зразками тваринництва, рільництва, садівництва, городництва, бджільництва, хліборобських машин і знарядь, технічних виробництв (куди інколи відносили гончарну цеглу), були відділи жіночого рукоділля, кустарних промислів чи кустарної промисловості. Остання, як правило, включала вироби гончарні, шкіряні й кушнірські, з вовни й волокнистих речовин, дерева й металу, рогу й кістки, лози й соломи, щетини. Експонувалися також твори

малярства (ікони, народна картина), кругла дерев'яна пластика.

Керамічне мистецтво, як і гончарне виробництво в цілому, представлялося на виставках: у Ромнах (1880, 1884, 1899), Нових Санжарах (1884), Миргороді (1884, 1894), Зінькові (1885, 1886, 1894), Полтаві (1886, 1890, 1893), Лубнах (1887), Опішному (1890), Комишні (1891), Хоролі (1894), Кременчуці (1896).

Найталановитіших гончарів, кахельників і цегельників нагороджували високими відзнаками. Наприклад, Федора Чирвенка, Івана та Герасима Гладиревських і М. Крутоголовика (всі з Опішного) – бронзовими і срібними медалями, Юхима Різника й Максима Клименка з Опішного, Михайла Жданенка з Лубен, Сидора Узнадева з Великих Будищ, Петра Іщенко з Комишні – грошовими преміями по 20, 15, 10, 5 і 3 крб.; Антона Гілюна з Хомутця, Саву Михна з Ромен, Дмитра і Семена Шапошників (батька і сина), Трифона Кривоноса з Зінькова, Степана Сахна з Поставмук, Павла Герасименка з Більська, Віктора Говтвянського з Нових Санжар, Михайла, Дмитра й Степана Соляників з Великих Будищ – похвальними листами.

Ось як сучасник охарактеризував експонати 1-ї Зіньківської ярмаркової виставки 1885 року: «...Виставлено багато чудових зразків цегли, кахель та чимало різноманітного господарчого посуду, як-от: мисок, макітер, банок, барил, глечиків, квітників, горщиків й інших посудин, що відтворюють усіляких тварин, посудин, які вживають заможні селяни для горілки чи наливки. Усі ці вироби полив'яні, останні з різнокольоровими відтінками, згідно з кольорами зображених тварин. Також привертало до себе увагу вишукане вироблення мисок, так званих мармурових; здала важко відрізнити череп'яну миску від мармурової, до такого ступеня натурально її виготовлено. Серед гончарного посуду були й так звані «витіюваті» вироби (напр., на череп'яній мисочці, фігурно обробленій, прикріплено три чарки, щойно налито у одну з них рідину, як одночасно наповнюються й решта дві), та чимало інших різноманітних глиняних фокусів»¹¹.

Від мажорного тону звітів Антона Прокоповича, котрий характеризував дві Зіньківські ярмаркові виставки (1885, 1886), народознавець Віктор Василенко, оцінюючи Опішненську виставку (1890), дійшов сумного висновку¹². Полтавський дослідник кустарних промислів констатував, що виставка в знаному осередку гончарства мала незначний успіх, вона була найбільш невдала від усіх попередніх. У ній взяли участь

кілька майстрів. З-поміж них були нагороджені: Федір Чирвенко; його учень, підліток Юхим Різник і цегельник Герасим Гладиревський. Гончарі відмовлялися виставляти свої вироби, не бажаючи виявляти своє заняття гончарним ремеслом, а відтак – викликати накладення на них нових податків. Трапилось це тому, що Зіньківське повітове земство, всупереч існуючому на той час законоположенню, оподаткувало господарів гончарних горен. Віктор Василенко, виступаючи на засіданні Полтавського сільськогосподарського товариства, категорично настоював на відміні незаконного податку. Водночас він виклав свою програму щодо підтримки місцевого промислу, перш за все, через заснування зразкової гончарної майстерні й запрошення кваліфікованого кераміка.

Восени 1890 року Зіньківське земство за власні кошти направило двох експонентів названих вище виставок – Федора Чирвенка та Юхима Різника – на завод Фока в Новгородській губернії. Даючи огляд Полтавської сільськогосподарської виставки 1893 року, Віктор Василенко писав про наслідки півторамісячного навчання опішненців. «Чирвенко навчився там формуванню й виготовленню алебастрових лекал і займався обточуванням виробів на гончарному токарному верстаті. Після повернення із Новгородської губернії, Чирвенко почав формувати деякі свої вироби, а також вживати просяну глину для витонченіших виробів, але токарного верстата досі не має»¹³. Директор заводу Фок рекомендував вісімнадцятирічного Юхима Різника відправити навчатися до петербурзького училища імені барона Штигліца, але, з огляду на об'єктивні умови життя, як писав Віктор Василенко, «участь цього, безперечно талановитого, юнака досі вкрай гірка, і здібності його приречені на боротьбу із принизливою нуждою й бідністю»¹⁴.

На виставках кінця XIX-початку XX ст., заодно з гончарними виробами, експонувалися й речі тих майстрів, які навчалися під керівництвом фахівців у заснованих земством гончарних навчальних майстернях: Опішненській (що діяла в роках 1894-1899), Поставмуцькій (1898-1901), Глинській (з 1899, від 1908 року – інструкторська гончарна школа), а також твори учнів, вихованців та викладачів Миргородської художньо-промислової школи імені Миколи Гоголя (відкрита 1896 року)¹⁵.

Близько трьох років проіснувала Поставмуцька школа. Керівництво Лохвицького кустарного комітету, якому була підпорядкована майстерня, для покращення технологічного процесу

замовляло матеріали для поливи у заводчиків Вахрамєєва з Ярославля, Штоля і Шміта. Значно розширився асортимент виробів. Майстри, підмайстри (челядники), хлопці вправно виготовляли речі, розраховані на міського споживача: попільнички, тарілки для візитних карточок, вазони для квітів, столові сервізи та декоративні вази в українському стилі, статуетки із зображенням Великого Кобзаря, гончарів за роботою, фігурки тварин. За названі експонати комітет Міжнародної керамічної виставки в Петербурзі нагородив гончарів із Поставмук похвальним відгуком (1901)¹⁶. Роком раніше комітет кустарного відділу Всесвітньої виставки в Парижі нагородив срібними медалями Йосипа Карпенка та Андрія Ступку¹⁷. Окрім них, медалі також одержали ще три талановиті народні мистці Полтавщини: Іван Бакута з Сенчі, Брага з Городища та Федір Чирвенко з Опішного. Їхні першокласні зразки вжиткового й декоративного посуду ввійшли до колекції разом з глинами, фарбами та інструментами, що надіслав до столиці Франції Історико-природничий музей Полтавського губерньського земства.

Роботи майстрів гончарних осередків Зіньківщини, Лохвиччини, Миргородщини та Роменщини експонувалися на всеросійських кустарних виставках (1902, 1913), всеросійській кустарній виставці з іноземним художньо-промисловим відділом (1907) (всі – у Петербурзі), всеросійській виставці в Києві (1913), київських кустарних виставках (1906, 1909), на XII Археологічному з'їзді в Харкові (1902), Південноруській обласній сільськогосподарській, промисловій і кустарній в Катеринославі (1910), в місцевих експозиціях.

Ось свідчення полтавця, статистика Михайла Рклицького про бачене й документально зафіксоване в Петербурзі в 1902 році. Полтавське земство виставило «у спеціальній вітрині більш як 50 зразків орнаменту мисок і тарілок. Ця вітрина – єдиний багатий закуток, де художники, котрі шукають зразків народного орнаменту, можуть бачити його у такому різноманітті й повноті. Тут ви часто почуєте розмови на тему про художню старовину в промисловості, побоювання за ці відхилення, до того ж на доказ художники і знавці підводять слухачів до вітрини Миргородської художньої школи, що перебуває поруч. Художник із Фінляндії, який щось довго записував у свою велику книгу, не міг зрештою не висловити своє захоплення перед цим багатством орнаменту й звернувся до мене на ламаній російській мові з вигуком: «Ух, могутній у вас

дух в народі! А це – все слабо», – сказав він про зразки Миргородської школи»¹⁸.

Наведений безпосередній відгук фінна неможливо перекується за короткою і влучною характеристикою полтавського гончарства знаменитого історика мистецтва, француза за народженням, Олександра Бенуа. Він писав, що «якщо не рахувати полтавських тарілей і чудових, справді античних за формами, українських посудин...» і наводив інші взірцеві твори народного мистецтва, представлені на Всеросійській кустарній виставці 1902 року¹⁹.

Українське народне мистецтво козаків, селян і міщан позначене мальовничою чарівністю, конструктивною доцільністю і невчепним розмаїттям орнаменталістики. Ці вічні риси мистецтва, втілені колективним генієм народу в високохудожніх і високотехнічних виробках чарували досвідчене око справжнього шанувальника прекрасного чи дослідника мистецтва, якій давали захоплюючі оцінки, які ми вище навели.

Але водночас в експозиціях у значній кількості виставлялися й підробки під народне мистецтво і сурогати ремісників і мистців, позначені несмаком, і відсутністю культури. Скажімо, чого варті глиняні самовари, двопудові гирі чи згадані «гончарні фокуси» із Зіньківської ярмаркової виставки (1885).

На жаль, ця злива фальшивих виробів усе більше заповнювала експозиції виставок (1900-1910). Цьому сприяла неправильна на той час орієнтація в Східній Європі, коли професійні художники і частина керівників художньо-промислових шкіл і майстерень, повернувшись з шедеврами народної культури, виготовляли слабкі й художньо фальшиві роботи. Тому, наприклад, «Миргородська школа грішить тим, що в орнаменталістці глиняних речей в народному стилі нехтує старий народний український орнамент, і накидає учням орнамент, узятий з українських вишиваних рушників, сорочок, а найчастіше – підризників»²⁰.

Наслідки рабського і пунктуального репродукування зіпсованих мотивів, запропонованих художниками-професіоналами чи впливом міської субкультури, чітко прослідковуються на прикладі відомих і безперечно талановитих опішненських гончарів. Ось як оцінює журналіст

Мефодій Павловський їхні твори на всеросійській виставці 1913 року в Києві: «Є на виставці декілька й селян-гончарів, що самостійно виступають з своїми роботами. Найслабший з них – д.Є.Різник з Опішні. Людина, як видно, мало свідомою в своїй праці. Він простісінько копіює на глині утвори з альбомів, вишивок на підризниках, або прикрашає свої вироби без всякої поливи розмальованим листям лілей, ліпними кетягами якихось овочів, квітками з «волових очей» і т.п. Техніка в цього гончаря зовсім таки слабенка.

Поруч з гончарними своїми виробами д.Різник виставив декілька вилитих з гіпсу фігурок, постатей парубків, дівчат, сліпців з поводаторами, статуетки Богдана Хмельницького, Т.Шевченка та ін. Робота дуже слабенка, примітивна, але все-ж таки симпатична своїм поривом до незалежної, самостійної творчості.

У другого полтавського гончаря, д.Поросного, менше тих, вражаючих ефектів, що здиваємо трохи не на кожному творі в д.Різника. Але й д.Поросний стоїть у гончарстві не високо. Він є один із тих нечисленних гончарів на Полтавщині, що підлягли в своїй праці впливові миргородської школи, од якої перейшли тільки зверхні, псевдно-народні ознаки українського керамічного мистецтва»²¹.

Об'єктивно констатуємо, що художницька інтелігенція й керівництво кустарними промислами у земствах не лише України, а й інших слов'янських народів не дійшли того духовного рівня, щоб правильно вести реформаторські спроби відновлення й подальшого розвитку народної мистецької культури. Але треба вітати їхню щирість і ту запальність, з якою вони вели справу відродження. Це – Віктор Василенко, Опанас Сластьон, Олена Пчілка, Василь Кричевський, Сергій Васильківський, Микола Біляшівський. У дореволюційну добу на Полтавщині діячі земства, нащадки козацької старшини, представники демократично настроєної інтелігенції сприяли організації значної кількості виставок, на яких експонувалися твори талантів нашого народу. Советська доба, на жаль, у цьому відношенні значно поступається і якісним рівнем, і репрезентацією української народної духовної культури.

¹ Ярошевич С. *История выставочного дела // Хуторянин. – 1903. – №38. – С.993.*

² Бутник-Сиверський Б.С. *Українське народне мистецтво на виставках-ярмарках 1840-1850-их років // Народна творчість та етнографія. – 1981. – №2 (168). – С.65-66.*

- ³ Описание Роменской выставки сельских произведений губерний: Полтавской, Черниговской, Харьковской, Курской и Киевской, бывшей в июле месце 1846 года // Полтавские губернские ведомости. – 1846. – Неоф. часть. – №36. – 7 сент. – [Приложение]. – С.3-4.
- ⁴ Выставка сельских произведений в России, в 1846 году: I. Роменская выставка // Журнал Министерства государственных имуществ. – СПб., 1846. – Ч.XXI. – С.45.
- ⁵ Описание Роменской выставки сельских произведений губерний... – С.13,15.
- ⁶ Шумицкий М. Украинский архитектурный стиль. – К.: Друкарня 2-ої армії, 1914. – С.50.
- ⁷ Выставка сельских произведений в России, в 1847 году: II. Вторая выставка в городе Ромнах, Полтавской губернии // Журнал Министерства государственных имуществ. – СПб., 1848. – Ч.XXVI. – С.95; Выставки сельских произведений в России, в 1848 году // Там само. – 1849. – Ч.XXX. – С.203, 437, 204.
- ⁸ Выставка сельских произведений в Полтаве 1853 г. // Полтавские губернские ведомости. – 1853. – Неоф. часть. – №40. – 7 окт. – [Приложение]. – С.11.
- ⁹ Волков Ф.К. О сельских ярмарках и о значении их для изучения ремесленной и кустарной промышленности // Записки Юго-Западного отдела императорского Русского Географического общества. – К., 1874. – Том I за 1873 г. – С.265-289.
- ¹⁰ Отчёт о Всероссийской художественно-промышленной выставке 1882 года в Москве. – СПб., 1883. – С.414, 465, 468; Описание Всероссийской сельскохозяйственной выставки в г.Харькове 1887 года, состоящей под августейшим покровительством её императорского высочества, государыни великой княгини Екатерины Михайловны, с планом и 45 рисунками в тексте. – Харьков, 1890. – С.56. – Різна пагінація.
- ¹¹ Прокопович А. Зеньковская ярмарочная сельскохозяйственная выставка 13, 14 и 15-го августа 1885 года // Журналы Полтавского сельскохозяйственного общества: 1885 год. – Полтава, 1885. – Вып.5. – С.5. – Різна пагінація.
- ¹² Журналы Полтавского сельскохозяйственного общества: 1890 год. – Полтава, 1890. – Вып.4. – С.30-31.
- ¹³ Василенко В. Кустарный отдел на Полтавской выставке // Полтавские губернские ведомости. – 1893. – №5. – 11 дек. – С.2.
- ¹⁴ Там само.
- ¹⁵ Учебная мастерская в м.Опошине, Зеньковского уезда // Отчёт Полтавской губернской земской управы за 1896 год. – Полтава, 1897. – Вып.1. – С.36-41; [Про Глинську гончарну майстерню] // Отчёт Роменской уездной земской управы за 1901 год. – Ромны, 1902. – С.86-87; Отчёт о деятельности Глинской учебной гончарной мастерской за 1908 г. // Отчёт Роменской уездной земской управы по экономическому отделу за 1908 год. – Ромны: тип. бр. Дельберг, 1909. – С.7-11; [Про Поставмуцьку гончарну майстерню] // Журналы Лохвицкого уездного земского собрания XXXV очередного созыва 4-го, 5-го, 6-го, 7-го, 8-го и 9-го октября 1899 года. – Лохвица, 1900. – С.229; Школа имени Н.В.Гоголя // Полтавские губернские ведомости. – 1896. – №27. – 10 апр. – С.4; Ханко В. Які були ремісничькі навчальні заклади у нашому краї в минулому? // Жук В.Н., Пустовіт Г.П., Фісун М.А., Ханко В.М. Наш рідний край: (3 історії освіти на Полтавщині в дореволюційний період). – Полтава, 1991. – Вып.12. – С.54-56; Ковган В., Ханко В. Миргородський державний керамічний технікум ім.М.Гоголя: Історичний нарис. – Миргород, 1996.
- ¹⁶ Указатель Всероссийской кустарно-промышленной выставки, 1902. – СПб., 1902. – С.275.
- ¹⁷ [Про нагородження 4-х гончарів Полтавщини срібними медалями Головним комітетом кустарного відділу Всевітньої виставки 1900 р. у Парижі] // Полтавський вестник. – 1903. – 2 лютого. – №262. – С.3.
- ¹⁸ Рєлицкий М. На всероссийской кустарно-промышленной выставке в Петербурге // Хуторянин. – Полтава, 1902. – №14. – С.262.
- ¹⁹ Бенуа А. Кустарная выставка // Мир искусства. – СПб., 1902. – №3. – С.48.
- ²⁰ Павловський М. Всеросійська виставка у Києві // Літературно-науковий вістник. – К., 1913. – Т.64. – Кн.Х. – С.348.
- ²¹ Павловський М. Український елемент на всеросійській виставці у Києві // Рада. – 1913. – №206. – 8 сент. – С.2. [Підп.: М. П-кий].



ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ У НАРОДНІЙ ТЕМАТИЧНІЙ ПЛАСТИЦІ МАЛИХ ФОРМ

(на прикладі творчості майстра
народного мистецтва Івана Гончара)

Гудак Василь. Історія і сучасність у народній тематичній пластиці малих форм (на прикладі творчості майстра народного мистецтва Івана Гончара) // *Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2002 / За редакцією доктора історичних наук Олесь Пошивайло. – Олішне: Українське Народознавство, 2002. – Кн.2. – С.286-291*

- Народився 11 червня 1941 року в селі Монастирець Жидачівського району Львівської області. Закінчив Косівське училище прикладного мистецтва (1963), Львівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва (1968). Доцент відділу художньої кераміки Львівської академії мистецтв. Кандидат мистецтвознавства, член Національної спілки художників України.
- Головний напрямок наукових досліджень: історія, сучасний стан та перспективи розвитку українського народного гончарства, зокрема на Поділлі.
- Автор понад 60 наукових праць з проблем української народної кераміки та мистецтва.
- Автор творів художньої кераміки, живопису та графіки. Учасник обласних, регіональних, всеукраїнських і всесоюзних художніх виставок.

✉ Вул. Кубійовича, 38, Львів, 79011, Україна; тел.761482
✉ Вул. Наукова, 64, кв.51, Львів, 79060, Україна; тел.644497

Про життєвий шлях, особливості творчості і керамічних творів видатного українського майстра із с. Крищинці Тульчинського району Вінницької області Івана Гончара. Його твори — оригінальні, самобутні, переконливі цільністю силуету, внутрішньою напругою, динамікою, яскравим образним вирішенням тем, проявом широких естетичних можливостей матеріалу.

Іван Гончар залишився неперевершеним майстром яскравих і складних сповнених психологічної виразності розповідних композицій, створених на основі традиційної подільської пластичної мови і ремісничо-мистецьких прийомів народної керамічної скульптури.



Іграшка, народна скульптура або, як тепер ми частіше говоримо, пластика малих форм ще з давніх трипільських часів мали велике пізнавальне й естетично-виховне впливове значення. Як свідчать пам'ятки мистецтва і культури, які збереглися до наших днів, потреба естетизації речей, середовища була властива нашим предкам. І збереглася вона до сьогодні в творчості талановитих нащадків, народних майстрів, серед яких немало було цілих династій. На жаль, жили і працювали вони в жахливих умовах. Не було своєї державності. А пануюча верхівка — представники чи помічники іноземної гноблячої держави — постійно користувалася на свій, часто примхливий розсуд «золотими» плодами їх талановитих і працюючих рук.

Серед народних майстрів-іграшкарів, які яскраво проявили себе у створенні декоративної тематичної скульптури малих форм, особливо виділяється Іван Тарасович Гончар (1888-1944), родом із Поділля. Народився він у селі Крищинці Тульчинського району на Вінниччині. Це був мистець-кераміст з яскраво вираженим індивідуальним почерком (про нього, як і про інших українських іграшкарів-керамістів, так мало публікацій!) [2].

Поділля, очевидно, територіально найбільша історично традиційна зона побутування гончарства в Україні. У цьому барвистому на художньо-стильові школи народного мистецтва регіоні серед яскравих гончарних центрів, насамперед, слід назвати групу сіл Гайсинського району на Вінниччині: Бубнівку, Жерденівку, Кіблич, рід-

не село Івана Гончара та низку інших подільських сіл, гончарі яких виробили свій, відмінний від інших, художньо-стильовий розпис, почерк, «обличчя», що зразу пізнається при їх спогляданні.

Тут протягом складних суперечливих століть безперервна спадкоємна думка видатних мистців невтомно працювала над формо- та оздоботворенням гончарного посуду. Саме їх невислухою енергією, творчо-експериментальним пошуком створювалися речі, які найбільше відтворювали й відповідали тодішньому укладу життя та побуту простого народу.

Народні майстри вдосконалювали архітектоніку форми посуду, розпис, який завжди підкреслював його конструктивні особливості, вивчали місцеві кольорові глини, велику палітру яких застосовували для виробництва ангобів. Вони створювали різноманітний асортимент простого формою, красивого і зручного селянського посуду.

Іван Гончар не пам'ятав матері, а вже у семирічному віці помер і батько. Залишившись круглим сиротою, щоб якось прожити, він весь час проводив за гончарним кругом. Однак дещо пізніше в нього народилася мрія виготовляти керамічний посуд, прикрашений ліпленням і розписом.

Іван Гончар походив з родини потомствених гончарів, тобто і батько, і дід були гончарями. Спочатку вчився ремесла в свого батька, потім у Жерденівці Гайсинського району в знаменитих на всю тодішню губернію Лавренюків-Полив'яних, династії гончарів.

Він пам'ятав, як батько оповідав, що шість днів на тиждень працював на графа Потоцького, а сьомий день на себе. Уночі робив горщики, глечики, ліпив іграшки, випалював, а по святах вивозив у Тульчин на ярмарок продавати [5, с.6].

У 16 років почав прикрашати покришки посудин ліпними фігурками, перейшовши поступово до створення гостро гротескних за пластикою скульптурних фігурок і цілих груп-сцен.

Восени 1910 року Івана призвали на військову службу. Вісім років перебував він то в Києві, то в Петербурзі, то у Варшаві. Відвідуючи музеї, знайомився з творами таких видатних скульпторів, як Клодт, Мікешин, Антокольський, які стали його улюбленими мистцями.

До революції Іван Гончар робив іграшки-свистунці, пізніше — скульптурні композиції. Слід назвати його ліплені гротескні композиції

чиновників, панів, капельмейстерів, образи яких підказувала чотирирічна служба у військовому оркестрі царської армії.

Варто ще раз наголосити, що дуже рано Іван Гончар оздоблював посуд, зокрема покришки, різноманітними фігурками, особливо людськими. Ймовірно, що від цього його відмовляли або ж і критикували ті знавці, які добре знали історію, традиції, роль давньоукраїнської кераміки у формуванні національної культури, вплив на культуру інших народів і т. д. А офіційно потрібно було все це знівелювати, будь-що не дати воскреснути правдивим давньоукраїнським гончарним традиціям і, звісно, на цій основі можливим науковим дослідженням. Однак Іван Гончар все-таки ліпив фігурки на покришках, не відаючи, мабуть, що через його мистецький інстинкт промовляють в його творчості до нас, нащадків, віки і тисячоліття. Тепер ми можемо дивуватися, що, зокрема, аналогічні зліпки людських фігурок часів нашого українського Трипілля могли мати благотворний вплив на пам'ятки неолітичної кераміки культури... яншао в Китаї. Більше того, існують переконливі припущення, що покришки «гань», форми і орнаменти макітримисок «пень» майже тотожні сучасним гончарним виробам з Поділля, особливо Адамівки, Заміхова чи Тимара [4].

Але в часи творчості Івана Гончара можна було лише давні періоди розвитку кераміки побіжно згадувати, починаючи більш детальний розгляд лише десь із слов'янського періоду. А які ж можуть бути дослідження, коли вони заздальгідь обережні, упереджені...

Майстер декоративної тематичної скульптури Івана Гончар став відомим ще в 1910^{-ті} роки.

На ярмарках Києва, Вінниці, Тульчина народ натовпами збирався, щоб помилуватися його естетично чарівними творами, зокрема фантастичними птахами та звірами.

У 1935-1941 роках Іван Гончар вчився, працював та викладає у Центральній експериментальній майстерні при Київському державному музеї українського народного декоративно-прикладного мистецтва, підвідомчій Управлінню в справах мистецтва при Раднаркомі УРСР та перейменованій згодом у Школу народних майстрів. Саме тут були створені відповідні умови і він зміг дати життя багатьом фігурним композиціям.

На широкому державному рівні йшла підготовка до Першої республіканської виставки на-

родного мистецтва з метою показати культурно-мистецький розквіт так званої Країни Рад. З цією метою було запрошено з різних міст України відомих майстрів того чи іншого виду народного мистецтва. З Поділля тут працювали брати Яким і Яків Герасименки зі славнозвісної Бубнівки на Вінниччині, а також Прокіп Лавренюк-Полив'яний із села Жерденівка тієї ж Вінницької області [5, с.17].

Яскравою демонстрацією високого розвитку народного мистецтва в даних умовах була виставка створених тут творів народними майстрами, яка в 1936 році експонувалася в Києві, Москві. За значний творчий доробок Івану Гончару було присвоєно звання майстра народного мистецтва, а братам Якимі і Якову Герасименкам за чудові сервізи — першу премію.

Іван Гончар часто відвідував київські музеї. Йому дуже подобалася антична кераміка, зокрема грецька теракотова скульптура. Бував на концертах. Особливого натхнення надавала йому капела «Думка», бандуристи.

Гончар обрав важкий жанр. До нього в народній скульптурі майже не було сатиричних та гумористичних творів. Мешкаючи в Києві, Іван Гончар мав можливість бувати в зоопарку і спостерігати за звірами, їхньою поведінкою, характером, звичаями, інстинктами, пластикою тощо. Виліплені ним звірі були наділені добрими чи злими рисами. Одні — сумирні, слабкі, лагідні, спокійні, інші — хижі, жорстокі, підступні, страшні, хитрі. Ще на початку своєї творчості Іван Гончар звертався до тем і образів, які змальовані в літературі. Люди в нього виходили у вигляді іграшкових вершників та різноманітних деталей пластичного оздоблення посуду. Згадати б хоча композицію на суповій вазі «Пани обідають». Композиція ліпнини взагалі цільна; завдяки збереженням пропорціям людей, усі фігури мають чіткий силует.

У безперервних пошуках майстер весь час розвивав і вдосконалював своєрідні прийоми майстерності, підносячи традиційну народну іграшку на справжній мистецький рівень [«Один із сошкою — семеро з ложкою» (1910)].

Конструктивно-художні принципи творчості Івана Гончара розвивалися на основі аналізу спадщини місцевого народного мистецтва. Але застосування майстром скульптурних елементів і втілення цілих сюжетів у побутових виробках було новим для декоративного мистецтва Поділля. Уже в цей час вперше чітко визначилося

коло тем тих казок і байок, які згодом стали основою улюблених сюжетів Гончара. Багаточисленні, напроцуд різноманітні одно- і багаточисленні сюжетні композиції створював на основі традиційної народної гончарної іграшки та обрядового фігурного посуду.

У творчості Івана Гончара довоєнного періоду вперше знайшли відтворення теми революції, громадянської війни та так званої прикрашеної нової соціалістичної дійсності.

Розвиваючи традиційну мову місцевої пластики, майстер знаходив самобутні прийоми трактування образів. У гострих гротескних формах Іван Гончар представляв персонажі старого режимного як дореволюційного, так і післяреволюційного світу, з любов'ю і натхненням відтворював своїх сучасників, представників простого народу.

Серед значних і художньо-своєрідних скульптурних композицій назвемо «Арешт буржуїв» (1920), «Білі тікають» (1920-1921), «Пан і слуга», «Лірник», «Ріпка», «Вершник», «Челюскінці», «Музиканти», «Пани на звірі», «Побачення», «Закохана пара», «Молодобоєць», «Канцелярія», «Пани на прогулянці» (1930-ті рр.), «Коник», «Демидові вареники» (1935-1936), «Як миші ката ховали» (1937), «Один із сошкою, семеро з ложкою» (1910, 1937), гумористичні ліплені композиції до творів Л.Глібова, байок І.Крилова («Квартет», «Звірі-музики», «Лисиця й журавель»), О.Пушкіна («Казка про пола та його наймита Бадду»), П.Єршова «Коник-Горбунок» та ін. [1, с.70; 7, с.102].

Майстер органічно, силою свого національного таланту, українізував сюжети творів І.Крилова, О.Пушкіна, П.Єршова, надав їм традиційну для подільської іграшки пластику, сповнену психологічної виразності, гумору, своєрідного народного «опобутовання», створюючи яскраві об'ємно-просторові композиції, далекі від елементарної ілюстративності.

Не забував майстер і про побутову тематику, яку вирішував з обов'язково доброю посмішкою, зокрема в такій улюбленій темі, як «Гончар за роботою», яка в тридцять років мала кілька варіантів. По фольклорному яскраво і безпосередньо зображений тут гончар, який захоплено робить свою справу під аккомпанемент невтомно награваною йому скрипки — мавли-музиканта, закоханої в своє мистецтво не менше кераміста. Таке казкове вирішення теми характерне для справжнього народного майстра, що зберігає фольклор-

ний світогляд, вільно володіє традиційними образними засобами народної творчості. Це стосується анімалістично-антропоморфної пластики малих форм, яка майже завжди подана виразно, скульптурно-гротесково: мавпи-музики, лірники, гончарі та ін.

«У композиціях з гончаром мавпа незрима для нього, як в картинах Рубенса незримо для героїв літають навколо них алегоричні істоти. Мавпа в творах І.Гончара — алегорія доброго гумору» [8, с.103]. Усе в Івана Гончара сповнене глибокого олюднення. Адаже згадані композиції витворені під животворним впливом рідного фольклору — невичерпної скарбниці народних традицій, досвіду, мудрості.

Глиняний п'єдестал — місце розгортання сюжетної дії його композицій. У майстра він обов'язково оздоблений ліпленням рельєфним орнаментом, подібним до того, яким у ранній період оздоблював фігурний посуд. Пізніше майстер до нього знову повертався, працюючи в майстерні при київському музеї. Треба зазначити, що саме цей вид рельєфу властивий Поділля. Іван Гончар весь час його розвивав як стиль декору, спрощуючи чи ускладнюючи його, створюючи пластичний орнамент, що включає фігурки людей, звірів, птахів.

Значні декоративні можливості цього орнаменту проявилися в п'ятьох вазах, оздоблених ліпленнями смугами, в яких є фігурні групи, що органічно включені в традиційний орнамент [ваза, інв.№К-403, Київ, 1937, фонди Державного музею українського народного декоративного мистецтва].

У Полтавському краєзнавчому музеї зберігається значна колекція різноманітних іграшок майстра, на яких видно процес роботи над оздобленням виробів. Відпрацьованість і прописаність декору декількох неглазурованих, але випалених речей свідчать про те, що автора захоплювало саме це матове легке звучання ангобного розпису. Словня використував Іван Гончар традиційно шанобливе ставлення керамістів до кольору самого глиняного черепка в співставленні з насиченим звучанням кольорових глазурей і ангобів. У його творах, буквально в кожній фігурці, помітні пошуки оптимального кольорового рішення, його декоративної виразності.

Іван Гончар — досвідчений і талановитий майстер-самородок, — любив, відчував і розумів матеріал, щедро ним користувався, залишаючи природний колір глини або ж суцільно покривав

форму кольоровою глазур'ю, попередньо розписавши її ангобами.

Новим словом в українській народній кераміці стали великі вази Івана Гончара, оздоблені ліпленнями (горельєфними) жанровими і рослинними багатофігурними композиціями. Твори яскравовиразні, багаті кольоровими переливами темно-зелених та синіх полив, що покривають предмети так суцільно, що на них не відразу «прочитується» сюжет об'ємних тематичних рельєфів. Властивою Івану Гончару орнаментально-рельєфною технікою оздоблені його фігурні (анімалістичні) посудини (леви, барани тощо) [6, с.61].

Його твори оригінальні, самобутні, переконливі цільністю силуету, внутрішньою динамічністю, яскравим образним вирішенням теми. Частина робіт Івана Гончара не глазуровані, а лише писані ангобами. Колорит скульптурок витриманий в цільній кольоровій гамі, деталі розпису збагачують загальне кольорове рішення.

Іван Гончар — неповторний майстер розповідно-сатиричного жанру в керамічній пластиці, дотепний карикатурист, що чудово відчував матеріал, його можливості й особливості.

Пластика його речей вільна, пливуча. Його твори насичені оціночною гостротою, гумором, «олюдненістю» анімалістичних сцен, живим зв'язком з фольклорно-етнографічним багатством і традиціями рідного Поділля. Пластика його скульптур увібрала найяскравіші ознаки народного світосприйняття. У них він віднайшов своєрідну мову форм і барв, орнаментики, близьких народному мистецтву Поділля. Водночас тут десь дуже віддалено промовляє відгук слов'янської міфології [5, с.27]. Це сказано в далекі, особливо для науки, мистецтва, культури, сумні 1950-і рр. Насправді творчий етноген попередників Івана Гончара (його ліплені фігурки на покришках) вчені вбачають і відзначають в мистецьких зв'язках, у кераміці Трипілля, Яншаю, Поділля [4].

Іван Гончар як творча особистість відчував поклик віків, які наче праісторична творча мелодія бриніли в його буйній уяві. Однак «опікуни» довкола його таланту робили свою чорну справу, заганаючи його, обмежуючи його творче горіння, розквіт у публіцистично-політичні шори. Разом з тим Іван Гончар — творець, новатор у своєму відновленні відголосків минулого. У багатьох створених ним роботах плакатно-політичного характеру він є, напевно, жертвою

радників від мистецтва, яких тоді було багато, і кожен вважав за необхідне направляти майстра. Результатом такого впливу-пресу був цілий ряд композицій. Назвемо такі теми, як: «Колгоспники танцюють», «Колгоспний оркестр», «Колгоспники на демонстрації» та ін. Вихідець з бідної родини, ставши змалку сиротою, душею був зі знедоленим народом. Він чудово бачив і розумів злиденне життя, рабську працю сільського трударя. Але ж мусив творами промовляти, що ніби так колгоспники живуть, що аж танцюють ще в ті 1950-і роки... Це вже в 1960-і рр., коли з'явилася техніка в селі, у колгоспах стало трохи легше працювати і жити. Однак село було завжди і тепер залишається в пригнобленому стані. Очевидно тому, що в українському селі живе етнодух нації, чого так боялися і бояться всілякі вороги українського народу. Мабуть, Івану Гончару хотілося (оскільки він відвідував музеї) вивчати грецьке мистецтво, вивчати і своє пракоріння, щоб пластично промовити про нашу історію, подати своє національне ество для культурного світу. Однак вельможі влади всіляко його скеровували на гумористично-гротескную публіцистику в глині. І те, що він цього не приймав на усі 100 %, є гротеск. А як же інакше він міг протистояти впливу «рецензіям, критиці на свої художні твори...», прагнучи вдосконалити свою майстерність».

Автор цих рядків цілком упевнений, що дані міркування часто-густо зустрінуть своїх опонентів. Як так можна, мовляв, твердити про класика української пластики малих форм! Не можу погодитись, щоб вихідець з народу, так відірвався від нього, оспівуючи соціалістичну дійсність.

Іван Гончар не бачив чи не чув про вже післяреволюційні репресії, особливо 1930-х років чи про голодомор. Можливо, з часом з'являться якісь нові матеріали про твори політично-публіцистичного характеру Івана Гончара, які були результатом невпинних порад, рецензій, критики, яких не бракувало в ті часи, оскільки вони вперто і послідовно намагалися «приручити» культуру, мистецтво. Та не лише їх. Однак Іван Гончар — це велетенська постаць в українській пластичній мистецтві малих форм. Вона є пізнавальною, повчально-виховною і в наш час.

«Шляхом Івана Гончара пішло багато талановитих майстрів. Його вплив особливо відчутний у київському осередку народної кераміки і на Вінниччині — батьківщині народного скульптора. У Києві першим продовжив починання

Івана Гончара Омелян Железняк. Він і справді продовжував, а не повторював творчі здобутки свого попередника, бо мав своє коло образів і свою оригінальну пластичну мову» [8, с.108].

Дрібні пластичні речі під руками вправного майстра порівняно швидко робилися, розходилися і є чи не найбільш демократичними і близькими людям ще з самого дитинства. Вони мають значний ідейно-патріотичний вплив. Бо майстер-українець ритмом свого життя-існування, мислення, нарешті своїм еством вкладав у твір такий індивідуальний етнокод, який благотворно вібує на середовище, знаходячи «своїх». І тоді енергоколо замикається. Глядач прочитає, одержує позитивну енергодію, ауру, і твір фіксує в собі приплив, а не розтрату закладеної в нього автором дії, енергії, сили, впливу.

Тому-то і колишні ідеологи звертали свою прискіпливу увагу і на іграшки. Сучасні майстри-гончарі, іграшкарі, а їх би слід виростити, виховати, могли б своїми творами надати неоціненну послугу патріотично-національному вихованню народу. Бо лише вони могли б і повинні сповна вдихнути свіжої правдивої сучасної етнодуховності українському народу через ці дрібні пластичні форми, які, як плакат, реагують, діють швидко на швидкомінливі сучасні події. Такі речі, повторимося, розходилися б швидко і справляли б відповідний, навіть політичнодієвий, не кажучи вже про культурно-виховний, вплив у суспільстві, державі.

Протягом недовгого життя Іван Гончар створив більше 5 тисяч робіт, що експонувалися на різноманітних виставках, як у нас, так і за рубежом. Багато з них є експонатами колекцій різних музеїв та приватних осіб.

Його твори широко представлялися й мали великий успіх на художніх виставках (зберігаються в музеях) таких міст, як Москва, Санкт-Петербург, Київ, Вінниця, Полтава, Львів, Тульчин, Париж, Венеція та інших [5, с.5].

Робота цього чудового майстра за глибиною і багатогранністю таланту склала яскраву сторінку в історії розвитку українського народного мистецтва 1920-1930-х рр. Тематично досить різноманітними, по-новому традиційними, зберігаючи і розвиваючи кращі художні особливості подільської народної кераміки, вони зайняли помітне місце в експозиціях музеїв.

Його творчість становить цілий період в розвитку цього жанру українського керамічного мистецтва, створила високопрофесійну основу зв'язку традицій українського народного мистецтва

цтва минулого з сучасним задля його розвитку в майбутньому.

Основоположник і яскравий виразник української народної керамічної скульптури малих форм Іван Гончар для нас — це зразок справді народного розуміння, сприйяття та вияву мистецтва і краси, здавалося б, незavidного гончарного ремесла, а насправді високого естетизму. Його твори оригінальні, самобутні, переконаливі цілісністю силуету, внутрішньою напругою, динамікою, яскравим образним вирішенням теми, проявом широких естетичних можливостей матеріалу, як і народної пластики загалом.

Іван Гончар залишився неперевершеним майстром у вирішенні яскравих і складних, сповнених психологічної виразності розповідних композицій на основі традиційної подільської пластичної мови і ремісничо-мистецьких прийомів народної керамічної скульптури.

Значний мистецький рівень його об'ємно-просторових композицій, високопрофесійна віртуозна майстерність виконання, розмаїта творча імпровізація народних традицій, різноманітність і багатство невичерпної творчої уяви, фантазії в інтерпретації й стилізації природи, навколишнього середовища та сцен, подій, що в ньому відбуваються, сповнені справжнього, щирого, доброзичливого, народного гумору — це далеко не все, що дозволяє нам віднести творчу спадщину Івана Тарасовича Гончара як винятково яскраве явище малої керамічної пластики до класичних надбань українського народного мистецтва ХХ ст. Його спадщина, як і все українське мистецтво і культура, з позицій «високої проби» ще належним чином науково не осмислена. Од-

нак на часі давно вже назріла необхідність державної допомоги музеям, щоб ті принаймні видали ілюстративні альбоми своїх збірок з анотаціями, що дозволило б науковцям й дослідникам вводити наявні пам'ятки мистецтва й культури в науковий обіг. У творчості справжнього мистця завжди вкарбовувались історія і сучасність, що сприяють сприйманню їх як невід'ємних елементів достовірно мистецького твору. Окрім суб'єктивних тлумачень (на які мистець завжди мав і має право), ці категорії (історія і сучасність) в органічному сплаві художнього твору є виразниками доби свого часу і складають завдяки їм невід'ємну частку... естетики, культурних спрямувань тієї чи іншої епохи.

Це було і залишається повчальним як для минулих, сучасних так і, впевнений, майбутніх працівників культури, мистецтва. На Поділлі, та й в Україні загалом, з доісторичних часів була сила-силенна талановитих ремісників-мистців. На здібності українського народу вказували чужоземні мандрівники, гості, вчені, дослідники. А гостинність, щирість українського народу — на шкоду, на жаль собі — теж риси відомі в усьому світі...

Про важку, копітку працю Івана Гончара, як і усіх ремісників, мистців українського народного мистецтва, цілком і повністю можна сказати словами св.Павла про те, що «Ні срібла, ні золота, ані одежі я не вимагав ні від кого. Ви самі знаєте, що моїм потребам і тих, які зо мною, служили оці руки. У всьому я показав вам, що, так працюючи, треба допомагати слабосильним і пам'ятати слова Господа Ісуса, що сам сказав: «Більше щастя — давати, ніж брати» [3].

1. Гончар Іван Тарасович // *Большая советская энциклопедия*. — М.: Советская энциклопедия, 1972. — Т.7. — С.69.
2. Гудак В. *Кераміка Івана Гончара // Жовтень*. — 1978. — №5. — С.109-111.
3. *Євангеліє: Діяння Апостолів*.: 20, 33-35.
4. Лашук Ю. *Творчі зв'язки в кераміці Трипілля, Яншао, Поділля // Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавство*. — Івано-Франківськ: «Плай», 1999. — Вип.І. — С.45-51.
5. *Мусієнко П.Н. Іван Гончар*. — К.: Вид-во Академії архітектури УРСР, 1952.
6. *Словник художників України*. — К.: Гол.ред. УРЕ, 1973.
7. Гончар Іван Тарасович // *Українська радянська енциклопедія*. — К.: Укр. рад. енцикл., 1960. — Т.3. — С.360.
8. *Чарновський О. Українська народна скульптура. Історія, проблеми розвитку. Види. Художні засоби*. — Львів: Вища школа, 1976.

08.02.2000



ГОНЧАРСТВО: РЕМЕСЛО І МИСТЕЦТВО. ЩО ВІДРОДЖУЄМО?*

Зіненко Тетяна. Гончарство: ремесло і мистецтво. Що відроджуємо? // *Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2002 / За редакцією доктора історичних наук Олесь Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2002. – Кн.2. – С.292-294*

- ♦ Народилася 21 червня 1964 року в селі Заїченці Зіньківського району на Полтавщині. Закінчила історичний факультет Кам'янець-Подільського державного педагогічного інституту (1986), аспірантуру за спеціальністю «Історія України» в Черкаському інженерно-технологічному інституті (1977). Працює на опішненському заводі «Художній керамік». Член Українського керамічного товариства.
- ♦ Головний напрямок наукових досліджень: історія керамічного виробництва в Україні ХХ століття та проблеми сучасного розвитку української кераміки.

✉ Вул. Партизанська, 152, Опішне, Полтавщина, 38164, Україна; тел. 42225
✉ Вул. Леніна, 3, кв. 4, Опішне, Полтавщина, 38164, Україна; тел. 42784

Про існуючі проблеми і труднощі розвитку сучасного народного мистецтва України, зокрема гончарства.



итання співвідношення ремісничого та мистецького початків у гончарстві набуло особливої актуальності в сучасних умовах. Сталося це завдяки більш широкому застосуванню глини для виробництва різновартісних предметів як ужиткового, так і декоративного характеру представниками різних професій та уподобань. Тут і традиційні майстри історичних гончарських осередків, і художники-професіонали, і самодіяльні майстри. І якщо питома вага народних майстрів складається в основному з людей старшого віку, кількість художників регулюється навчальними закладами, то прошарок останніх усе збільшується, особливо в регіонах, де є достатня кількість дешевої сировини. У науковій літературі існує декілька поглядів на проблему. Погляд перший:

ремесло і мистецтво – синоніми. Ремісник, який майстерно виконує свою справу = мистець. Спробуємо прослідкувати генезу цього твердження. Наприкінці 1920-их років розпочався процес створення артілей гончарів-ремісників і їхні члени здобули досить тривкий соціальний статус. Як правило, це були люди, мало пов'язані з сільським господарством, але як сільські жителі мали свої сади та городи. Працювали вони в спеціально відведених приміщеннях або вдома. Тоді й почали з'являтися плани, норми, тарифні ставки тощо. Термін «ремісник» поступово поступався місцем терміну «народний майстер». У ряді осередків створювалися школи, училища, технікуми для підготовки кваліфікованих кадрів. Народний майстер поступово замінювався простим робітником-операційником, людиною

в більшості своїй випадковою, без відповідної освіти, яку за короткий термін навчили виконувати найпростішу художню операцію, що призвело і призводить далі до дискредитації (і часто свідомо!) самого народного мистецтва, відверто зневажливого ставлення до покликання і професії гончаря. Не всі були спроможні протистояти подібному пресингу і тоді, коли потомственні гончарі йшли на шахти, в колгоспи, на заводи, то на їхнє місце (але вже не майстра!) приходили інші люди. Кому вигідно? Згадую історію, розказану художником із Мінська Сергієм Кайдаком про сільського шофера, який після важкого трудового дня на полі, на жнивах, уночі гончарював. Коли його запитали, навіщо, він відповів: «Так умію ж! Так навчений же!» По суті відбувся процес оголення протиріччя між індустріальним характером виробництва (завод) і ручним характером праці (гончар). За намагання «підтягти» друге до першого через поглиблення розподілу праці і спрощення виробів спостерігається те, що Карл Маркс називав «фальсифікацією товару». Заодно з офіційно визнаними народними майстрами, які в більшості своїй працювали у творчих лабораторіях підприємств, існувала категорія «надомників». Вони діяли і експериментували значно вільніше, тому що не були пов'язані традиціями і канонами й орієнтувалися, перш за все, на запити ринку. Відомий український дослідник народної кераміки Юрій Лащук коментував процес так: «...За умов розширення виробництв, котрі набули ознак промислу, наростають явища ремісництва, штампа, що зумовили зниження творчого потенціалу майстрів. Нехтування принципами декоративності, зайві «пошуки» у ділянці сюжетності, ілюстративності викликали згодом явища декораторства, псевдокрасивості...» [3, с.270]. А в умовах ужитковості, функціональності як основних рис народного мистецтва «хто давав критерій художності і чому – вінцеві кераміки, народної? В нього [народу. – Т.З.] був критерій краси, критерій доцільності» [2, с.484]. А зараз «для народу», для продажу» створюється або максимально спрощена і здешевлена «масовка», або багато задекоровані дорогі речі. Тобто відбувається цикл взаємопереходу від «ще не мистецтва» до «вже не мистецтво». І спрощений до втрати художності ширужиток, і прагнення до «вичурності» та «натуральної, всім зрозумілої красивості» не були властиві істинному народному мистецтву з його неодмінною глибокою символікою,

стилізацією, лаконічною простотою. Нікому не забороняється брати до рук глину і ліпити з неї, що кому заманеться. Вона вже стерпить. Вона оживає тільки у випадку бережливого і любовного до неї ставлення. Тому так важливо сьогодні відповідати на питання – не як відроджувати, а що відроджувати? «Стара кераміка вмерла, – говорив з гіркотою Юрій Лащук. – На моїх очах згас Косів. Скрізь усе гине. По перше: малий попит, технічний прогрес; по-друге: загальні економічні і суспільні обставини вбили нашу кераміку. Ми маємо скарби, які перевищують всі скарби кераміки в світі. Ми – родоначальники кераміки в світі. Ми створили стільки стилів у кераміці. Ніде в світі немає таких стилів! Найцінніше – це мистецькі вартості кераміки ужиткової! Цивілізація вбила нашу кераміку! Де ж вихід? Треба вивчати стару кераміку, яка вмерла, а не братися за нову, треба виявляти стилістичні особливості української кераміки, заохочувати гончарів, щоб творили по старих зразках, щоб вивчали форму, орнамент. Полива, що прийшла в гончарські села в ХІХ ст., загубила сотні технік ритованої, лощеної, фляндрованої кераміки! А це все були шедеври! Поставмуки, Дибинці – це шедеври! У моєму архіві [Юрія Лащука. – Т.З.] описи всіх гончарських регіонів, все, що за 40 років я назбирав по Україні. Це – скарб мого життя». Я зумисне привела таку довгу цитату нашого діалогу з метром дослідження української народної кераміки Юрієм Лащуком, що відбулася у Львові 12 вересня 1999 року. Справді, треба вивчати, повторювати, копіювати старі шедеври, старі зразки. Про це говорив навіть батько сюрреалізму Сальвадор Далі, називаючи традицію живою кров'ю реальності: «Спочатку навчіться творити, як старі майстри, а потім вже можете робити все, що вам заманеться!» [4, с.37] У нас же дуже часто трапляється навпаки. Хоча є гарні приклади. Живе в Дніпропетровську гончар за своєю суттю, по життю, молодий хлопець, інженер за освітою Сергій Горбань. За всіма класичними канонами його мали б називати «самодіяльним майстром», але подивіться на його роботи, від яких у захваті мистецький Київ – це твори, виконані справжнім народним майстром.

У нас на очах відбувався процес зростання як гончаря і утвердження як геніального художника сучасності Сергія Радька. У його творах, таких неповторних і авторських, акумульована краща енергія найкращих традицій. Вони нена-

в'язливі, глибинні, сутнісні, але вони є! І художник ішов до цього теж дуже довго. Дуже довго навчався, змінювався. Справді, щоб навчитися працювати за гончарним кругом, треба близько півроку; щоб бути хорошим гончарем, треба вчитися років десять; а щоб бути хорошим художником, треба ним народитися і вчитися все життя. Давно в нас побутує думка, що народний – це сільський, а ще краще, той, хто живе в традиційному осередку. (Це стосується відносно молодих людей). Ні, народний – це той, хто йде шляхом пізнання глибини народної мудрості, хто вчиться, для кого основне – творчість, хто робить тільки те, чого не може не робити. І цього ніде не візьмеш, якщо його немає, і не приховаєш, якщо воно є. Багато наших молодих майстрів ідуть іншим шляхом – робити те, що хочеться, робити те, що купують, а то й просто – «випендритися», зробити щось не так, як інші. Усе це – чудово, але до чого ж тут, перепрощую, народне мистецтво і мистецтво взагалі? Це підхід ремісника, заробітчанина. Працюйте, але не уявляйте

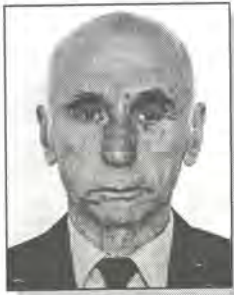
себе мистцями! Кожен сам вибирає, чого хоче від життя. «У нинішній період постмодерністського надвиробництва економіка ринкового нагромадження поступається місцем економіці бажання. І тепер на художньому ринку домінує не справжній шедевр мистецтва, а спокуслива стратегія хитромудрого артиста, його здатність точно «попасти в нерв» натовпу, що прагне нових, свіжих і гострих вражень» (Жан Бодріяр, французький філософ і мистецький критик).

Що не говорять, а не майстра, який творив шедеври, називали ремісником, а ремісника називали майстром! І цей процес завжди був невідворотною односторонньою. Нова епоха диктує своє, нове трактування ремісництва і мистецтва. Якщо раніше в середовищі ремісників усе частіше зустрічалися великі художники, то тепер передовсім у середовищі художників зустрічається все більше ремісників. Так що проблема існує. І відповідальність за те, що ми відродимо або народимо – монстра чи янгола, – лежить на всіх нас, приречених на причетність.

1. *Воронов Никита. Организация промыслов и качество // Декоративное искусство. – 1987. – №7. – 48 с.*
2. *Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. Науковий збірник за минулі літа. – Київ-Опішне: Молодь-Українське Народознавство, 1993. – Кн.1. – 520 с.: іл.*
3. *Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. За рік 1994. – Опішне: Українське Народознавство, 1995. – Кн.2. – 576 с.*
4. *Дали Сальвадор. Об искусстве // Декоративное искусство. – 1989. – №5. – 48 с.*

20.07. 2001

ТЕХНІЧНА КЕРАМІКА



МАТЕРІАЛОЗНАВЧІ АСПЕКТИ В РОЗВИТКУ ХУДОЖНІХ ПРОМИСЛІВ І ВИКЛАДАННІ ТЕХНІЧНИХ ДИСЦИПЛІН*

Немец Ігор. Матеріалознавчі аспекти в розвитку художніх промислів і викладанні технічних дисциплін // *Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2002 / За редакцією доктора історичних наук Олесь Пошивайла. — Опішне: Українське Народознавство, 2002. — Кн.2. — С.296-300*

- ♦ Народився 9 червня 1927 року в Харкові. Закінчив Харківський політехнічний інститут (1952). Працює викладачем Белгородської державної технологічної академії будівельних матеріалів; завідувач відділу спеціальних методів дослідження та технології кераміки Інституту керамології — відділення Інституту народознавства НАН України. Доктор технічних наук, професор.
- ♦ Головний напрямок наукових досліджень: механо-хімічні процеси на міжфазових межах і формування кластерно-колоїдних систем для створення керамічних матеріалів.

✉ Вул. Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, Україна; тел. 42175, факс 42416
✉ Вул. Костюкова, 36, кв. 37, Белгород, 308012, Російська Федерація; тел. 258260

Зроблено матеріалознавчий аналіз речовин, які застосовуються у виробництві художньої кераміки. Запропоновано науково обґрунтовані напрямки вдосконалення окремих технологічних операцій для випуску високоякісних виробів художніх промислів і виробництв. Викладено стратегію підготовки спеціалістів-матеріалознавців і зміст дисципліни «матеріалознавство» в навчальних закладах.



Природа дала людині не так уж багато матеріалів: деревину, камінь, шкуру, кістка — ось, мабуть, і все, якщо не рахувати екзотики на зразок бджолиного воску або раковин молюсків. Неудовлетворений цим набором, людина створювала нові субстанції. Він навчився обжигати глину, перетворюючи її в кераміку; добувати з руд метали і сплавляти їх між собою; прясти рослинні волокна і ткати з них ткани. Навчився перетворювати пісок в скло, вапняк в цемент, деревину в папір і фанеру. З усіх видів перерахованих матеріалів тільки кераміка стала першим матеріалом, яке використовувалося в первісних суспільствах і наступних цивілізаціях для створення предметів утилітарного і декоративно-художнього призначення.

З давніх часів і аж до наших днів кераміка належить до декоративно-прикладного мистецтва народів світу. Її виготовлення ґрунтувалося і розвивалося на багатовіковому досвіді народних майстрів, передаваних з покоління в покоління. В цих умовах розвиток і вдосконалення технології здійснювалося швидше за рахунок досвіду народних майстрів, ніж на основі використання науково обґрунтованих закономірностей.

Таким чином з розвитком технологій не тільки кераміки, але і інших матеріалів, змінилося лише становлення і розвиток таких фундаментальних наук, як математика, фізика і хімія, ставших основою сучасного матеріалознавства.

Материаловедение — наука, изучающая состав, структуру и свойства материалов, закономерности их строения, механизмы процессов превращений в материалах от внешних воздействий и связь этих превращений со свойствами материалов.

В XX веке человек начал решать чрезвычайно важную материаловедческую задачу: как управлять структурой и свойствами веществ? Это позволило ему создать следующие материалы:

- искусственный алмаз;
- металлические стекла (намного прочнее металлов);
- цемент марки М2600;
- новый класс материалов типа кварцевого стекла; превосходящие по свойствам традиционные, они дадут человечеству неисчерпаемый источник энергии;
- фуллерены — вещества из углерода, графитовые слои которого образуют сферическую форму (фуллерены) или цилиндрическую (нанотрубки); и другие материалы;
- керамические сенсоры, фиксирующие начало расхождения атомов в решетке.

XX век добавил к этому списку вездесущие полимеры и новое поколение композитных материалов.

* * *

МАТЕРИАЛОВЕДЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КЕРАМИКИ

В технологии производства изделий художественной керамики применяется разнообразное природное сырье: глины, каолины, пески, полевошпатовые и карбонатные породы, перлиты, тальк и др.

Для декорирования изделий используются вещества, способные поглощать часть видимого спектра: ионы (Fe^{2+} , Fe^{3+} , Cu^{2+} и др.), растворенные в стеклах; коллоидные частицы (например, Au, Cu); частицы микроскопического размера, вызывающие глушение стекол (пигментное окрашивание). Также для стекол, тонкой керамики и смальт используются ионные, коллоидные и пигментные красители, содержащие различные элементы и соединения.

Для достижения устойчивости красящей основы изготовители керамических красок специ-

ализируются, прежде всего, в производстве устойчивых керамических пигментов. Эти пигменты служат основой для приготовления подглазурных, надглазурных и вглазурных глазурей красок. Керамические пигменты являются кристаллическими веществами, и все их свойства зависят от свойств кристаллических решеток. Декоративные глазури, надглазурные эмали готовят путем добавления к надглазурным краскам флюса с соответствующей вязкостью. Просвечивающие и кроющие эмали, бесцветные, а также окрашенные люстры — это, в основном, перечень декоративных покрытий для изделий художественной керамики, используемых в своем составе многокомпонентные смеси веществ.

К числу вспомогательных материалов, применяемых для декорирования изделий художественной керамики, относятся растворители и разбавители. Весь этот необозримый класс материалов по составу и происхождению подразделяется на специальные группы: терпеновые, нефтяные, ароматические, спиртовые, эфирные. К числу вспомогательных материалов относятся также бальзамы, масла, лаки, производные целлюлозы (целлулоид, коллодий), смолы, воск, парафины, асфальт, водные связующие — крахмал, декстрин, казеин, желатин и др.

Таким образом, количество материалов, соединений, веществ и их смесей применяемых в производстве художественной керамики, составляет около 200 наименований. Это свидетельствует о наличии банка материаловедческих данных, анализ которых позволит, с учетом существующих закономерностей, выявить зависимость между составами, структурой и свойствами многих систем материалов, применяемых в производстве художественной керамики. Это позволит обособовать и выбрать направление реконструкции состава, реализовать концепцию микроструктурного дизайна для улучшения качества, сокращения расхода энергии на единицу продукции.

Например, глина известна человеку уже 12000 лет. Но до сих пор ее значимость не уменьшается. Сейчас глину называют материалом XXI века. Изучение структурных, текстурных и поверхностных свойств глин постоянно расширяется. Так, одной из проблем в системе глина-вода является вопрос сохранения высокой пластичности глины при уменьшении водосодержания. Применяя закономерности коллоидной химии, электрохимии и реологии, представляет

интерес изучение реотехнологических свойств глинистых масс в системе глина-вода-суперпластификатор (ПАВ) в областях с влажностью менее 18%.

Особая значимость материаловедения должна проявиться в оценке составов и свойств материалов, применяемых для декорирования изделий народных художественных промыслов. Так, современное материаловедение дает физико-химическое обоснование процессам синтеза и технологии применения керамических пигментов и красок на их основе. Кроме того, многообразие составов изделий является полигоном для использования закономерностей фазовых равновесий в силикатных системах для расчёта вещественного и количественного составов легкоплавких глазурей, эмалей, а также легкоспекающихся ангобов.

Поэтому особое внимание следует уделять материаловедческим аспектам, связанным с качеством исходных материалов, обоснованию выбора компонентов, кинетике процессов плавления, кристаллизации, поризации и росту кристаллов в декоративных глазурях для данного температурного и газового режимов полнотого обжига.

Указанные материаловедческие положения относятся и к синтезу других видов декоративных глазурей: матированных, типа кракле с трещиноватой поверхностью, люстрам, а также самосветящимся глазурям с добавкой солей натрия и вольфрама.

Как вид декоративно-прикладного искусства производство гончарных изделий представляет собой одно из древнейших, наиболее развитых и распространенных народных промыслов. Для декорирования таких изделий применяется широкий ассортимент красителей, и, в первую очередь, наиболее стойких — керамических. Это роспись надглазурными и подглазурными керамическими пигментами и красками, растворами солей и красками высокотемпературного синтеза.

Основные требования, предъявляемые к керамическим краскам:

- устойчивость к действию повышенных температур;
- устойчивость к растворяющему действию керамической основы, флюсов и глазурей;
- соответствующие реологические свойства (текучесть, покрываемость), обеспечивающие легкость нанесения и закрепления их на поверхности изделия.

Наиболее эффективным цветовым декором обладают надглазурные краски, представляющие собой смесь пигментов с флюсами. В качестве пигментов используют оксиды или соли Ti, Ni, Cu, Cd, Sn, Sb, Pb, Bi и др., которые применяются в тонкодисперсном состоянии, а также глинозем, оксид цинка и вещества, инициирующие хромофорные свойства, которые сами по себе являются бесцветными, существенно влияют на окраску пигментов.

Флюсами для надглазурных красок служат специальные легкоплавкие стекла. Каждому пигменту подбирается соответствующий флюс, который должен отвечать свойствам краски и не разрушать ее хромофорность. Известны непревзойденные блеск и яркость пурпурных красок. Универсальным флюсом, пригодным для получения почти всех надглазурных красок, является смесь (мас. %): свинцовый сурик – 50, кварц – 4, борная кислота – 20, остальное – соли натрия и калия.

Хромофорные свойства керамических пигментов и красок объясняются электронной структурой твердых тел, правилами кристаллохимии. Хромофорность кристаллов проявляется в присутствии элементов переходных металлов, избыточных катионов в решетке, образования твердых растворов, изменений степени окисления и примесей. Керамические пигменты синтезируют при повышенных температурах в условиях протекания твердофазных реакций. Процессы, протекающие в твердых смесях, включают следующие элементарные стадии:

- возникновение несовершенств в кристаллической решётке;
- образование и распад твердых растворов;
- диффузию, спекание, рекристаллизацию, диссоциацию, химическое взаимодействие исходных компонентов.

Скорость таких твердофазовых реакций ограничивается химическим взаимодействием, образованием зародышей, диффузией, адсорбцией, возгонкой и т.д. На скорость твердофазовых реакций синтеза пигментов влияют вещества – минерализаторы, действие которых зависит от их природы, количества, дисперсности.

В производстве керамических пигментов минерализаторами являются соединения бора, калия, натрия, фтора (бура, борная кислота, соли щелочных металлов). Более высокая минерализующая способность борных соединений объясняется, с одной стороны, переводом кристаллических веществ в активное состояние, не раз-

рушая их, с другой – усилением хромофорных свойств пигментов.

Использование минерализаторов позволяет значительно снизить температуру синтеза пигментов. Основные требования к исходным материалам для синтеза пигментов – высокая степень чистоты. Вследствие этого в структуре затрат по материалам и технологическим процессам производства изделий художественной керамики стоимость исходных материалов (красителей и красок) и их влияние на себестоимость изделий весьма существенны.

Поэтому материаловедение должно предложить научно обоснованные направления рационального выбора сырьевых материалов, методов их модифицирования, малоэнергоёмких процессов переработки, синтеза хромофорных субстанций, спекания керамических масс, плавления глазури, ангобов, флюсов, самоорганизации микроструктурного дизайна как инструментария эффективного управления качеством изделий художественной керамики.

Современное материаловедение – основа создания передовых, наукоемких и малоэнергоёмких технологий керамики, способных выпускать высококачественную и конкурентноспособную продукцию художественных промыслов и производств. По художественной выразительности и дизайну эта продукция в состоянии пользоваться всевозрастающим спросом не только на рынке Украины, но и в других странах.

Все условия для этого существуют. Украина обладает крупными и лучшими в мире залежами каолинов (прогнозные ресурсы 4,5 млрд. тонн), сосредоточенными на 127 месторождениях, проявлениями первичных каолинов – 75, огнеупорных и тугоплавких глин – 40, а также шестью месторождениями ценнейшего сырья сапонитовых глин.

Несколько сложнее стоит вопрос с материалами для декорирования, но он должен решаться, поскольку продажа глины для государства не выгодна с точки зрения финансовых и национальных интересов. Выход на мировой рынок изделий художественной керамики с неповторимым национальным колоритом и высоким уровнем художественной росписи (общеизвестно высокое мастерство наших художников) будет способствовать развитию художественных промыслов в стране и станет весомым вкладом в развитие декоративно-прикладного искусства народов мира.

Фирмы, выпускающие художественную керамику, объединили в сеть высококвалифицированных мастеров-дизайнеров всех континентов, создали мощную и разветвленную индустрию по производству спецоборудования, керамических пигментов и красок, широко рекламируют свою продукцию в специализированных журналах («Ceramic Arts & Crafts» и др.).

МАТЕРИАЛОВЕДЕНИЕ В ПРЕПОДАВАНИИ ТЕХНИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН

Подобные достижения в технике и производстве вообще, и в технологии художественной керамики в частности, Запад достиг, благодаря следующим обстоятельствам: в середине XX века «материаловедение» как наука стала неотъемлемой частью непрерывной подготовки специалистов на протяжении всего периода их обучения в учебных заведениях технического профиля.

Стратегия подготовки специалистов-материаловедов предусматривает вначале изучение природы материалов с использованием законов физики и химии твердого тела, положений кристаллохимии и минералогии, а затем – физико-химических основ технологий производства конкретных изделий.

Необходимость перестройки учебного процесса назрела еще и потому, что керамическая промышленность, выпускающая продукцию, и наука о материалах, предусматривают их применение в таких областях, как космонавтика, различные отрасли промышленности, медицина, вычислительная техника, экология, связь и домашняя утварь (в т.ч. и художественная керамика).

Поэтому в учебных программах, как правило, вводятся основные блоки дисциплин: математика, физика и химия. Без твердых знаний по этим предметам учащиеся не смогут усвоить основные знания в материаловедении и технике.

В предмете «Материаловедение», во-первых, следует изложить и оценить по системе состав-микроструктурный дизайн-свойства:

- природу металлов и сплавов;
- природу керамики (в т.ч. вязущие, стекла);
- природу полимеров;
- природу композитов на основе всех трех групп материалов.

Во-вторых, в предмете «Материаловедение» учащимся необходимо продемонстрировать, как проявляются и как используются закономерности, правила и положения физики, химии – неорганической, органической, физической и коллоидной, кристаллохимии, а также химии полимеров и др., для создания конкретных технических

материалов, изделий и конструкций многофункционального назначения.

В третьих, в курсе необходимо изложить тенденции развития и проблемы современного материаловедения, фундаментальные и прикладные задачи ближайшего и отдаленного будущего.

1. Ван Флек Л.Н. *Теоретическое и прикладное материаловедение* / Пер. с англ. – М.: Атомиздат, 1975. – 472 с.
2. Акунова Л. Ф., Приблуда С.З. *Материаловедение и технология производства художественных керамических изделий*. – М.: Высшая школа, 1979. – 216 с.
3. Пицц И.П., Масленникова Г.Н. *Керамические пигменты*. – Минск: Высшая школа, 1987. – 132 с.
4. Хладек И., Сова Л., Тругларжовски З. *Декорирование фарфоровой посуды* / Пер. с чеш. – М.: Легпромбытиздат, 1990. – 160 с.

28.09.2001



ФУНДАМЕНТАЛЬНІ ДОСЛІДЖЕННЯ — ЗАПОРУКА СТВОРЕННЯ НОВІТНІХ КОМПОЗИЦІЙНИХ МАТЕРІАЛІВ*

Семченко Галина. Фундаментальні дослідження — запорука створення новітніх композиційних матеріалів // *Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2002 / За редакцією доктора історичних наук Олесь Пошивайла. — Опішне: Українське Народознавство, 2002. — Кн.2. — С.301-302*

- Народилася 12 лютого 1942 року в місті Соль-Ілецьк Оренбурзької області (Росія). Закінчила Харківський державний політехнічний університет (1964). Працює головним науковим співробітником кафедри технології кераміки, вогнетривів, скла та емалей Національного технічного університету «Харківський політехнічний інститут». Доктор технічних наук, професор.
- Головний напрямок наукових досліджень: низькотемпературний синтез тугоплавких фаз та ультрадисперсних порошоків із гелей та розробка технологій високоефективних конструкційних властивостей із використанням золь-гель процесу.
- Автор близько 700 наукових праць, у тому числі монографій: «Золь-гель процесс в керамической технологии» (1997), «Конструкционная керамика и огнеупоры» (2000).

✉ Вул.Фрунзе, 21, Харків, 61002, Україна; тел.400392
✉ Вул.Новгородська, 2, кв.41, Харків, 61145, Україна; тел.454352

Про синтез заданих новоутворень із кластерних гелевих систем



творення конструкційних та композиційних матеріалів із заданими властивостями викликає значний науковий та практичний інтерес. Вирішення цього завдання пов'язане з необхідністю виявлення оптимальних складів та технологічних параметрів, створення структур, які забезпечують необхідний комплекс властивостей. Синтез заданих новоутворень із вихідних компонентів визначає передбачуваний фазовий склад, структуру та фізико-хімічні властивості матеріалів.

Термодинамічний метод є універсальним засобом визначення енергетичних властивостей та напрямку протікання реакцій в різних системах. Знання механізму реакцій та шляхів синтезу заданих фаз дозволяє керувати процесами ство-

рення матеріалів із заданими властивостями в результаті їх самоорганізації або шляхом примусової організації систем при введенні добавок та створенні відповідних технологічних умов за результатами фундаментальних досліджень діаграм стану систем.

Прикладом такої самоорганізації є синтез заданих новоутворень із кластерних гелевих систем, тип яких визначає процеси структурних перетворень і формування ближнього й далекого порядку в системі, взаємодію між компонентами системи та синтез новоутворень. Так, наприклад, за допомогою термодинамічних досліджень системи Si – O₂ – C встановлено можливість низькотемпературного синтезу β-SiC. Показано, що синтезу сприяє відновлююче середовище.

На практиці за допомогою методів фізико-хімічних досліджень встановлено утворення клатратів – радикалів – CH_3 в кремнеземистій структурі гелей, які можуть дифундувати в канали ґраток колоїдного SiO_2 . Під час випалювання гелей синтезуються різні сполуки за участю C і SiO_2 , C та SiO , що є компонентами системи $\text{Si} - \text{O}_2 - \text{C}$. У результаті фундаментальних досліджень встановлено умови збереження клатратів – CH_3 при термообробці гелей та ідентифіковано різними фізико-хімічними методами синтезований із гелей $\beta\text{-SiC}$. Показано, що формування стійкої вуглецевої системи в кремнеземистому каркасі є передумовою утворення активних нанорозмірних компонентів (вуглецю

та парів SiO), за взаємодії яких утворюються нанорозмірні зародки $\beta\text{-SiC}$ при значно нижчих, ніж звичайно, температурах.

Подано результати фізико-хімічних досліджень низькотемпературного синтезу $\beta\text{-SiC}$ в процесі механохімічного синтезу із алкоксиду кремнію, при термообробці золь-гель зв'язуючих, модифікованих елементорганічною речовиною порошоків тугоплавких сполук і композицій наповнювач-гель тощо, які використано при створенні високоякісних конструкційних та композиційних матеріалів, вогнетривів із заданими властивостями.

07.11.2001

**КЕРАМІКА
В НАВЧАЛЬНИХ
ЗАКЛАДАХ**



НАВЧАННЯ НАРОДНИМ РЕМЕСЛАМ В УМОВАХ СУЧАСНОГО МІСТА*

Музиченко Ярослава. Навчання народним ремеслам в умовах сучасного міста // *Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2002 / За редакцією доктора історичних наук Олеса Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2002. – Кн.2. – С.304-305*

- Народилася 7 вересня 1972 року в Києві. Закінчила Інститут журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка (1997). Аспірантка Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Рильського НАН України. Працює старшим науковим співробітником Українського центру народної культури «Музей Івана Гончара».
- Головні напрямки наукових досліджень: символіка народної культури, механізм передачі фольклорної традиції, реституція етнокультурних цінностей.

✉ Вул.Івана Мазепи (Січневого повстання), 29, Київ, 01015, Україна; тел.2952419
✉ Вул.Теремківська, 14, кв.23, Київ, 03187, Україна; тел.2523442

Про позашкільні навчальні заклади (художні школи, студії) при музеях, будинках дитячої творчості, де діти опановують традиційні художні ремесла; існуючі проблеми в їх діяльності. Аналізується досвід роботи Родинної школи при Українському центрі народної культури «Музей Івана Гончара».



Сьогодні все чіткіше окреслюється проблема передачі майстерності в галузі народних ремесел молодшим поколінням. Проте, не лише майстерності, але й естетики і, насамперед, світоглядно-філософських засад народного мистецтва. Нині спостерігаємо «сплеск творчості» у людей різного віку, в різних регіонах нашої країни. Люди ліплять, різьблять, вишивають, щось виготовляють із сухих рослин, але без належного світоглядно-філософського стрижня вся ця діяльність перетворюється у позбавлений сенсу процес. Заробляння грошей для мистецтва не є сенсом. Отже, визнаємо, що в нинішній ситуації молодь відходить від мистецтва, відповідно, і від традицій.

Як же в таких умовах зацікавити дітей мистецтвом, і саме традиційним? Та ще й дітей міс-

та? Напевне, через якомога частіше спілкування з яскравим і по-дитячому відкритим світом традиційного народного мистецтва. Дітям страшенно подобається писати писанки, ліпити з тіста «жайворонків», співати веснянки, колядувати, гратися в народні рухливі ігри, спостерігати за купальським вогнищем і слухати оповідки про цвіт папороті. Якою б «сучасною» не була дитина, потяг до природного і гарного в ній завжди є. І залишиться, якщо його підтримувати в родині і в студіях народного мистецтва.

Музей (краєзнавчий, історичний, народно-го мистецтва тощо) з його виставковими залами та фондами є чудовою базою для такого навчання. Адже велику роль у навчанні традиційним народним ремеслам відіграє зразок.

У Росії при музеях народного мистецтва (Музей народного декоративно-ужиткового мистецтва в Москві, Російський етнографічний музей у Санкт-Петербурзі) діють студії народного мистецтва для дітей. Вони платні, діти самі приносять матеріали або ж платять за них майстрові.

У нас такі студії, як правило, безкоштовні і в більшості діють при міських будинках дитячої творчості. Хоча деякі музеї уже стали й базами навчання та передачі традицій. Так, при Музеї народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини (м.Переяслав-Хмельницький) діє художня школа, де діти опановують народний розпис, килимарство, вишивання. У Києві, при Українському центрі народної культури «Музей Івана Гончара», діє Родинна школа, де діти разом із батьками пізнають основи традиційної культури свого народу, зокрема ремесел, а підлітки вчаться у майстрів (різьбярство, писанкарство). Регіональні студії (Будинок ремесел у Чернігові, відділення народного мистецтва у Черкаському будинку дитячої творчості, Студія килимарства в Кіровограді) прагнуть передати дітям регіональні особливості народного мистецтва краю, знайомлять дітей з визначними осередками регіону. Так, у Чернігові, у студії гончарства є своя книгозбірня, невелика колекція кераміки Чернігівщини. Проте в багатьох інших гуртках такої бази не вистачає (наприклад, у відділенні ткацтва того ж чернігівського Будинку ремесел, де зовсім не використовуються традиції Чернігівщини, бо викладачка їх не знає; відділенні живопису, де дітей навчають невласитивому для Сіверщини петриківського розпису). Колекції традиційних мистецьких пам'яток або їх копій, збірки регіональних орнаментів, книгозбірні необхідні в таких студіях. Адже любов до краю, до регіональної традиції є обов'язковою для набуття того сенсу, про який мовилося вище. А сенс у тому, що мистецтво, надто традиційне, гармонізує людей з рідною природою, підтримує в них людяність, єднає зі Всевишнім, допомагає пізнати самих себе. Не буде в народному мистецтві прихильності до традиції – плодитиметься еkleктика.

Водночас із офіційним (школи, технікуми, вузи, будинки дитячої творчості), сьогодні спостерігається повернення до традиційного способу передачі фольклорної інформації. Очевидно, для глибокого осягнення традиційного народного мистецтва потрібне «занурення в світогляд» з наступним навчанням безпосередньо у майстра, якого учень обирає сам. Адже в традиційному середовищі знання і практичні навички у сфері ремесла передавалися методом спостереження за роботою учителя, імітацією, копіюванням.

Співробітники київського Українського центру народної культури «Музей Івана Гончара» розробили комплексну виховну систему, за якою діти готуються до пізнання традиційної культури та опанування народних ремесел разом із батьками. З жовтня 2000 року щосуботи родини збираються на заняття Родинної школи, де, відповідно до пори року та народного календаря, вивчають пісні, ігри, малюють свої враження від свят, що влаштовуються для них у музеї (Калити, св.Миколая, Щедрого вечора, Великодніх святкувань). Розроблена програма з малювання на основі народного календаря. Заняття відбуваються у виставковому залі, де розташовані витвори народного мистецтва. Підлітки при музеї мають змогу опановувати різьбярство, а навесні навчаються писати писанки. З нинішнього навчального року планується збільшити кількість творчих майстерень для підлітків.

За перший рік діяльності Родинної школи впорядкована чимала книгозбірня з питань педагогіки, народного мистецтва, народної медицини, історії, художньої літератури. Започатковано зібрання колекції традиційної української іграшки. При музеї створено Інформаційно-координаційний центр з етнопедагогіки, який збирає і пропагує кращі виховні та навчальні методики на основі народного досвіду з України та інших країн. Усе це в подальшому може стати гарною базою для створення Національної школи народного мистецтва в столичному регіоні.

31.07.2001



ПЕДАГОГІЧНІ РОЗДУМИ ДО ТЕМИ*

Редчук Галина. Педагогічні роздуми до теми // *Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2002 / За редакцією доктора історичних наук Олеса Пошивайла. – Опішнє: Українське Народознавство, 2002. – Кн.2. – С.306-309*

♦ Народилася 18 серпня 1941 року в селі Троїцьке Ананьївського району Одеської області. Закінчила Одеське морське училище №5 (1963), Комсомольський-на-Амурі політехнічний інститут (1969), Одеський державний педагогічний інститут (1977), Республіканські курси іноземних мов (1982). Працює вчителем образотворчого мистецтва в Колегіумі мистецтв у Опішному. Учитель-методист, Відмінник народної освіти України.

✉ Вул.Партизанська, 21, Опішнє, Полтавщина, 38164, Україна; тел.42001

✉ Вул.Жовтнева, 12, кв.1, Опішнє, Полтавщина, 38164, Україна; тел.42354

Стаття порушує проблеми виховання молоді на національних мистецьких традиціях в сучасних умовах глобального нівелювання культури минулого та розбудови «нової» культури, що базується на масовому ширужитку, поп-арті, рекламі, шоу-бізнесі. Аналізується роль викладання образотворчого мистецтва, гончарства, етики, естетики у формуванні особистості, здатної вистояти і не схибити в «каламутній воді» сьогодення. Створення в Опішному Музею гончарства колись представниками влади сприймалося, як блеф, а висловлювання його ініціатора — як прогноз. Автор стверджує необхідність єдності в підходах до виховання в молоді культури мови, поведінки, спілкування, праці та важливості посилення ролі мистецтва в цьому.



о уроку вчитель повинен мати план-конспект: молодому спеціалісту, — щоб сказати хоча б те, що написано; а досвідченому, — щоб не сказати забагато, бо завжди хочеться стільки сказати за урок! Обдумувати треба не розумом, а серцем, щоб дійшли слова до учнів. Іноді говориш-говориш, а слова зникають у просторі. Якщо камінь, кинутий тобою, попадає в чисту воду — ідуть кола, якщо в болото — кругів не буде. Глухо. Що сказати, як сказати, щоб пішли круги?

У всіх своє бачення проблеми. Доказувати своє бачення — це кататися на гоїдалці: вгору-вниз, «прав-неправ». Різне сприйняття мистецтва у тих, хто ним займається, і у тих, хто його вивчає. Роль учителя — доводити до свідомості молодого покоління бачення і тих, і інших; сіяти

розумне, добре, вічне. Чому не завжди воно проростає? Говориш, як на асфальті сієш?! Але ж буває, що на асфальті теж щось проростає. Чому? Тому, що там, під асфальтом, у нього є коріння.

Закінчиться ця робота: практикум, конференція, симпозіум, — залишиться Колегіум, начинений роботами, від, так би мовити, «крайньо правих» до «крайньо лівих». Прийдуть діти і їм треба щось говорити. А що і як?

Дивлюсь на тему: «Відродження визначних центрів народного мистецтва: блеф романтиків чи прогноз аналітиків?». Треба спробувати викласти і свої думки. Якщо не розкрити і не порушити цю тему, то хоча б навколо походити і у віконечка позаглядати. Зараз багато хто так робить.

Блеф романтиків чи прогноз аналітиків... Чомусь завжди стоїть оте «чи». Фізика чи лірика. НТР чи повернення до простого ведення господарства. Залізна завіса чи прозорість кордонів. Чому не можна без чи? Можна. Але тоді говорять про безпринципність, безхребетність. А може — взаєморозуміння, компроміс? Отже, можливо, і блеф романтиків, і прогноз аналітиків. Романтики вказують напрям і часто навіть прочиняють двері. Тоді в них уже заглядають аналітики. «Блеф» у перекладі з англійської не лише «обман», це і намагання примусити в нього повірити, це — «шантаж». Це — спроба підняти камінь, під який вода не тече. Аналіз — це розрахунок, схема, формула, модель. Але ж завжди спочатку була думка, ідея, блеф. Життя вносить свої поправки. Тоді розрахунки, прогнози зазнають фіаско, а блеф, яким був, таким і залишається. Так де ж тоді більше обману?

Взяти хоча б прогнози цього року на урожай. Не збувся жоден із них. З усіма поправками в ту чи іншу сторону.

Блеф — це ніби зайти далеко вперед, в майбутнє, і звідти гукати до себе. А прогноз-аналіз — це стати з учора, прораховувати сьогодні, з чим і як іти у завтра? Доки аналітик, стоячи біля придорожного каменя, буде прораховувати кожну з трьох доріг, романтик тричі збігає по кожній, можливо з якоїсь і не повернеться, але інакше він просто не може. Він — романтик.

Ось стара газета «Літературна Україна» за вересень 1986 року. Велика стаття «Розчарування в очікуваному, або новий погляд на старі проблеми Опішні». Ось цитати з цієї статті: «Ще наприкінці 1984 року група опішнянських майстрів, членів Спілки художників СРСР звернулася з листом до районних органів, в якому подала про скрутне становище осередку і попросила допомогти створити в звільненому після реконструкції заводу старому приміщенні (колишня земська гончарна майстерня 1914 р.) музей гончарства, де б працювали і митці. Це був би перший крок на шляху збереження кращих традицій кераміки.

У районі прочитали і зреагували: до гончарів приїхав відповідальний працівник, по-батьківському пожурих за те, що потурбували керівників району, і категорично заявив: «Музею в Опішні не було і ніколи не буде!» Автор статті — нинішній генеральний директор Національного музею-заповідника українського гончарства, доктор історичних наук Олесь Пошивайло. На чиєму боці тоді був блеф, а на чиєму — прогноз?

Сьогодні навіть немає проблеми що говорити учням. Ніби вже можна все. Але тоді постає питання: як говорити? Сучасні системи і методи навчання іноді закликають, досить нав'язливо і безапеляційно, до прямо протилежного. Одні стверджують, що дітей треба «відпустити», хай малюють, творять, що хочуть. Образотворча грамота — це пута, які сковують дитячу фантазію. Інші — треба хоч трохи дати їм грамоти, але не наполягати, щоб вони нею користувалися. «Дитяче мистецтво» стало науковим терміном усерйоз. Саме «мистецтво», а не «творчість» чи просто «гра». Пригадую повідомлення по радіо про те, що в місті виявлено телефонного бандита, який кричав, свистів, верещав у трубку. Голос «бандита» упізнав працівник зоопарку, у якого мавпочка потай витягла з кишені мобільний телефон. Часто виходить так, що ми спонукаємо наших дітей бігати, не навчивши ходити. Пишуть вірші, не знаючи мови; пишуть музику, не знаючи нотної грамоти. При цьому звертають на народну творчість, забуваючи, що народне мистецтво — це кращі з кращих зразків багатьох минулих поколінь, а не гірші з гірших сучасних «одноденок».

Одвічна проблема стосунків між батьками і дітьми, між старим і новим загострилася в наш час, як ніколи. Йде навіть прискорення цього процесу, абсолютна нетерпимість, як з боку старих, так і з боку молодих. Модне поняття «нова генерація» забуває, що треба мати коріння, щоб рости вгору. З одного боку: «що вони там знають, хай ще повчаться»; з іншого: «що вони там уміють, хай поступляться місцем». Говорить молодий хлопець: «Та ніде я не знайду місце. Всі місця зайняті пенсіонерами». Саме «місце» шукають молоді, а не роботу. І гроші на тому «місці» повинні бути великі і зразу. Як тільки немає — «така наша держава». А вже ті пенсіонери, які займають «його» місце, виконують роботу, яку хлопець зможе робити через два-три роки. Час не чекає. Роботу треба робити. І роблять старі, поки молоді шукають, «де глибше». Це ясно, жити треба всім, але молодий спеціаліст, ніби і спеціаліст, але в нього алібі — він молодий. І — робота валиться. І — плінність кадрів. Бо хочуть багато, відразу ж і без зусиль. Уся телеагітація (найвпливовіший чинник сучасного виховання) закликає не докладати зусиль. Від усього є краплі, таблетки, попси. «Легко вигравай!» Але ж віграє не кожен. Тоді легко вкради! Головне — не спійматися. Ціла індустрія тотального взаємобкрадання. Та ще й тих, хто краде, виправдову-

ють ті, у кого крадуть. Знову ж такі — «економічна скрута». «Раніше було краще», — наприклад, у війну чи голодовку; «раніше все було», — наприклад, кілометрові черги. Але тоді досить було закрити паличкою двері, а зараз не рятують ні замки, ні огорожі, ні охорона, тому що ми не вчимо дітей обходитися без деяких речей і забавок, а вчимо здобувати їх будь-якою ціною.

Кілька років тому все почалося з того, що діти повинні мати кишенькові гроші. Повинні — і все! Дитина повинна задовольняти свої забаганки, свого «я» — як фізичного, так і морального. Тому і є обкрадання старих із вбивством, руйнування пам'яток на цвинтарях. А відмитися можна від усього, лише придбай гарне мило. Купи «рексона» і можеш брехати, скільки хочеш, «рексона не підведе». Легко також розбагатіти, збираючи кришечки, наклейки. Це проблема не дітей. Це проблема суспільства. Що ж мають робити діти, особливо хлопці? Мамонта забивати не треба, дрова рубати — теж. Та й думати треба все менше. Колись раділи, замінюючи рахівниці калькуляторами, потім поклали великі надії на телебачення. От коли наші діти стануть розумними! Не допомогло — діти знають, що шукати по телевізору. Так само, як зараз по Інтернету. Не наявність ТЗН є вирішенням проблеми, не «освіта», а «просвіта» дітей.

Чим живуть наші маленькі громадяни, які у них пріоритети? Говорить зовсім маленька дівчинка: «Пхе! А ви пішки на річку ходили? А я вже й забула, коли я пішки ходила!» Як цій дитині розповідати про те, як пішки ходили гончарі по глину, місили руками, «творили». Вони вже впевнені, що краще натиснути на кнопку, і випове глиняний корж потрібної товщини. Якби ще й кроїти та зліплювати була відповідна кнопка. Образно — металеві руки тримають смичок над скрипкою музиканта. Та й скрипку навіть тримати йому, можна щось придумати. Примітивізм, необізнаність, безграмотність видається за розкутість, новацію, високе мистецтво. І звучить по радіо передача про реформи в Україні в супроводі індійської ритуальної поховальної мелодії «Політ Кондора».

Як пояснити дітям, що розкутість — це не розбещеність, що свобода слова — це не хамство, що демократія — це не анархія, що минуле — це не пута на ногах, а коріння — твоє коріння, твої батьки, твоя батьківщина. Глибина провалля між батьками й дітьми, як ніколи, велика. Взаємодіреність, взаємонерозуміння. Причому, першими відмовилися батьки, і держава їм у

цьому допомогла. За все мала відповідати школа, комсомольська і піонерська організації, профкоми, парткоми. А тепер діти, як козенята, що позривалися з прив'язі. Їм сказали: «Ви вільні». А хто тепер підкаже їм, що на волі зв'язки повинні бути ще міцнішими, щоб не загубитися, не вилетіти геть. Зв'язок між поколіннями, родичами, родиною, батьківщиною, мовою, природою, землею, вірою. Спогади про минуле — не ностальгія старшого покоління за минулим, не екзотика чи мода на ритуали. Віночки, серпи, шаровари — це не атрибути свят. Це — пам'ять народу!

Можна відвідати ветерана 9 травня і досить з нього. Та й, взагалі, неясно, що то була за війна і що принесла Перемога. Висловте, діти, свою думку, своє ставлення! — Яке може бути ставлення до того, чого не знаєш, не розумієш, чув з чужих думок, прямо протилежних? Ненадійне також опертя на суспільну думку. Суспільна — це наша, але наша — це такі і твоя, і моя. І не завжди середнє арифметичне до смаку всім. Частіше — нікому. Стоять на вулиці Опішного дві жительки Києва, дивляться на горіхове дерево: «От скільки горіхів буде в цьому році!» Йде повз них чимось своїм заклопотана бабуся, глянула туди, куди вони дивилися: «Так, не буде в цьому році горіхів, не буде». От вам і суспільна думка, і статистичні дані, і, до речі, прогноз. Мода на диспути викликає часто невластиву дітям поведінку, не спонукає до мислення, а спрямовує на гарне перефразовування чужих думок, ніби як своїх. Діти просто граються в диспути, граються в школу, граються в дитинство. Хочуть гратися далі в доросле життя, а там уже не та гра. Треба грати за іншими правилами, треба їх дотримуватися. А дитина не хоче, хоче встановити свої правила. Виникає дискомфорт і навіть конфлікт. У нас уже взимку холод, а влітку спека стали чимось таким, у чому винен суспільний лад. Діти не вміють гордитися тим, яку довгу дорогу витримали, проте гордяться скільки чого випили і з'їли на цьому шляху, або «на дурняк» під'їхали чужою машиною. Як їм розповідати про радість праці тих же гончарів, про робочий піт, про те, що це зараз — нагороди, звання, а перед цим — довга трудова дорога життя. Треба вчити дітей цінувати шлях і працю!

Кажуть: «у каламутній воді сьогоднішня». А коли, в які часи ця вода не була каламутною? Упродовж XX століття — світові війни, революції, громадянські війни, колективізація, голодомори, воєнний комунізм, тулаги, відбудови, до-

будови, перебудови, розбудови. Весь час тицяли пальцем у кінець тунелю, де має бути світло майбутнього. На нього треба працювати так, щоб наші онуки могли натискувати на кнопки комуністичного раю. І ось вони, онуки, уже хочуть це робити, хочуть сьогодні, усе і відразу. Поняття «духовні цінності» для багатьох означає не більше, ніж виробнича термінологія для зборів, мітингів, а не для щоденного вжитку. І мова є: ділова, розмовна, літературна. Одна — для документів, друга — газет і радіо, на TV — своя взагалі. Культура теж розчленована. Є культура мови, культура поведінки, культура спілкування, праці. Не загальна культура, а набір, колода карт. Перетасовуй і вибирай, яка сьогодні потрібна, а без якої можна обійтись. І діти пристосовуються до цих вимог, до етикету, не примушуючи душу бути обтяженою етикою і мораллю.

Як працювати з дітьми? Чим керуватися, щоб спрямувати їх у певному напрямку, щоб не блукали в трьох соснах? Таким засобом завжди було мистецтво. Воно було ніби дороговказом, крилами, душею суспільства. До чого ж і куди кличе сучасне мистецтво? Важко розібратися не лише дітям, якими критеріями керуватися, щоб щось зрозуміти. Це залежить від того, хто говорить з нами через мистецтво і що хоче сказати. Комусь взагалі байдуже, що він говорить, чи його чують, розуміють. Я — творець, а ви собі — провінція, як хочете. Хтось починає грузнути у застарілих нормах, а хтось — підігравати молоді, говорити їхньою мовою, задовольняти їхні напівпотреби. Чи викликає це якісь думки, чи звучить, як голос мавпочки у мобільнику, — їм все одно. Служителі муз вчать нас творити без будь-яких норм і правил. Усе та ж «свобода» в надії на те, що саме їхнє мистецтво стане нормою. Нормою стає те, чого більше. Коли набирається критична маса, тоді — стрибок у нову якість. Зараз час збирати. Хитається, колишеться, тріщить гілля. Непоршним залишається могутній стовбур народного мистецтва та міцне коріння народних традицій. Це невмируще. Прикладом може слугувати хоча б те, що, здавалося б, зовсім зникле сакральне мистецтво відродилося і розквітло за кілька останніх років. Отже, про можливість чи неможливість відродження визначних центрів не може бути і мови. Вони є, вони чекають. Відродження традицій, відродження нації, відродження духу — все це лягає на плечі мистців. А їм уже самим вибирати чи підставля-

ти спину під важкий тягар, чи плече під «колоду революції», щоб потрапити в історію.

Краса врятує світ. Але хтось же повинен її творити. Деякі творці рятують не світ, а себе в цьому світі, будують собі п'єдестал. Де вже там творити красу чи виховувати молоде покоління! А час іде. Років 30 тому була розроблена програма перебудови освіти «Школа XXI століття». XXI століття вже тут — пора починати дискусію «Школа ХХІІ століття», щоб встигнути. Скільки ж випусків вийде зі школи духовно голодними, якщо ми всі не звернемося до цієї проблеми. У народі кажуть: «Ледачий два рази робить, скупий двічі платить»... Чи ми ледачі, чи скупі, але ми виступаємо з доповідями, а у вільний час довиховуємо чи перевиховуємо, а вірніше — намагаємося уникнути проблем, пов'язаних з недовихованістю наших дітей. Треба б менше помилятися в цій сфері! Дитяча мудрість говорить: «Бабушко, ти не бійся, тобі не буде сумно у будинку для престарілих. Ми ось трохи підростимо, то й маму до тебе відправимо».

Якщо не буде людей-фанатів своєї справи, то немає сенсу в музеях, конференціях, дискусіях. Вони прийдуть, як хунвейбіни, з молотками і сокирами, і їх ніщо не зупинить. Треба мати мудрість і силу, щоб говорити з позиції майбутнього, а не з минулого. Треба не наздоганяти нашу молодь, а зайти трохи вперед. Це — місія інтелігенції, культури, мистецтва. Хай це буде блеф! Хай це буде прогноз! Вони мають різні точки відліку. Треба докласти всіх зусиль, щоб жило Опішне і подібні йому центри народного мистецтва! Терпляче. Бо це робота довготривала. Те, що ми сіємо, можливо, не нам збирати. Урожай збиратимуть інші, потім, через багато років. Будемо надіятися, що праця наша не марна. Блеф?

Святі місця займає то Бог, то диявол. У Опішному в різні часи на одному й тому ж місці стояли храм, церква, дзвіниця. Тепер — пам'ятник Леніну, «хитрий» базар і «вічний вогонь». Була в Опішному церква — мало таких було! Будувалася тридцять років, простояла тридцять років. А зруйнували її, мабуть, діти тих, хто будував. Значить, мало лише робити свою роботу. Треба ще виростити тих, хто буде берегти і примножувати створене. Якщо ми не віримо у відродження визначних центрів народного мистецтва, значить ми не віримо в те, що житиме наша справа далі. А хочеться вірити!

05.09.2001



ПОЗАШКІЛЬНЕ ПРОФЕСІЙНЕ НАВЧАННЯ ДІТЕЙ У ГУРТКАХ ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА: ПРАКТИКА, МОЖЛИВОСТІ Й ПЕРСПЕКТИВИ*

Жук Галина. Позашкільне професійне навчання дітей у гуртках декоративно-ужиткового мистецтва: практика, можливості й перспективи // *Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2002 / За редакцією доктора історичних наук Олеса Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство. 2002. – Кн.2. – С.310-312*

- ♦ Народилася 19 листопада 1957 року в селі Полошки Глухівського району Сумської області. Закінчила Харківське художнє училище (1976), Львівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва (1985). Працює в Сумському палаці дітей та юнацтва.
- ♦ Учасниця обласних та всеукраїнських мистецьких виставок: Київ (1987,1992), Суми (1986, 1987, 1996, 2001), Чернігів (1978, 1979), II Національного конкурсу художньої кераміки в Опішному. Учасниця симпозиуму кераміки в Седневі (1991), II Національного симпозиуму гончарства «Опішне-2001». Твори зберігаються в Національному музеї-заповіднику українського гончарства в Опішному, приватних колекціях в Україні та за кордоном.

✉ Вул.Соборна, 37, Суми, 40030, Україна; тел. 222229
✉ Вул.Шевченка, 2, кв.В6, Суми, 40000, Україна

Про значення народного мистецтва в духовній культурі українців; школи народних ремесел в місті Суми та досвід роботи гуртка художньої кераміки Сумського палацу дітей та юнацтва.



Процеси національного самовизначення, демократизації та гуманізації нині визначають нові проблеми освіти і виховання, у тому числі й позашкільного. Це, у першу чергу, формування духовності, яка відображає культуру, традиції власного народу, та співпричетність до культури інших народів, становлення особистості, яка з цим духовним потенціалом спроможна виробляти власну шкалу цінностей.

Завдання педагога-художника полягає в тому, щоб показати підростаючому поколінню роль і місце культури рідного краю в контексті світової культури, пробудити почуття гордості за духовні і моральні досягнення співвітчизників, які знаходять зриме та яскраве втілення в народному декоративно-ужитковому мистецтві.

Небагато є шкіл чи дитячих закладів у містах і селах, де б дійшли до дітей теоретично та підкріплювалися практичною діяльністю ці культурні надбання народу, особливо ремесла (кераміка, писанкарство, вишивання та інші). У місті Суми ця робота гарно поставлена в позашкільних закладах. Активізувалася робота Сумського обласного осередку Національної спілки майстрів народного мистецтва України, який нинішнього року поповнився 29 майстрами. Завдяки їхнім зусиллям у місті запрацювали дві дитячі школи народних ремесел з гуртками: кераміки, вишивання, писанкарства, лозоплетіння, обробки дерева, ткацтва. Усіма цими гуртками керують народні майстри, які докладають зусилля до виховання естетичного ставлення учнів до дійсності, вчать їх навичкам ремесла,

знайомлять з традиціями рідного краю, формують атмосферу їх духовного життя.

У місті є чотири керамічні гуртки, які мають приміщення, обладнання, гончарні круги, печі, усе, де б дитина могла вивчати весь процес творення кераміки. Я керую одним із таких гуртків уже шість років. Він розмістився в Палаці дітей та юнацтва, у якому також працює школа народних ремесел. Робота декоративно-ужиткового відділу спрямована на збереження і відродження народних ремесел рідного краю. У Палаці вже 10 років існує музей «Відродження», де зберігаються кращі твори дітей, і який кожного року поповнюється новими експонатами після перегляду виставки-конкурсу «Золоті руки», що проводиться в Палаці щорічно.

Працюю за власною програмою, розробляючи яку, спиралася на народні традиції, щоб дати дітям не тільки навички ремесла, а й допомогти осмислити і пізнати культуру свого народу. Традиції ж бо є компасом, основним орієнтиром, від якого вже можна стартувати у світ формотворчого мистецтва. Послідовно виконуючи всі етапи роботи, передбачені програмою (можливості

матеріалу, способи ліплення, виготовлення гончарних виробів, свистунця, освоєння технічних прийомів, знайомство з осередками та творчістю майстрів), діти поступово залучаються до творчої роботи.

З 1996 року діти мого гуртка беруть участь у міських, обласних виставках-конкурсах та міжнародних фестивалях, на яких стають лауреатами, отримують почесні нагороди та призові місця.

Утримувати вогник дитячої зацікавленості керамікою не так легко у вирі модних захоплень, а тому педагогу треба докладати неабиякі зусилля, щоб дітям було цікаво займатись далі.

Дуже важливо, щоб у дитини була віра в себе і щоб вона підтримувалася не тільки педагогом, а й батьками. Наприклад, коли дитина починає працювати в гуртку і створює першу роботу, я допомагаю трошки викінчити цю роботу, випалити, щоб дитина обов'язково забрала її додому.

Художник-кераміст Галина Жук з членами гуртка художньої кераміки в Сумському палаці дітей і юнацтва. Суми. 2001



А коли батьки згодом отримують керамічний сувенір у дарунок на День народження, то змушені підтримати і похвалити. А ось у руках дитини свистом оживає шматочок пустотілої глини, і очі її спалахують вогниками радості, — теж треба порадити разом з нею. І, особливо, підтримати, коли щось не вдалося.

Ще хочу сказати про те, що глина лікує! Вона лікує не тільки тіло, а й душу. Було кілька випадків, які засвідчили й батьки дітей: дуже яскраво виражені (і не дуже) симптоми неврозів, нав'язливих рухів зникали зовсім через рік роботи з глиною.

У роботі з дітьми я використовую і нестандартні, живі форми проведення занять — це екс-

курсії до майстерні майстра, на фарфоровий завод, конкурси гончарів між групами, ярмарки, де діти можуть заробити кишенькові гроші: усе це стимулює дітей до подальшої роботи.

Є в Сумах для наших гуртківців і непогані перспективи. Після закінчення навчання в гуртках декоративно-ужиткового мистецтва та загальноосвітній школі, дітям можна поступити на навчання на декоративно-ужиткове відділення Сумського училища культури імені Борзнянського, де вони на вищому рівні продовжуватимуть навчання.

19.11.2001

ДИСЕРТАЦІЇ



КАНДИДАТСЬКА ДИСЕРТАЦІЯ

ОЛЕГА СЛОБОДЯНА

«ПІСТИНСЬКИЙ ЦЕНТР ГОНЧАРСТВА XIX-ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ.

(Історія, типологія,
художні особливості, майстри)»

Кандидатська дисертація Олега Слободяна «Пістинський центр гончарства XIX-першої половини XX століття. (Історія, типологія, художні особливості, майстри)» // *Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2002 / За редакцією доктора історичних наук Олесь Пошивайло. – Опішне: Українське Народознавство, 2002. – Кн.2 – С.314-338*

16 листопада 2001 року на засіданні Спеціалізованої вченої ради Д 35.103.01 у Львівській академії мистецтв Олег Слободян прилюдно захищав дисертацію на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства «Пістинський центр гончарства XIX– першої половини XX століття. (Історія, типологія, художні особливості, майстри)». Спеціальність 17.00.06 – декоративне і прикладне мистецтво. Дослідження виконано у відділі народного мистецтва Інституту народознавства НАН України під керівництвом доктора мистецтвознавства, професора, завідувача цього відділу Михайла Станкевича.

Дисертація Олега Слободяна присвячена комплексному вивченню визначного центру українського гончарства – села Пістиня Косівського району Івано-Франківської області. Автор з'ясував історичний шлях розвитку місцевого гончарства, типологію керамічних творів; визначив художні особливості форм і декору пістинської кераміки; проаналізував творчість провідних майстрів осередку; ввів у науковий обіг досі невідомі пам'ятки пістинського гончарства; здійснив їхню атрибуцію із застосуванням методу спектрального аналізу. Для порівняльного аналізу дослідник залучив матеріали з сусідніх осередків гончарства.

Дисертація (обсягом 155 с.) має таку структуру: вступ, сім розділів (1. Історіографія, методика і джерела. 2. До історії пістинської кераміки. 3. Типологія гончарних виробів. 4. Особливості технології. 5. Художні особливості гончарних виробів. 6. Провідні майстри. 7. Атрибуція пам'яток), висновки, список використаних джерел. Додатками є альбом (125 ілюстрацій) і словник майстрів.

У засіданні взяли участь 9 членів Спеціалізованої вченої ради. Результати голосування: за – 8 голосів, проти – немає, утрималися – 1. Таким чином, Спеціалізована вчена рада Д 35.103.01 у Львівській академії мистецтв на підставі прилюдного захисту дисертації «Пістинський центр гончарства XIX– першої половини XX століття. (Історія, типологія, художні особливості, майстри)» присудила Олегу Слободяну науковий ступінь кандидата мистецтвознавства.

Нижче подаються основні матеріали захисту.

[З дисертацією Олега Слободяна можна ознайомитися в бібліотеці Львівської академії мистецтв (Львів), у Національній бібліотеці України імені Володимира Вернадського (Київ) та в Національному архіві українського гончарства Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному].

23.11.2001

© Олесь Пошивайло,
доктор історичних наук

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ

СЛОБОДЯН Олег Олексійович

УДК 738.3/477/1

Пістинський центр гончарства
XIX - першої половини XX століття
Історія, типологія, художні особливості, майстри /

Спеціальність 17.00.06 - декоративне і прикладне мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ
дисертації на здобуття наукового
ступеня кандидата мистецтвознавства

Львів - 2001





Офіційний опонент — доктор мистецтвознавства, професор **Галина Стельмашук**. Львів. 16.11.2001. Фото Олеса Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



Науковий керівник дисертаційного дослідження — доктор мистецтвознавства, професор **Михайло Станкевич**. Львів. 16.11.2001. Фото Олеса Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



Офіційний опонент — кандидат мистецтвознавства, **Ганна Врочинська**. Львів. 16.11.2001. Фото Олеса Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



Робочий момент захисту. Львів. 16.11.2001. Фото Олеса Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



Миті переживань Олега Слободяна, мудрих порад кандидата мистецтвознавства, начальника Управління культури Львівської облдержадміністрації Василя Отковича; радості друзів після оголошення результатів голосування. Львів. 16.11.2001. Фото Олеса Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

ВІДГУКИ

Провідна організація

**Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
імені Максима Рильського НАН України**

доктор мистецтвознавства

ВАЛЕНТИН ФОМЕНКО,

кандидат мистецтвознавства

ОЛЕНА КЛИМЕНКО,

кандидат мистецтвознавства

ОЛЕКСІЙ ОВЧАРЕНКО

Офіційний опонент

доктор мистецтвознавства, професор

ГАЛИНА СТЕЛЬМАЩУК

Офіційний опонент

кандидат мистецтвознавства

ГАННА ВРОЧИНСЬКА

Кандидат мистецтвознавства, доцент

Б.БОЙЧУК

Заслужений працівник культури України

ЛІДІЯ БОРЩЕНКО

Кандидат архітектури

О.ДЯЧОК

Л.ЛЮК

Доктор історичних наук

ОЛЕСЬ ПОШИВАЙЛО

Доктор філософських наук,

доктор мистецтвознавства, професор

ДМИТРО СТЕПОВИК

ЯРОСЛАВА ТКАЧУК

Кандидат мистецтвознавства, доцент

ГЛІБ ЮХИМЕЦЬ

Провідна організація —
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
імені Максима Рильського НАН України (Київ)

ВАЛЕНТИН ФОМЕНКО

*завідувач відділу образотворчого мистецтва,
доктор мистецтвознавства*

ОЛЕНА КЛИМЕНКО

*науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва,
кандидат мистецтвознавства*

ОЛЕКСІЙ ОВЧАРЕНКО

*вчений секретар відділу образотворчого мистецтва,
кандидат мистецтвознавства*

Гуцульській народній кераміці присвячено багато розвідок вітчизняних і зарубіжних учених. Однак, головна увага завжди приділяється Косову, а такий важливий осередок як Пистиня залишається на другому плані, хоча в багатьох музейних зібраннях та приватних колекціях зберігається чимало першокласних робіт гончарів Пистиня, що демонструють стилістичну своєрідність і надзвичайно високий художній рівень пистинської школи. Тож звернення пана Олега Слободяна до вивчення гончарства Пистиня є надзвичайно актуальним і вкрай важливим для українського мистецтвознавства: адже, по суті, ми майже на маємо розвідок, присвячених окремим осередкам народного мистецтва. Дисертація Олега Слободяна «Пистинський центр гончарства ХІХ-першої половини ХХ століття. (Історія, типологія, художні особливості, майстри)» є самостійним глибоко науковим дослідженням, що, безсумнівно, стане помітним явищем у вітчизняній мистецтвознавчій науці.

Мета дисертації Олега Слободяна — на основі комплексного і всебічного вивчення гончарства Пистиня визначити його своєрідність і значення в контексті народного мистецтва етнографічних територій Гуцульщини і Покуття — вимагала вирішення низки завдань. Серед них — висвітлення історії пистинської кераміки, з'ясування типології виробів, уточнення і поглиблення знання про локальні особливості технології гончарства, аналіз і визначення художніх особливостей форм і декору пистинської кераміки, характеристика творчості провідних майстрів, введення до наукового обігу досі не відомих пам'яток пистинського гончарства, визначення місця пистинського гончарного про-

мислу в контексті гуцульської народної кераміки. Одразу ж відзначимо: автор чудово впорався із поставленими завданнями і показав себе вдумливим і серйозним науковцем.

На захист представлено рукопис обсягом 155 сторінок комп'ютерного набору. Дисертація складається з переліку умовних скорочень, вступу, семи розділів із підрозділами, висновками і списку використаних джерел (145 позицій). Текст роботи доповнений двома картами-схемами і трьома аналітичними таблицями. Додатками до дисертації є альбом із 125 ілюстраціями та списком і анотаціями до них, а також словник гончарів Пистиня (37 імен).

Автор послідовно й переконливо обґрунтовує актуальність теми, визначає мету, завдання і коло вирішуваних проблем, окреслює географічні й часові межі, об'єкт дослідження, здійснює критичний огляд літератури по темі, викладає основні методи дослідження, джерелознавчу базу роботи.

Надзвичайно важливо, що дисертація написана не лише на основі вивчення музейних колекцій, приватних збірок, архівних матеріалів, літературних джерел, які, зауважимо, автором вдумливо і ретельно опрацьовані, а й на основі власних експедиційних матеріалів, зібраних під час польових обстежень Пистиня і присілків у 1977-1995 роках. Олег Слободян залучає також матеріали інших гончарних осередків — Косова, Коломиї, Кутів, — здійснюючи порівняльний аналіз і демонструючи всебічне ознайомлення з роботами майстрів цих осередків.

Варто підкреслити, що пан Олег Слободян вперше у вітчизняній науці звертається до комплексного дослідження осередку народної кера-

міки, де промисел припинив існування півсто- ліття тому.

Розглядаючи історію Пистиня, Олег Слободян вбачає аналогії найдавніших пистинських горщиків та мисок кінця XIII-XIV ст. із галицьким неполив'яним посудом, припускаючи, що Пистинь існував у цей час як солеварний і ремісничий центр, що потребував значної кількості гончарного посуду, який і розпочали виробляти місцеві жителі. Головну увагу автор приділяє гончарству XVIII-першої половини XX ст., періоду, від якого залишилась найбільша кількість кераміки. Говорячи про розквіт промислу в другій половині XIX-початку XX ст. Олег Слободян характеризує мальовані вироби, зокрема, дзбани, порівнюючи їх із аналогічними речами з Сокаля, Косова, Кут, і підкреслюючи, що лише пистинські вироби мають ярусний розподіл декору. Автор вірно відзначає вплив модерну на творчість пистинських майстрів перших десятиліть XX ст. і, що дуже важливо, встановлює причини занепаду виробництва і повного зникнення промислу в середині XX ст.

Дуже цікавим є розділ, присвячений технології гончарного виробництва, у якому розглядаються питання підготовки сировини, формування виробів, аналізується техніка декорування, подаються конструктивні типи печей пистинських гончарів. Автор подає детальну характеристику випалювання пистинської димленої кераміки на основі власних польових обстежень осередку. Панові Слободяну вдалося зафіксувати розповіді найстаріших місцевих жителів (і це при тому, що промисел припинив своє існування майже півстоліття тому!).

Вельми важливим для сучасної кераміки уявляється розділ, що містить мистецтвознавчий аналіз творів пистинських гончарів. Олег Слободян на належному фаховому рівні характеризує місцеві особливості форм та декору виробів. Значну увагу він приділяє аналізу пистинських мисок у порівнянні з косівськими та коломиїськими і розглядає зміни конструктивних особливостей протягом другої половини XIX-початку XX ст. Аналіз доповнюється таблицями.

Дисертант подає систематизацію мотивів розписів, розподіляючи їх на геометричні, рослинні, анімалістичні та сюжетні й прискіпливо аналізує кожну групу, виявляє найтрадиційніші елементи декору і намагається з'ясувати їх семантику, а також взаємозв'язки з орнаментикою інших видів народного мистецтва гуцулів. Особ-

ливої уваги заслугоує намагання автора всебічно охарактеризувати стилістику сюжетного декору, виявити «руку» окремих майстрів. Пан Слободян переконливо доводить, що мав місце вплив пистинської школи на тематичні розписи гончарів Косова, показуючи, що твори родини Зондоків стали зразками для наслідування косівськими майстрами І.Баранюком, М.Баранюком, О.Бахматюком.

На жаль, творчість майстрів більшості гончарних осередків України XX-початку XX ст. залишається анонімною, тому важко переоцінити те, що панові Слободяну пощастило віднайти імена більш як 30 гончарів Пистиня й атрибутовати низку авторських творів. Частина імен виявлено у церковних книгах, частину з'ясовано під час опитування найстаріших мешканців Пистиня. Творчості провідних майстрів присвячено окремий розділ зі стислими біографічними відомостями, характеристикою асортименту виробів та їх художніх особливостей.

Виявленню авторства анонімних раніше речей, у порівнянні з підписаними, допоміг вперше застосований Олегом Слободяном емісійний спектральний аналіз. Запропонована автором методика дозволяє достовірно визначити належність керамічного виробу до певного осередку й іноді встановити майстра, завдяки з'ясуванню вмісту хімічних елементів у глині.

У своїй дисертації Олег Слободян досліджує і вперше вводить у науковий обіг значну кількість нових пам'яток і переконливо доводить, що творчість пистинських гончарів є важливою складовою національної художньої культури, а Пистинь належить до провідних осередків гончарства Європи.

Робота, безсумнівно, матиме велике значення, розроблена дисертантом методика вивчення кераміки допоможе виконанню подібних досліджень інших гончарних осередків.

Позитивно, що текстова частина роботи органічно доповнюється і уточнюється ілюстративним матеріалом, аналітичними таблицями, картами-схемами. Ілюстрації фахово підібрані й мають детальні підписи. Словник гончарів Пистиня, один із додатків до дисертації, без сумніву, є суттєвим внеском у вітчизняну науку.

Як позитивний бік дисертації варто відзначити чітку структурованість викладу матеріалу, продуманість його розташування, логічність мислення, володіння літературною українською мовою.

Автореферат відповідає змістові дисертації.

Відзначаючи наукову новизну, високий фаховий рівень і безсумнівну практичну цінність рецензованої праці, вважаємо за потрібне висловити авторові кілька зауважень щодо дисертації та декілька дружніх побажань щодо майбутньої роботи:

1. У першому розділі, здійснюючи огляд літератури по темі і полемізуючи із доктором мистецтвознавства Юрієм Лащуком щодо оцінки творчості Петра Кошака, автор подає детальну характеристику творчості відомого пистинського майстра. На нашу думку, доцільніше було обмежитися окремими зауваженнями, а аналіз творчості Петра Кошака зосередити в шостому розділі дисертації, де розглядаються персоналії майстрів.

2. У третьому підрозділі другого розділу, присвяченому періоду розквіту пистинського гончарства (друга половина ХІХ-початок ХХ ст.) [с.32-36], окрім характеристики виробів і згадок про окремих майстрів, доцільно (наскільки це можливо) розглянути характер гончарного виробництва, передачі спадкоємності майстерності, розподілові обов'язків у родині гончаря, спробувати з'ясувати місця збуту готової продукції тощо.

3. Ми відзначали, що автор фахово подає мистецтвознавчий аналіз окремих груп виробів пистинських гончарів, здійснюючи порівняння з керамікою інших осередків. Однак, розглядаючи миски, Олег Слободян спочатку характеризує роботи косівських майстрів, потім пистинських і коломийських. Доцільно було б розпочати характеристику мисок з виробів Пистиня, а потім порівняти їх з Косовом та Коломиєю.

4. На нашу думку, розділ шостий, присвячений персоналіям пистинських гончарів, не варто було б розподіляти на підрозділи. Частина фактичного матеріалу варто було б перенести у словник майстрів.

5. У нарисі про гончаря М.Стадниченка [с.137] автор намагається з'ясувати час виник-

нення і поширення в гуцульському народному мистецтві таких орнаментальних мотивів, як «копитці» і «кучері». Доцільно було б це питання поставити в п'ятому розділі (підрозділ 2), де розглядаються мотиви декору.

6. Хотілося б побажати авторові у майбутніх роботах, присвячених творчості гончарів Пистиня та інших осередків гуцульської кераміки, порушити проблему народного примітиву щодо сюжетного декору: в цьому напрямку на основі сюжетних розписів можна зробити дуже цікаві спостереження, висновки й навіть відкриття.

Висловлені зауваження не применшують значущості роботи, виконаної дослідником, і можуть бути усунені в процесі підготовки монографії.

У цілому ж дисертаційна робота Слободяна Олега Олексійовича відповідає високому рівневі ustalених вимог, що ставляться до досліджень такого рангу. Вона подає вичерпне уявлення про один із визначних осередків українського гончарства. В особі автора ми маємо досвідченого науковця.

Вважаємо, що дисертаційна робота «Пистинський центр гончарства ХХ-першої половини ХХ століття. (Історія, типологія, художні особливості, майстри)» може бути рекомендованою до публічного захисту у Спеціалізованій вченій раді Д35.103.01. Львівської академії мистецтв, а її автор — Слободян Олег Олексійович — заслуговує присудження йому пошукуваного ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.06 — декоративне і прикладне мистецтво.

Відгук затверджено на засіданні відділу образотворчого мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Рильського НАН України (протокол №6 від 30.10.2001).

30.10.2001

ГАЛИНА СТЕЛЬМАЦУК

проректор Української академії дизайну,
доктор мистецтвознавства, професор

Дисертація Олега Слободяна — це результат багатолітньої праці з вивчення гончарних осередків Гуцульщини. Його перша публікація по темі представлена до захисту роботи була видрукувана в 1981 р. Основним джерелом дисертаційного дослідження стали експедиційні польові матеріали, зібрані у с.Пистинь і при-сілках впродовж 10 років, нові археологічні й архівні дані. Відрадно, що дисертант відважився досліджувати локальний етнографічний і мистецький осередок, адже це вимагає надзвичайно ретельного виявлення й аналізу кожного керамічного зразка.

У першому розділі — «Історіографія, методика і джерела» — проведено критичний аналіз літературних джерел за темою дисертації. Дисертант наголошує на відсутності праць, присвячених кераміці с.Пистинь, детально й ретельно розглядає кожну працю, у якій міститься будь-яка інформація, дотична до його теми. Він сміливо вступає в полеміку з відомими вченими, зокрема з Юрієм Лащуком, відстоюючи й обґрунтовуючи свою позицію щодо оцінки творчої спадщини Петра Кошака.

У другому розділі — «До історії пистинської кераміки» — висвітлено генезу й простежено тяглість форм керамічних виробів від кінця XIII ст. до XV-XVI ст., коли виникає нова етномистецька традиція (посуд здебільшого оздоблюють за допомогою штампа). Дисертант визначає також новітню традицію з кінця XVIII ст., яка вирізняється декоративністю, посуд орнаментований ритуванням на побілкованому черепку, застосовуються геометричні, рослинні та фігурні орнаментальні мотиви.

У цьому розділі п.Олег звертає увагу на вплив модерну в керамічних виробках перших десятиріч XX ст., аналізує причини згасання й занепаду пистинського гончарного осередку.

У розділі — «Типологія гончарних виробів» — дисертант подав типологічні таблиці гончарних виробів. Проаналізував гончарні вироби: миски, тарілки, макітри, горщики, глеки, баньки,

калачі, плесканки, горнята, сакрально-обрядові предмети — ікони, хрести, свічники, кропильнички та інші ужиткові предмети та кахлі. Простежує їх еволюцію. Вказує на всі функціональні характеристики виробів, універсальне практичне застосування окремих з них. Справедливо відзначає, що тяглість форм пистинської кераміки простежується з прадавніх культур та ранньослов'янської кераміки.

У наступному, IV розділі — «Особливості технології: підготовка сировини та формування виробів» — основну увагу акцентує на техніці декорування, подає порівняльну характеристику пистинських і косівських виробів. Наголошує, що пистинські майстри використовували жовто-гарячу поливу. Ретельно аналізує кольорову гаму виробів, техніки декорування: мармурування, ріжкування, ритування, простежує генезу технік, залучаючи до аналізу археологічний матеріал з багатьох територій України й інших сусідніх держав. Дисертант зауважує, що з появою техніки ритування і поєднанням її з ріжкуванням відбувся поступ у декоруванні виробів, а наприкінці першої половини XX ст. склалася система орнаментування фігурних композицій пистинських виробів [с.66]. На художні особливості кераміки впливає і її випалювання. Тому п.Слободяна цілком логічно й правомірно включає в цей розділ характеристику печей і режим випалювання димленої кераміки. Відзначає дивовиж досконало відпрацьовану й екологічно чисту технологію випалювання виробів. З жалем зауважує, що виготовлення димленої кераміки втрачено і її в цьому осередку поки що не вдалося відродити.

У розділі V проаналізовано художні особливості гончарних виробів. Дисертант ретельно аналізує всі складові, що включає мистецтвознавчий аналіз: матеріал, форму, декор виробів, характеризує композиційні засади й схеми орнаментування пистинських виробів, проводить аналогії з виробами Косова, Кут. Зауважує, що крім геометричного і рослинного орнаменту ши-

рокого вжитку набуло декорування кераміки (у тому числі й кахель), у якому був відображений побут XIX ст. — це фігури військових з крісами на плечах, вершників, брочки, поодинокі архітектурні зображення (хата, церква, дзвіниця). Дисертант підкреслює символіко-магічне значення як посуду, так і орнаментики.

У розділі VI подається цінний, важливий матеріал довідкового характеру про народних провідних майстрів.

Завершується дисертація розділом VII — «Атрибуція пам'яток». У ньому Олег Слободяня вперше провів спектральний аналіз пистинських керамічних виробів і на його підставі атрибував багато зразків пистинської кераміки. Підсумовуючи сказане, наголосимо на позитивних сторонах дисертації:

- Дисертація п.Олега Слободяня — це самостійне наукове дослідження, що включає великий відсоток польових і археологічних матеріалів;
- До особливих заслуг дисертанта слід віднести проведений ним спектральний аналіз пистинських керамічних виробів;
- Дисертація пов'язана з науковими розробками Інституту народознавства НАН України «Теоретичні та історичні проблеми народної творчості» (шифр 4.16.6.8) та «Історичні парадигми параметрів українського народного мистецтва: традиція, типологія і локалізація» (шифр 3.3.4.12).

Відзначаючи повноту викладеного логічно й образно матеріалу, досконале володіння мистецтвознавчою термінологією, зробимо дисертанту кілька побажань і вкажемо на деякі незначні неточності, які потрібно усунути в процесі підготовки матеріалів дисертації до друку:

- можливо, текст розділу «Провідні майстри» доцільніше перенести у додатки. Це цінний, важливий матеріал, але довідкового характеру;
- у розділі IV (§4.3) «Печі і режим випалу» чіткіше обгрунтувати, чому подається процес випалювання лише чорнолощеної і димленої кераміки;

– на с.82 читаємо: «За силуетом тарілки можна поділити на три основні «відміни», але у розділі «Типологія...» ми відмін не знаходимо. Там є: вид, рід, типологічна група, типологічна підгрупа;

– уточнити текст на с.91, що стосується творчості О.Бахматюка. Дисертант пише: «Між іншим, в деяких взірцях, виконаних майстром у ранній незрілий період його творчості, простежується пистинська манера розпису, якою О.Бахматюк володів з досконалою майстерністю».

Висловлені побажання не применшують вартості і наукової цінності дисертації. Структура роботи чітка і відповідає завданням дослідження.

Представлена до захисту дисертація Слободяня Олега Олексійовича «Пистинський центр гончарства XIX-першої половини XX століття. (Історія, типологія, художні особливості, майстри)» виконана на належному фаховому і науковому рівні:

- зміст дисертації відповідає поставленим завданням;
- автореферат вичерпно відбиває зміст роботи;
- висновки ґрунтовні й аргументовані;
- ступінь новизни високий;
- особистий внесок дисертанта вагомий;
- опубліковані праці (7), у тому числі «Павлина Цвілик: Альбом / Автор вступної статті, упорядник О.Слободяня. — К.: Мистецтво, 1982. — 101 с.: іл.», розкривають основні положення дисертації.

Отже, дисертація п.Олега Слободяня становить завершене самостійне і теоретично обгрунтоване наукове дослідження, змістом і формою відповідає вимогам ВАК до кандидатських робіт, а її автор заслуговує на присвоєння ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.06 — декоративне і прикладне мистецтво.

Жовтень 2001

ГАННА ВРОЧИНСЬКА

заступник директора Національного музею у Львові з наукової роботи,
кандидат мистецтвознавства

Наукові дослідження окремо взятих центрів або осередків народних художніх промислів з метою висвітлення їх історії, типології виробів, художніх особливостей та багатьох інших аспектів, а також введення до наукового обігу широкої інформації про специфіку технічних та формотворчих засад даного виробництва збагачують мистецтвознавчу науку у її багатовекторному вимірі. Вони дають можливість глибоко проникнути в суть явища, його витoki, еволюцію, що не завжди вдається в дослідженнях більш загальної тематики.

Вищеназвані позитивні якості притаманні запропонованій до захисту дисертації Олега Олексійовича Слободяна, який, на підставі джерельного та фактологічного матеріалу, простежив розвиток пистинського центру гончарства від його появи до занепаду, дав аналіз цього явища і науково систематизував пам'ятки пистинської кераміки, застосовуючи цілий арсенал сучасних методів дослідження.

Дисертація (обсягом 155 с.) складається з переліку умовних скорочень, вступу, семи розділів, підсумкових висновків і списку використаних джерел (145 найменувань). Текст роботи містить дві карти-схеми і три аналітичні таблиці: карта-схема с.Пистинь та околиць ставом на кінець XVIII ст. (2.1); карта-схема с.Пистинь з присілками та локалізацією майстрів гончарства в кінці XIX-початку XX ст. (2.2); Типологія гончарних виробів пистинського осередку (3.1); Порівняння лінійних параметрів мисок Пистиня, Коломиї, Косова (5.1). Спектральний аналіз (7.1). Додатками є альбом зі 125 ілюстраціями та списком і анотаціями до них, а також словник майстрів (додаток А).

У першому розділі – «Історіографія, методика і джерела» – Олег Слободян висвітлює дотеперішній етап вивчення пистинської кераміки в історичних, етнографічних та мистецтвознавчих працях, де тією чи іншою мірою автори торкалися питань гуцульського гончарства, і пистинського зокрема. На основі літературних джерел

простежується також формування поглядів знавців народного мистецтва про високі естетичні якості виробів пистинських майстрів. Виділяються тут і принципи, які послужили методологічною основою даної роботи (системність, історизм, типологія), а також методи: мистецтвознавчого аналізу і синтезу іконографії та стилістичних особливостей виробів, спектрального аналізу. Джерельна база обіймає вислиди експедиційних польових матеріалів 1977-1995 років, збірки кераміки багатьох західноукраїнських музеїв та приватних колекцій, архівів у Львові, Івано-Франківську, рукописних фондів.

Розділ – «До історії пистинської кераміки» – базується на основі вивчення історико-генетичних та стилістичних особливостей формування гончарного промислу в Пистині. Автор припускає, що ряд факторів засвідчують стилістичні аналогії найдавніших горщиків пистинського виробництва та мисок Галицько-Волинського князівства кінця XIII-XIV ст. з галицьким неоплив'яним посудом. Далі простежує еволюцію прийомів декорування: ошадливість засобів у XIII-XIV ст., штампиковий геометричний орнамент у XV-XVI ст., яскраво виражені локальні художні особливості з наявністю широкого асортименту виробів та багатством декоративних елементів наприкінці XVIII-першої половини XX століть.

Автор виділяє історичний період найбільшого розквіту гончарного промислу в Пистині – другу половину XIX століття, та обґрунтовує це рядом вагомих аргументів, у тому числі аналізом творчості багатьох майстрів, уточнює імена, дати життя, атрибуцію виробів.

Завершується розділ характеристикою періоду перших десятиліть XX ст., коли на пистинських гончарних виробках своєрідно позначився вплив модерну, знайшовши свій вираз у формах та оздобленні.

Третій розділ автор присвячує типології гончарних виробів Пистиня XIX-початку XX ст. на основі їх функціональних та архітектонічних па-

раметрів. Він розміщає пистинське майолікове і сіродимлене гончарство у типологічній структурі народної кераміки як технологічний підвид і поділяє його на п'ять родів виробів: предмети кухонного та столового посуду, речі для обладнання житла, обрядові та сакральні, архітектурна кераміка (кахлі) та іграшки. Кожному роду виробів приділено увагу в окремому підрозділі з акцентуванням на еволюції форм, їх різновидах та залученням, у міру можливого, цікавого етнографічного матеріалу. Сумлінно зібрано дослідником багатий матеріал з народної термінології, що оживляє текстовий виклад дисертації. Як, наприклад, у підрозділі про горщики та їх похідні (стор.48-51), де наводяться назви горщиків залежно від призначення: «кулешинник», «кулшарник», «боршівник», «кашник», «варільник», «горниця» тощо.

У четвертому розділі – «Особливості технології» – увага автора зосереджена на висвітленні інформації про сировину, її поклади, процеси підготовки та формування виробів. Тут він зазначає, що хоча ці процеси були загальнопоширеними в цілому регіоні, все ж притаманні Пистиню техніки декорування – мармурування, ріжкування, риткування – надавали виробам характерної локальнозабарвленої мистецької виразності. Дослідник зупиняється більш детально на переважанні окремих технік декору в тих чи інших виробках. Подається також характеристика печей та режиму випалювання. Доречним видається зауваження про прогалини у вивченні чорнолощеної або димленої кераміки.

П'ятий розділ – «Художні особливості гончарних виробів» – займає найвагоміше місце в структурі роботи. У ньому йдеться про основні засоби художньої виразності пистинської кераміки, дається її мистецтвознавчий аналіз за двома основними вісями: тектоніка форми і декору та мотиви і елементи декору.

Взаємозалежність між формою і декором простежується по чергово на предметах посуду, кахлях, каганцях та свічниках. Виокремлюються відмінності пистинських виробів від косівських. Підкреслюється, що в середині XIX ст. в декорі переважали крупні рослинно-геометричні мотиви, іноді сюжетні композиції з лінійно-площинним зображенням, де соковиті зелені та жовті плями окреслювалися динамічними контурами. У традиційній композиційній схемі «вазона» пистинські майстри замість глечика часто розміщали мотив «сердечка». Стверджуючи, у результаті порівняльного аналізу, близькі ана-

логії за формою між пистинськими, косівськими та коломийськими мисками і тарілками, автор вияскравлює і значні відмінності між ними за характером розписів. Так само мали локальні відмінності і пистинські кахлі, прикрашені зображеннями святих, сюжетів на теми весілля, розваг, полювання, опришків, солдатської муштри тощо.

У підрозділі – «Мотиви декору» – увага дослідника зосереджується на аналізі геометричних мотивів та анімалістичних і сюжетних розписах.

Аналіз розпочинається з найпростіших і найдавніших геометричних елементів: крапок, рисок, кривульок, геометричних фігур: зубців, квадратів, ромбів, тощо. Окремо виділено мотив хреста і хрестоподібні орнаментальні форми, що завжди несли в собі сакральний зміст і мали магічно-оберегове значення. Автор зупиняється на різноманітних графемах хрестоподібних мотивів, підкреслюючи багатство форм. Найхарактернішою схемою побудови пистинських орнаментальних композицій називається багаторярусна. Дворярусні – на невеликих за розміром виробках, на більших – три, чотири і більше ярусів, структура яких підкреслює архітектоніку предмета. Інші, менш характерні композиційні схеми – центрально-концентрична (миски з багатопелюстковою квіткою на денці, від якої на чотири сторони по колу розходяться мотиви дзвіночків чи гольпанів і т.д.) та центрально-симетрична (багатопелюсткова квітка «виростає» з вази або традиційного сердечка).

Розглядаючи анімалістичні і сюжетні розписи, автор заглиблюється в питання походження та магічного змісту мотивів і елементів орнаменту. Характер трактування простежується на виробках окремих майстрів, порівнюється манера пистинських та косівських гончарів.

Цікавим є аналіз підходу майстрів різних гончарних осередків до зображення мотиву коня. Наприклад, у пистинських виробках зображення коня є лише складовою частиною сюжету на побутову чи військову тематику (орач з конем, двоколісні поштові візки з конем, вершники з шаблями і пістолями тощо). Натомість, у виробках майстрів з Чернігівщини (Ічня) зображення коня виступає як головний мотив (стор.119).

Автор приходить до логічного висновку, що: «Пистинський осередок ... має свій набір композиційних схем, прийомів, засобів, іконографічних сюжетів, які у вигляді архетипів переходять

із твору в твір. При цьому кожен майстер, переосмислюючи і трансформуючи ці архетипи, надає їм відповідного мистецького забарвлення, почуття, спостереження і відношення до дійсності» (стор.129).

Шостий розділ – «Провідні майстри» – присвячений стислим біографічним відомостям про відомих гончарів, про асортимент їх виробів та особливості художнього вирішення.

Сьомий розділ залучає на допомогу мистецтвознавчим методам, цікавий спосіб з галузі фізики, а саме спектральний аналіз виробів та сировини, що дає вагомні аргументи для атрибуції гончарних виробів.

Вирішення поставлених у дисертації завдань (стор.9) вимагало від автора власної аналітичної і синтезуючої роботи, особливо при написанні розділу «Художні особливості гончарних виробів».

Матеріалу для критичної частини відгуку дисертація має мало. Проте, робота виграла б від залучення ширшого порівняльного аналізу виробів Пистиня з керамікою інших центрів не

лише Гуцульщини, Галичини, але і інших давніх гончарських осередків України та сусідніх країн.

На нашу думку, логічно було б розділ про майстрів винести як окремий додаток до дисертації. Окрім того, доречним було б при переліку асортименту виробів того чи іншого майстра зазначити номер ілюстрації до них, а така можливість є. Зустрічаються в роботі і мовні огріхи, як тавтологія [«сімейно-родинні» (стор.55)], надруковані з помилками бібліографічні описи літератури іноземною мовою (посилання №78).

Зрозуміло, всі висловлені зауваження мають редакційний, або дискусійний характер і не впливають на високу оцінку дисертації Олега Слободяна. Значення роботи – у піднятті широкого пласту маловідомого матеріалу, і у високому рівні його наукового опрацювання, новизні підходу, переконливості спостережень, узагальнень і висновків. Усе це дає достатньо підстав для присудження дисертантові ступеня кандидата мистецтвознавства.

Жовтень 2001



Олег Слободян і Олесь Пошивайло після успішного захисту дисертації. Львів, 16.11.2001. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

Б. БОЙЧУК

доцент Інституту культури і мистецтв Прикарпатського університету імені Василя Стефаника,
кандидат мистецтвознавства

Кандидатська дисертація Олега Слободяна «Пістинський центр гончарства XIX-першої половини XX ст.» вперше у вітчизняній мистецтвознавчій практиці присвячена комплексному дослідженню такого визначного явища у національній культурі як народна кераміка Пістиня, осередок якого перестав діяти ще півстоліття тому. У роботі висвітлюються питання історії, типології, технології, художніх особливостей, атрибуції пам'яток, а тому дисертація є науково виправданою і актуальною, відзначається новизною, має важливе теоретичне і практичне значення.

Робота Олега Слободяна вирізняється логічною послідовністю викладу, відображає ретельне опрацювання автором історичного матеріалу, літературних даних. Слід відзначити виняткову сумлінність дослідника у вивченні фактологічної бази, а також особливу цінність інформації, отриманої у польових умовах і належно використаної для написання роботи.

У відповідності з поставленою метою і завданням дисертації, дослідник ситематизує на-

працьований матеріал за окремими розділами, в яких відчутним є високий фаховий рівень, оскільки при написанні їх (та роботи в цілому) автор широко використовує не лише теоретичні знання, але й власний практичний досвід.

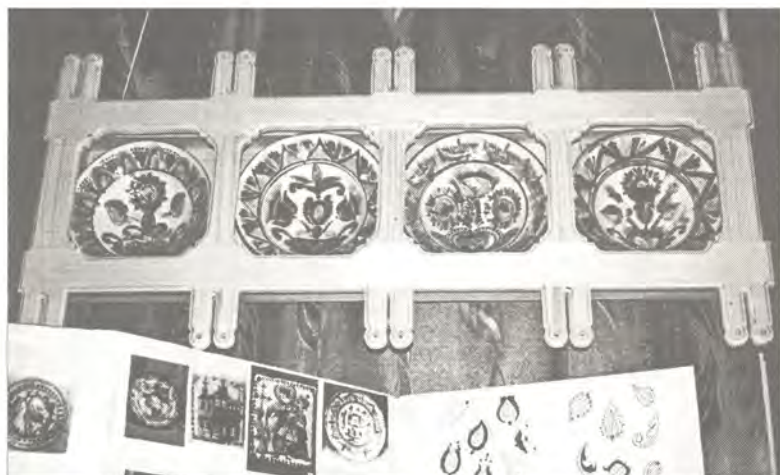
Особливу вартість, на мій погляд, становить шостий розділ, який репрезентує творчість провідних майстрів осередку, а також список гончарів (додаток А), з уточненими прізвищами, датами народження і смерті. Автор, на основі архівних та польових матеріалів, вніс цілий ряд коректив в біографії видатних майстрів, розшукав нові імена, виправив чимало похибок і помилок.

Поставлені в дисертації завдання вирішені в цілому правильно, на належному професійному рівні. Без сумніву, що дана робота сприятиме подальшому поглибленому вивченню народного мистецтва краю, який має унікальну багату матеріальну і духовну культуру.

26.10.2001

Ілюстративні матеріали дисертаційного дослідження Олега Слободяна. Фрагмент. Львів. 16.11.2001.

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



директор Луганського обласного художнього музею,
Заслужений працівник культури України

Актуальність дослідження, проведеного зна-
ним в Україні дослідником гуцульської ке-
раміки Олегом Олексійовичем Слободяном, не
викликає сумніву. У роботі комплексно дослі-
джено один гончарний осередок, який припинив
діяти півстоліття тому. На підставі мистецтво-
знавчого аналізу повною мірою висвітлюються
художні особливості пистинської кераміки XIX-
першої половини XX ст., введено в науковий
обіг нові імена пистинських гончарів. Глибоке
вивчення народного мистецтва, його розвитку,
традицій в умовах, максимально наближених до
місць виготовлення та побутування творів, дає
можливість виділити їх своєрідність, відокремити
від інших видів аналогічних промислів, вста-
новити їх джерела з урахуванням історичних,
географічних, етнічних та інших умов існуван-
ня; на цій основі визначити перспективи та тен-
денції розвитку існуючих гончарних промислів

у всіх напрямках — від естетичного до практич-
ного, а також створити умови відродження втра-
чених промислів.

Проведене дослідження базується на сум-
лінній багаторічній праці Олега Слободяна по
збиранню матеріалів в експедиціях, вивченню
колекцій кераміки провідних музеїв та приват-
них зібрань. Саме це й дало можливість повною
мірою висвітлити обрану тему щодо історії піс-
тинської кераміки — однієї зі складових частин
гуцульської народної творчості, а також щодо
відображення її особливостей (як у типології
гончарних виробів, так і у їх технології, худож-
ньому оздобленні тощо). Це дає змогу визначи-
ти місце пистинського гончарного осередку не
тільки в мистецтві Гуцульщини, а й в українсь-
кому народному мистецтві взагалі.

Уперше запроваджений автором метод спек-
трального аналізу для ідентифікації та атрибуції
гончарних виробів пистинського центру гончар-
ства може стати основою для проведення анало-
гічних досліджень інших гончарних осередків, а
також музейних зібрань. Його застосування має
велику перспективу і практичну цінність. Підсу-
мовуючи сказане, слід зазначити, що мета, по-
ставлена дисертаційним дослідженням, досяг-
нута. Крім того, аналіз роботи дозволяє зробити
висновок про те, що автор тему «не закрив», а
«відкрив» для широкого кола як фахівців, так і
шанувальників українського народного мистец-
тва. Її подальший розвиток можливий як у плані
вивчення історії розвитку промислу з атрибу-
цією і виявленням нових імен авторів, так і в
проблемному вивченні творчого доробку про-
відних майстрів.

31.10.20001



Пистинські миски другої половини XIX століття з мотивом «серденько».
Із серії ілюстративних матеріалів до дисертаційного дослідження Олега
Слободяна. Фрагмент. Львів. 16.11.2001. Фото Олеся Пошивайла.
Національний музей-заповідник українського гончарства в Олішному,
Національний архів українського гончарства

О.ДЯЧОК

*Завідувач кафедри образотворчого мистецтва і методики його викладання
Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка,
кандидат архітектури*

Гармонійний розвиток української державності можливий за умови вивчення, збереження і відродження звичаїв, традицій народу, його мистецьких промислів. Дане дисертаційне дослідження пистинського центру гончарства є актуальним з погляду визначення мистецького феномену і місця пистинського гончарного промислу та його значення в контексті мистецтва етнографічних територій Гуцульщини і Покуття, історико-культурного регіону Карпат.

Автор висвітлив історико-генетичний шлях розвитку традицій гончарного виробництва пистинського осередку; з'ясував типологію, художні особливості форм декору і технології пистинського гончарства; проаналізував творчість провідних майстрів.

Одержані результати дослідження мають практичне значення і можуть бути використані

при написанні розділів історії українського мистецтва, навчальних посібників, у музейництві, а також будуть корисні для організаторів виробництва сучасних народних промислів.

Знайомство з авторефератом дисертації свідчить, що робота відповідає вимогам, які пред'являються до кандидатських дисертацій, але в подальшій науковій роботі хотілось би почути думку про можливість і доцільність відродження пистинського гончарного промислу.

У цілому дисертаційне дослідження являє собою самостійну закінчену роботу, а її автор — Слободян Олег Олексійович — заслуговує присудження вченого ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.06 — декоративне і прикладне мистецтво.

Обговорено на засіданні кафедри образотворчого мистецтва і методики його викладання, протокол №4 від 25 жовтня 2001 року.

Оголошення результатів голосування членом Спеціалізованої вченої ради, доктором мистецтвознавства, професором Володимиром Овсійчуком. Львів. 16.11.2001. Фото Олесь Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

25.10.2001



Кандидатська дисертація Олега Слободяна «Пістинський центр гончарства XIX-першої половини XX ст.» присвячена комплексно-дослідженню такого визначного явища у національній культурі як народна кераміка Пістиня. Робота є завершеною науковою розвідкою обсягом 155 сторінок друкованого тексту, що складається з переліку умовних скорочень, вступу, семи розділів, висновків, списку використаних джерел (145 найменувань); текст роботи також містить дві карти-схеми та шість аналітичних таблиць. Додатками є альбом із 125 ілюстраціями і словник майстрів.

У роботі вперше висвітлюється лише один гончарний осередок, який припинив своє існування більш як півстоліття тому.

Вперше висвітлюються питання історії, типології, технології, художніх особливостей, атрибуції пам'яток народної кераміки Пістиня. З цього погляду дисертація є науково виправданою і актуальною, відзначається новизною, має важливе теоретичне і практичне значення.

Робота, як результат багаторічної праці автора-дослідника гончарних осередків Гуцульщини, вирізняється логічною послідовністю викладу, відображає детальне опрацювання історичного матеріалу.

Відповідно до поставленої мети і завдань дисертації автор систематизує напрацьований матеріал за окремими розділами. У першому — викладено основні методи дослідження. Другий розділ висвітлює історико-генетичний шлях розвитку гончарства. У третьому — проведено типологічний аналіз асортименту пістинської кераміки XIX-початку XX ст. Четвертий розділ розглядає питання особливостей технології пістинського гончарства. У п'ятому — розглядаються художні особливості архітектоніки та декору виробів. У шостому розділі досліджено особливості та засоби художньої виразності в творчості провідних майстрів. Наступний розділ розглядає атрибуцію керамічних пам'яток методом спектрального аналізу. Дослідження матеріалу для дисертації опрацьовано на високому науковому рівні.

Художня кераміка сьогодні займає вагоме місце в українському декоративно-прикладному мистецтві.

Всестороннє дослідження центру дає широкі можливості застосовувати спадщину народного гончарства Пістиня в художньо-освітніх закладах та для засвоєння професійними художниками.

Жовтень 2001



ОЛЕСЬ ПОШИВАЙЛО

Директор Інституту керамології — відділення Інституту народознавства НАН України,
доктор історичних наук

Дисертаційне дослідження п.Олега Слободяна підготовлено у відділі народного мистецтва Інституту народознавства НАН України, який на сьогодні є не лише провідним в Україні в справі вивчення народного мистецтва, але й першим у підготовці вчених-керамологів, зокрема мистецтвознавців. Тільки останніми роками відділ благословляє, здається, уже п'яту дисертацію з різних проблем українського гончарства (раніше захистили дисертації п.п.Олег Кошовий, Олесь Нога, Романа Мотиль, Агнія Колупаєва). Та й практично всі мистецтвознавчі дисертації на тему гончарства в незалежній Україні були захищені у Львові, і майже всі українські вчені-мистецтвознавці керамологічного спрямування мешкають у цьому ж місті. Власне, можемо говорити про сформування потужного всеукраїнського наукового осередку, який визначає нині тематичне спрямування і загальнотеоретичний рівень мистецтвознавчо-керамологічних студій в Україні. Щоправда, більшість цих досліджень, хоча й декларують охоплення всієї території держави, але все ж таки ґрунтуються переважно на західноукраїнських матеріалах і лише побіжно зачіпають Лівобережжя.

До таких регіональних за досліджуваною територією, і всеукраїнських за значущістю наукових результатів належить і дисертація п.Олега Слободяна «Пістинський центр гончарства XIX-першої половини XX століття». Відразу ж зазначу, що робота дуже своєчасна і вкрай необхідна. Актуальність її визначається тими соціально-економічними процесами, які відбуваються в Україні. Ми всі є свідками того, як за умов кволих економічних реформ, занепаду вітчизняної і експансії зарубіжних економічних систем, значно активізувалися негативні тенденції до нівелювання етнічної культури українців. Відбувається ніскільки не стримувана державницькою національною ідеологією інтернаціоналізація духовної культури, насамперед через її подальшу русифікацію і вестернізацію.

Як наслідок усіх проблем у державі, посилюлися процеси занепаду (аж до повного зникнення) традиційних і донедавна ще потужних центрів народної художньої культури українців. Відходять старі майстри, а за ними й традиційний світогляд, технологічні прийоми роботи і художні системи формотворення й оздоблення творів. Вироби народного мистецтва все частіше заступають псевдонародні підробки або й зовсім кітчеві, маскультурні речі. У пошуках можливостей збуту і достойного заробітку, майстри нерідко відмовляються від усталених прийомів роботи, орнаментів, форм тощо, догоджаючи покупцям не тільки з різних регіонів України, а й зарубіжжя. За таких обставин кераміка втрачає чітко виявлені етнічні ознаки, регіональну специфіку і все більше набуває інтернаціональних рис. Серед суб'єктивних причин окреслених явищ слід згадати і недостатню поінформованість молодих генерацій мистців про здобутки своїх попередників, адже майже всі класичні твори зберігаються в запасниках музеїв, у приватних колекціях, а їх публікацій упродовж останніх десяти років практично не було. Все це є ще одним аргументом на користь необхідності таких праць, як п.Олега Слободяна.

Ніскільки не заперечуючи важливості загальнотеоретичних досліджень керамологічної проблематики, слід усе ж таки визнати, що всі вони можливі лише на основі ретельних комплексних досліджень окремих осередків гончарства. Сьогодні ж доводиться констатувати, що Україна й досі не має фундаментальної історії власного гончарства і має вкрай поверхову дослідженість певних регіонів побутування промислу (Полісся, Слобожанщина, Південь України), як і окремих центрів гончарської культури.

За нинішньої вивченості традиційної народної культури українців і за існуючих темпів її зникнення, пріоритетними мають бути дослідження окремих етнічних центрів, основані на авторських польових матеріалах. Кабінетні (архівні, музейні, бібліотечні, лабораторні)

студії можна буде проводити й через п'ять, десять, двадцять років, а от польові експедиції через кілька десятків років стануть нонсенсом, бо вивчати «в полі» буде нічого. Пригадую, як боялися таких конкретних досліджень керманічі радянського народознавства, всіляко спрямовуючи вчених на узагальнююче теоретизування. Коли майже двадцять років тому я хотів обрати темою дослідження гончарство Опішного, академічні провідники державної політики безальтернативно «рекомендували» вивчати всю Україну, або принаймні її половину (Східну або Західну). Внаслідок таких установок, після єдиного за радянських часів дисертаційного дослідження одного гончарного центру — Косова (Юрій Лащук, «Косівська кераміка XIX-XX ст.», 1958), поява якого стала можливою тільки завдяки так званій «хрущовській відлизі», настав майже сорокарічний період узагальнюючих робіт, який завершився в 1995 році захистом дисертації п.Оленою Клименко, цілком присвяченої гончарству Опішного [«Народна кераміка Опішні (до проблеми традицій та інновацій в народних художніх промислах)»].

Праця п.Олега Слободяна саме й важлива конкретикою, аналізом особливостей історичного розвитку та художніх здобутків одного з найвідоміших центрів гончарства України — містечка Пистинь. Це монографічне вивчення вже третього гончарного осередку, з більше ніж 700, що функціонували в Україні наприкінці XIX століття. Три найбільші гончарні центри пограниччя Покуття і Гуцульщини — Косів, Пистинь і Коломия — по чергово вивчаються: спершу Косів, тепер — Пистинь, невдовзі слід очікувати таке ж комплексне дослідження гончарства Коломиї, після чого можна було б стверджувати про найповнішу вивченість цього регіону в масштабі всієї України.

Слід зазначити, що п.Олег Слободян не новачок у мистецтвознавстві. Перші його публікації за темою нинішньої дисертації, побачили світ рівно двадцять років тому. Відтоді були й інші статті, які послідовно засвідчували розширення кола інтересів дослідника і зростання його професійного рівня, формування дослідницької позиції щодо оцінки мистецьких явищ.

Подана до захисту дисертація є, без сумніву, актуальною для українського народознавства. Її наукова новизна вбачається передовсім в узагальненні всіх наявних відомостей про цей гончарний осередок, відтворенні історичного розвитку поселення, у тому числі й місцевого гон-

чарства, систематизації, типології керамічних творів, мистецтвознавчому аналізу художньої спадщини Пистиня, застосуванні спеціальних методів дослідження для атрибутування окремих виробів, уточненні біографічних даних уже відомих гончарів і відкриття нових імен творців пистинської кераміки. До безперечних достоїнств роботи слід віднести і використання унікальних польових матеріалів, і введення в науковий обіг ряду нових матеріалів про пистинських гончарів, і укладання словника гончарів, і формування альбома зі 125 ілюстраціями. Оглядаючи навіть короткий виклад біографій гончарів, впадає в очі, наприклад, що серед пистинських гончарів було багато старожителів, зокрема Розалія Сполницька прожила 80 років, Францішек Марковський — 78, Петро Кошак — 77, Казимир Возняк — 80. Виявляється, найдовше жили гончарі, народжені в першій половині 1860-х років, значно менше — в 1870-х роках, а своєрідною життєвою межею для більшості з них стали 1939-1943 роки.

Автор у цілому провів велику пошукову, аналітичну роботу, яка заслуговує всілякого пошанування. Вітаючи появу нового комплексного дослідження про один із центрів українського народного гончарства й відзначаючи високий фаховий рівень його автора, хочу звернути увагу п.Олега Слободяна на деякі неточності, що потрапили до автореферата і яких, сподіваюся, не буде в майбутніх публікаціях:

1. Приємно, звичайно, усвідомлювати свою осідлість на європейському континенті, але тільки цього недостатньо, щоб дозволяти українському патріотичному гонору стверджувати, буцімто *«пистинський центр гончарства у кінці XVII-першій половині XX ст. належав до провідних осередків народного мистецтва Європи»* [с.1]. Для такого твердження, щонайменше, варто було б мати докази того, що вироби пистинських гончарів продавалися за межі Австро-Угорської імперії і до того ж впливали на формування певних художніх особливостей народної культури інших європейських країн. Румунія, Угорщина і Польща, куди потрапляли окремі твори пистинських гончарів — це ще не вся Європа. До того ж, як свідчить автор дисертації, *«розквіт пистинського гончарного промислу настає в другій пол. XIX століття»* [с.5]. Виникає закономірне питання: як гончарний осередок може бути провідним у Європі з кінця XVIII до середини XIX ст., якщо навіть за регіональ-

ним впливом і потужністю він знаходився на етапі становлення власних художньо-стилістичних особливостей? З іншого боку, хотілося б знати, за якими ознаками Пистинь класифікується як провідний у Європі:

- за кількістю продукованої кераміки;
- за географією продажу кераміки;
- за технологічними достоїнствами виробів;
- за впливом на центри гончарства інших європейських країн;
- за впливом на художню моду в європейських країнах?

Напевно, на жодне з цих питань, у автора дослідження не буде чіткої відповіді, бо, як впливає зі змісту автореферату порівняльний аналіз цих проблем не здійснювався, як і не залучалися для порівняння матеріали про народне гончарство суміжних Румунії, Угорщини, Польщі, не кажучи вже про більш віддалені країни. Тому сумнівним видається ще одне твердження п.Олега Слободяна про те, що кераміку, яка «була наслідуванням пистинських і косівських зразків, виробляли на фабриках Румунії, Угорщини і Польщі» [с.1]. На мою думку, правильніше було б говорити не стільки про наслідування, скільки про впливи і взаємовпливи в народному гончарстві різних етносів й існування на той час своєрідного масиву, на терені якого сформувалися подібні художньо-стильові ознаки народної кераміки, зумовлені особливостями традиційно-побутової культури карпатського регіону.

Таким чином, усі висновки мають ґрунтуватися на конкретних неспростовних фактах. Без них подібні патетично-патріотичні заяви не мають нічого спільного з наукою. Вони є виявом міфотворчості в українських гуманітарних науках, яка особливо розквітла впродовж останніх десяти років. Очевидно, тут слід би було говорити про те, що Пистинь у ХІХ-на початку ХХ ст. був одним із провідних осередків навіть не України, а лише окремого її регіону, а саме Галичини і Покуття, оскільки він не впливав на стилістичні ознаки гончарства навіть суміжних історико-етнографічних регіонів і областей.

2. Як завжди в українських дисертаціях, п.Олег Слободян стверджує, що саме в його роботі «вперше у вітчизняній мистецтвознавчій науці комплексно досліджується лише один гончарний осередок» [с.2]. Після таких слів, думається, що їх автор або не знає про однотипні дисертації доктора мистецтвознавства Юрія Лашука і кандидата мистецтвознавства Олени

Клименко, або робить вигляд, що їх не існує. Напевно, правильношою буде друга відповідь, бо далі п.Олег Слободян переконує всіх, нібито тільки в його праці «вперше визначаються художні особливості пистинської кераміки», «вперше здійснюється порівняльна характеристика творів пистинського гончарства із аналогами сусідніх осередків»[с.3]. Хоч як хочеться всюди бути піонером, але слід би було чесно визнати, що першим був Юрій Лашук, який писав про це принаймні в двох своїх монографіях [«Гуцульська кераміка» (1956), «Покутська кераміка» (1998)] і в докторській дисертації «Українська народна кераміка ХІХ-ХХ ст.». Проте, складається враження, що помірне ігнорування праць цього видатного українського керамолога, а нерідко й необ'єктивна критика на його адресу, стають майже обов'язковою прикметою науково-світських манер сучасних мистецтвознавців-неофітів. Як можна гадати з автореферату, дісталася Юрію Лашуку й від п.Олега Слободяна, який, гадаю, максимально скористався опублікованими дослідженнями й дисертаціями свого попередника, за винятком його багатющого особистого архіву, без якого сьогодні будь-які дослідження традиційного гончарства в Україні, у тому числі й Пистиня, будуть неповними. Зокрема, п.Олег Слободян, як впливає з автореферату, «спростовує негативну оцінку творчої спадщини П.Кошака, висловлену Ю.Лашуком (1998)». Я не читав аргументів критика, але бачив твори Петра Кошака, і теж стверджую, що елементарне порівняння його робіт з виробами хоча б пистинців Петра Тимчука, Дмитра Зондюка та багатьох інших гончарів виявляє сухість, «казенність», «циркульність», байдужість художньої мови Петра Кошака, позбавленої окриленості і легкості образного мислення. З усього видно, що це приклад не народного мистецтва, а облаштування «під народне»; що автора тих робіт вивчили творити «по-ученому», за академічними канонами, а не за покликом нічим не обтяженої душі. У них немає «печаті» імпровізацій пистинця Петра Лазаровича, як і Бахметюкової емоційності, Шостопальської віртуозності. Які ж достоїнства робіт Петра Кошака, порівняно з іншими пистинцями, можна виділити? Можливо, правильність побудови занадто ускладнених орнаментальних композицій, запозичених з вишивок, різьблення, мозаїцтва і не притаманних естетичі класичних керамічних розписів у народному гончарстві? Бо народна «мальовка» — це емоційний стан

красивої душі, це козацько-опришківська вольниця, виявлена двома-трьома ангобами, яка виривається образними лініями за межі правильності і будь-яких пут, хоча б вони й називалися художніми канонами. Популярність мистця, у даному випадку Петра Кошака, ще нічого не говорить про мистецькі достоїнства його творів. Можна наводити безліч прикладів «улюблених у народі» і водночас антихудожніх, кітчевих виробів, які їхніми користувачами сприймаються не інакше як твори високого мистецтва.

3. Хотілося б знати авторитетну думку п.Олега Слободяна, як усе ж таки по-українськи звучить назва досліджуваного гончарного осередку: «**Пистинь**» чи «**Пістинь**». У своїх перших публікаціях автор писав «Пистинь», а в останніх, у тому числі й у авторефераті — «Пістинь». Знання мотивації зміни поглядів важливе, оскільки в Україні дуже багато спотворених топонімів, яким слід повертати етнічні ознаки.

• Уживаний в авторефераті термін «**розписна кераміка**», не є українським науковим, оскільки слово «розписна» є русизмом. По-українськи має звучати «**мальована кераміка**». Подібно: не «**персневидний посуд**» [с.6], а «**перснеподібний**».

4. Окремо хочу зробити зауваження щодо одного з «**основних постулатів**» автора: «**Терміни «кераміка» і «гончарство» виступають синонімами**». З цим можна погодитися, якщо ведеться розмова на побутовому рівні. З точки зору керамології таке отожднення понять є зовсім не науковим. Але це вада не лише п.Олега Слободяна, а багатьох сучасних учених, які не завжди задумуються над суттю використовуваної ними термінології. Якщо пристати до думки дисертанта, незрозуміло стає, куди слід відносити вироби технічної кераміки, які ніякого відношення до гончарства не мають. Між тим, **гончарство (у широкому значенні)** — це самобутня форма творення речей з глини і втілення в них етнічного світогляду, спосіб раціональної організації середовища життєдіяльності і забезпечення матеріально-духовних потреб етносів у відповідності з сучасними знаннями і уявленнями; **(у вузькому значенні)** — знання і вміння виготовлення предметів з глини, які мають етнічні ознаки; **кераміка (у широкому значенні)** — виробництво предметів з глини, у тому числі технічної кераміки; **(у вузькому значенні)** — сукупність різноманітних виробів з глини, з яких не всі є

предметами побуту, мистецтва і не обов'язково мають етнічні ознаки.

Термінологічно незорієнтованістю автора слід пояснити й те, що об'єкт його дослідження, визначений темою дисертації як «**Пістинський центр гончарства XIX-першої половини XX століття**», ним же заперечується твердженням у тексті автореферату, що «**об'єктом даного дослідження є твори димленої, немальованої полив'яної та розписної кераміки XIX-першої пол. XX ст...**» [с.2].

На с.2 автореферату автор говорить, що в роботі «**аналізуються мало відомі мистецькі явища**» і тут же в дужках уточнює ці явища: «**(генезис, трансформації, інновації, згасання традицій і т.д.)**», не розуміючи, що це не мистецькі явища, а суто теоретичні поняття мистецтвознавчої науки, які означають певні процеси, тенденції в розвитку мистецьких явищ.

5. З огляду на твердження п.Олега Слободяна про експорт пистинської кераміки, її вплив на промислове виробництво кераміки в Польщі, Румунії і Угорщині, необхідним було опрацювання архівів і музейних колекцій перелічених у дисертації країн, але цього автор не зробив. Проте ще більш дивним є ігнорування наших, українських, Державного музею українського народного декоративного мистецтва і Музею народної архітектури та побуту України, які володіють поважними зібраннями пистинської кераміки.

6. Кидається в очі хаотичність, безсистемність подачі персоналій гончарів у шостому розділі дисертації «**Провідні майстри**» [с.11-12].

7. Особливо слід ще раз наголосити на такому позитивному підґрунті дисертаційного дослідження, як застосування спеціальних методів дослідження кераміки, зокрема спектрального аналізу, для атрибутування гончарних виробів. Цим методом давно послуговуються археологи, а от мистецтвознавці-керамологи, здається, вперше скористалися можливостями технічних наук, і в цьому п.Олег Слободян, напевно, є піонером. На жаль, у тій частині автореферату, де йде мова про атрибутування пам'яток [автор чомусь пише «**атрибування**», с.12], не зазначено чітко, твори якого часу були піддані спеціальним дослідженням: археологічні знахідки, чи вироби XIX-першої пол. XX ст. І зовсім незрозуміло, як можна «**визначити авторство в порівнянні з підписаними творами майстрів**» [с.13], якщо однією й тією ж пистинською глиною користу-

валися не один-два, а, за словами автора, «*близько 30 майстрів*» [с.5].

8. Автор зазначає, що «керамічні ікони» невідомі в інших осередках [с.6]. Це не так. Катерина Матейко опублікувала дві ікони із зображеннями Богородиці і св.Миколи, які походять з присілка Яворова-Буковця (автор — М.Ковальський, 1811). Виготовлялися вони і в недалекій Румунії.

- В одному випадку автор відносить кахлі до архітектурної кераміки [с.6], в іншому — до «*виробів для обладнання житла*» [с.7, 13].

- В одному місці стверджується про впровадження для оздоблення пістинської кераміки синьої фарби у період з кінця XVIII-першої полов. XIX ст. [с.5], а трошки далі — «*з кінця XIX ст.*» [с.7].

- Автор, виділяючи як окремі типологічні роди «Посуд» і «Ужиткові предмети та кахлі», мимоволі стверджує, що «посуд» — це не ужиткові предмети, з чим не можна погодитися.

- На с.9 автор стверджує, що «*рослинні мотиви в декорі пістинської кераміки ... символізують ... рай*», з чим теж важко погодитися.

- На с.6 автор виділяє п'ять родів виробів («*взірці кухонного і столового посуду, речі для обладнання житла, обрядові і сакральні предмети, архітектурна кераміка /кахлі/ та іграшки*»), а у висновках на с.13 говорить уже про чотири «*галузі (роди) функціонування кераміки: обрядові предмети, посуд, предмети для обладнання житла, в тому числі й кахлі, особисті речі та іграшки*». Отже, у висновках уже зникли зовсім сакральні предмети, архітектурна кераміка, а натомість додалися «*особисті речі*».

- На с.1 автор декларує завдання — «*уточнити й поглибити знання про локальні особливості технології гончарства*», а на с.7 заперечує сам собі, зробивши висновок про те, що в Пистині «*процеси підготовки сировини та формування виробів нічим не відрізнялися від загальновідомих у регіоні*».

- На с.7 мовиться про те, що в «*Пистині були поширені техніки мармурування, різкування та ритування*» і «*покрайня фляндрівка*», а у висновках до цих технік додається ще й лошення [с.14], жодного разу не згадане в іншому місці автореферату й, очевидно, зовсім не залучене до мистецтвознавчого аналізу (лошений посуд виготовлявся в Пистині майже до 1930^х років).

- Аналізуючи техніки оздоблення пістинської кераміки, зокрема ритування, автор висловлює

здогад, що його «*запозичили селяни-гончарі від цехових майстрів на початку XIX ст.*» [с.7]. Цікаво, які то були селяни-гончарі (Пистинь з XIX ст. і до 1939 року мало статус містечка) і з яких гончарних цехів могли бути подібні запозичення?

- На с.7 автор пише, що теракотові люльки в Пистині виготовляли до середини XIX ст., а наприкінці автореферату заперечує сам собі, стверджуючи: «*лише в 1920^х р. починають виходити із виробництва окремі типи предметів, ікони, каганці, люльки тощо*» [с.13-14].

- Автор пише, що в 1920^х роках у виробництво впроваджувалися «*вази, поплітнички та інші типи міських галантерейних виробів*». Ці зміни настали в результаті впливів Коломийської школи гончарства» [с.14], хоча ця школа закрилася ще в 1914 році. Отож, про її вплив слід говорити з більш раннього часу, а не починаючи з 1920^х років.

- Незрозуміло, як «*форми тарілок і мисок*» можуть мати «*спільні лінійні параметри*» [с.14], якщо вони різнилися за формою і за розмірами, зокрема тільки тарілок автор виділяє три типи.

- На с.6 і 13 автор запевняє, що гончар Казимир Возняк «*творчи працював до середини 1990^х років*», а на с.11 пише, що той же майстер помер у 1990 р. Неясно також, як двадцятирічний юнак Казимир Возняк, працюючи в Пистині лише в 1930^{ти} роки, у період занепаду місцевого гончарства, потрапив до розділу дисертації, що називається «*Провідні майстри*» [с.11].

- Незрозуміло, коли ж таки помер Петро Кошак. У альбомі про Павлину Цвілик [див. поз.2 «*Списку публікацій за темою дисертації*»], п.Олег Слободян зазначає, що цей пістинський гончар помер у 1939 році; в авторефераті — у 1941 році [с.11], а в мистецтвознавчій літературі поширена ще одна дата його смерті — 1940. Можливо, й правду кажуть, що істина завжди поміж двох протилежних тверджень!

- Важко погодитися з автором і щодо розробленої ним «*методики досліджень кераміки осередку*», яка «*може послужити основою для виконання аналогічних досліджень в інших регіонах України*» [с.15], бо якоїсь саме авторської методики досліджень автор дисертації не виявив, а скористався давно апробованими методами в українському мистецтвознавстві.

- Насамкінець автор зазначає, що «*перспективи подальшого поглибленого дослідження за даною темою роботи*» він пов'язує «*з творчістю провідних пістинських майстрів XIX-XX ст.*»

[с.15], не задумуючись над тим, чию творчість в другій половині ХХ ст. він досліджуватиме, якщо сам ствердив дисертацією, що в 1950 році пистинське гончарство припинило своє існування.

9. У авторефераті трапляються словосполучення, зрозуміти які дуже важко, наприклад: «особливості форм архітектоніки» [с.2], «речі для обладнання житла» (с.6), «сутність характеру і параметрів форм» [с.6], «зразкове наповнення типологічними групами» [с.7], «архітектонічність посудини» [с.9], «основні принципи результатів дослідження» [с.4]. Є неправильне написання термінів («атропейний символ»; треба — «апоатропейний» [с.14].

10. У бібліографічному списку публікацій автора «за темою дисертації» є стаття «Мастера косовської кераміки», у якій Пистинь тільки згадано один раз, а весь матеріал присвячений творчості Павлини Цвілик та її родини, Михайла і Анни Роциб'юків з Косова. Те ж саме можна сказати й про альбом «Павлина Цвілик», де тільки згадані пистинські гончарі Петро Кошак і Дмитро Зондюк, а вся книга зосереджена на творчості відомої косівської мисткині. У статті «До проблем духовної криниці Гуцульщини» Пистиню присвячено усього лише півабзаца.

• З огляду на це, викликає сумнів твердження автора, що «основні принципи результатів дослідження викладені в семи публікаціях загальним обсягом 4,3 др. арк.» [с.4]. Я нарахував не більше двох аркушів. До того ж, майже всі публікації, причетні до теми дисертації, з'явилися 15-20 років, і тому за ними важко скласти уявлення про сучасні дослідницькі пошуки автора.

• Кидаються в очі неточності в бібліографічному описі публікацій автора. Так, у авторефераті написано «1. Народна кераміка села Пистинь», а в оригіналі — «Пистиня»; в авторефераті — «4. Гуцульські миски», а в оригіналі: «Гуцульські миски середини ХІХ-початку ХХ ст.» [с.15].

• У бібліографічній позиції №7 є посилання на «Педагогічний вісник», але не зазначено числа (номера), дати його випуску.

Окремо хочу звернути увагу на ту обставину, що, незважаючи на велику науково-аналітичну мистецтвознавчу роботу п.Олега Слободяна, Пистинь, як і всі інші гончарні осередки України, залишається недостатньо вивченим під кутом зору дослідницьких інтересів етнографії (звичаї, обрядовість гончарів, технологія гончарного виробництва, професійні знання, вірування), фольклористики (паремійні матеріали, легенди, билічки, пісенна творчість тощо), діалектології (гончарська лексика), медицини (використання глини і глиняних виробів у лікувальній практиці), технічних наук (будівельна кераміка тощо). Тому нинішню працю п.Олега Слободяна хотілося б бачити не кінцевим результатом його «пистинських» студій, а лише черговим етапом, за яким ще безмежне поле керамологічних проблем. Керамологів в Україні так мало, а роботи — непочатий край! Масмо вже три монографічні дисертації — і не маємо жодної фундаментальної опублікованої монографії, створеної на їх основі.

Помічені в тексті автореферату окремі неточності суттєво не впливають на загалом високий науковий рівень дослідження. **Подана Спеціалізований учений раді Львівської академії мистецтв дисертація «Пистинський центр гончарства ХІХ-першої половини ХХ століття. (Історія, типологія, художні особливості, майстри)» дає достатні підстави для присудження пошукачу наукового ступеня кандидата мистецтвознавства.** Сподіваюся, що цей успішний захист буде достойним пошануванням багаторічної праці п.Олега Слободяна; хоча й дещо запізним, але вже офіційним визнанням його наукових здобутків.

12.11.2001

ДМИТРО СТЕПОВИК

Провідний науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Рильського НАН України, професор Київської Духовної Академії, доктор філософських наук, доктор мистецтвознавства, професор

На жаль, Олегу Слободяну довелося писати свої дослідження про померлий осередок мистецького керамічного виробництва — про славетну Пистинь. Осередок перестав існувати, але стиль пистинських майстрів, технологічні таємниці їх виробів не загинули. Вони ожили в сусідніх гончарних осередках. А Пистинь лишилася для вивчення науковцям. Така доля багатьох осередків як образотворчого (зокрема, ікономалярського), так і декоративно-прикладного мистецтва: вони зникають, щоб відродитися в іншому місці, в інших формах, у нових поколіннях.

Через те, що досліджується зниклий центр кераміки, дисертація Олега Слободяна набуває особливої цінності. Вже багато років цей науковець і викладач відомого ліцею в Косові пильно стежить за розвитком керамічного промислу свого Гуцульського краю, а особливо Пистиня. Він має ряд публікацій, багато разів доповідав про Пистинь на різних наукових конференціях. Тому його дисертація є надійно апробована, а всі положення і висновки ретельно обґрунтовані і зважені.

Я роблю таке міркування про дисертацію на основі автореферату. Він написаний дуже кваліфіковано і з дотриманням усіх прийнятих вимог до такого роду наукових публікацій. Актуальність, мета, наукове значення, практичне зна-

чення, апробація і структура роботи — усе дуже чітко з'ясовано. Взагалі, автореферат відзначається стрункістю думки, ясністю викладу матеріалу. Так зазвичай пише людина, яка знає матеріал, як свої п'ять пальців. І хоч є пишучі люди, які також знають матеріал, але не можуть дати йому ради, тоді і в дисертації, і в авторефераті багато, образно кажучи, «растекашеся мислю по дереву». Не так у Слободяна. Все дуже логічне, для читача очевидне і послідовне. З першого розділу читач довідується, яку методикою обирає дисертант, на який джерельний матеріал він опирається, якою є історія цього питання у всіх попередніх публікаціях. Далі, в наступних розділах, всебічно аналізуються пистинські виробы і здається, що дисертант виявив їх зразки в найдальших закутках, а не лише в музейних і приватних збірках. Таку ретельність у зборі матеріалу рідко зустрінеш у дослідженнях.

На основі зразково написаного реферату можна судити і про хорошу якість самої дисертації. Все це свідчить про наукову підготовленість Олега Слободяна, який давно заслуговує на ступінь кандидата мистецтвознавства. Це і повинна довершити Львівська спеціалізована рада.

20.10.2001



Директор Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Володимира Кобринського

Проблема відродження і вивчення історико-мистецької спадщини минулого сьогодні, як ніколи, є особливо насущною і вкрай необхідною для подальшого розвитку національної культури. Тому, без сумніву, дисертація Олега Слободяна про пистинський центр гончарства XIX-першої половини XX століття матиме теоретичну і практичну цінність, а також, на мій погляд, стане прикладом для інших дослідників, котрі також у своїх наукових працях звертатимуться до окремих забутих осередків народного мистецтва.

Працюючи свого часу в Коломийському музеї народного мистецтва Гуцульщини та Покуття, пан Слободяна активно займався проблемою атрибуції пам'яток гончарного виробництва, виявляв нові імена гончарів, час від часу проводив археологічні розкопки на місцях, де знаходилися гончарні майстерні, печі-горни тощо. В результаті маємо цікаве й оригінальне дослідження про народну кераміку Пистиня, наукову роботу, виконану, в основному, на цінних польових матеріалах, що вишукувалися, вивчалися і апробовувалися не один рік.

Слід відзначити чіткість і ясність викладу всіх розділів автореферату — від загальної характеристики і до останнього його розділу. Автор лаконічно висловив історію гончарного промислу Пистиня, розташованого за 8 км на південь від Косова, а також вперше описує технологію виготовлення

пистинської димленої кераміки, подає конструкцію гончарних печей, звертає особливу увагу на художні особливості виробів, а також розглядає мотиви декорування тощо. В усьому відчувається добре продумана система подачі наукової праці в цілому.

Заслугує на увагу шостий розділ автореферату, де подаються біографічні відомості про майстрів, а також словник-персоналій майстрів, що, у свою чергу, підкреслює наукову значущість дисертації, намагання пана Слободяна відновити давно забуті імена творців, які залишили після себе велику духовну мистецьку скарбницю.

На основі автореферату вважаю, що в дисертації чітко висвітлено гончарство як унікальне історико-художнє явище, визначено характерні риси формування локальної школи цього виду мистецтва та її роль у становленні гуцульської стилістики керамічного розпису.

Завдяки копійкій і цілеспрямованій творчій праці автора дисертації, цей, визначний у минулому мистецький феномен, по праву займе, на решті, гідне місце в культурній спадщині як у регіоні Карпат, так і в Україні загалом.

Жовтень 2001

Ілюстративні матеріали дисертаційного дослідження Олега Слободяна. Фрагмент. Львів. 16.11.2001. Фото Олеса Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



ГЛІБ ЮХИМЕЦЬ

Завідувач відділу образотворчих мистецтв Національної бібліотеки України імені Володимира Вернадського, кандидат мистецтвознавства, доцент

Автор дисертації Олег Слободян, відомий в Україні мистецтвознавець в галузі декоративного і ужиткового мистецтва, уже більше двадцяти років досліджує гончарство пистинського осередку. Його численні публікації із зазначеної теми та виступи з доповідями на поважних наукових конференціях з проблем українського декоративно-ужиткового мистецтва завжди привертали увагу глибиною дослідження. Його дисертація є логічним підсумком багаторічної копійної праці вченого в дослідженні й популяризації одного з найвизначніших центрів гончарного мистецтва в Україні. Заслугує на увагу факт, що зібрані автором дисертації протягом 1977-1995 років експедиційні польові матеріали в с.Пистинь і присілках стали не лише основним джерелом дисертаційного дослідження. Матеріали було систематизовано і здано до архіву Інституту народознавства НАН України, де вони слугуватимуть науковцям як безцінні документи для вивчення історії української матеріальної і духовної культури, зокрема декоративно-ужиткового мистецтва.

В авторефераті дисертації, відповідно до вимог ВАКУ України, чітко і вичерпно розкрито актуальність, мету і новизну дослідження, його наукове і практичне значення, структуру і основний зміст роботи, яка має вступ, сім розділів, дві карти-схеми, три аналітичні таблиці та альбом ілюстрацій.

Вперше в українському мистецтвознавстві в дисертації Олега Слободяна з вичерпною повнотою висвітлено історіографію та досліджено історію формування й розвитку гончарного промислу в с.Пистинь та присілках, проведено типологічний аналіз асортименту пистинської кераміки ХІХ-початку ХХ століть, виявлені особливості її технології. На особливу увагу в дисертації заслуговують глибокий аналіз основних за-

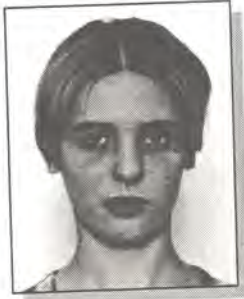
собів художньої виразності мистецтва пистинських майстрів (тектоніки форми і декору, мотивів декору), окреслення принципу методики спектрального аналізу гончарних виробів і їх атрибуції, а також висвітлення біографічних відомостей та характеристика творчості провідних гончарів с.Пистинь і присілків.

Необхідно також наголосити, що дисертація репрезентує пистинський феномен як явище в історії українського декоративно-ужиткового мистецтва в широкому контексті історії всієї української культури. Саме тому логічним і науково обґрунтованим є висновок автора дисертації, що традиційна кераміка с.Пистинь виникла і розвивалася не тільки в тісному зв'язку з іншими видами народного декоративно-прикладного мистецтва, взаємозбагачуючи його форми й орнаментальні мотиви як в українському, так і в загальноєвропейському руслі цього виду ремесла.

У цілому дисертація Олега Слободяна — «Пистинський центр гончарства ХІХ-першої половини ХХ століття. (Історія, типологія, художні особливості, майстри)» — написана на належному науковому рівні і за актуальністю, новизною, теоретичним і практичним значенням, обґрунтованістю головних положень та висновків відповідає існуючим вимогам ВАКУ щодо кандидатських дисертацій, викладених у «Положенні про порядок присудження наукових ступенів і присвоєння вчених звань України», затверджених Постановою Кабінету Міністрів України від 23 червня 1997 року №664, а її автор заслуговує на присвоєння наукового ступеня кандидата мистецтвознавства зі спеціальності 17.00.06 — декоративне і прикладне мистецтво.

Жовтень 2001

ДОСЛІДЖЕННЯ
МОЛОДИХ
КЕРАМОЛОГІВ



ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ГЛИНЯНОЇ ІГРАШКИ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА*

Базилевич Дарія. Традиції української народної глиняної іграшки в контексті розвитку сучасного мистецтва // *Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2002* / За редакцією доктора історичних наук Олеса Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство. 2002. – Кн.2. – С.340-345

- ♦ Народилася 7 січня 1977 року у Львові. Студентка третього курсу Львівської академії мистецтв.
- ♦ Головні напрямки наукових досліджень: українська іграшка, український авангард, філософія мистецтва.
- ♦ Автор наукових статей у періодиці.

✉ Вул.Кубійовича, 38, Львів, 79011, Україна; тел.761475
✉ Вул.Довбуша, 1, кв.42. Львів, 79008, Україна; тел.765712, e-mail: petbazyl@yahoo.com

Про роль глиняної скульптурної іграшки в традиційно-побутовій культурі, її знаково-символічні функції. Аналізуються особливості втілення скульптурної пластики в творчості художників-керамістів Уляни Ярошевич, Ольги Безпалків та інших львівських мистців — учасників групової виставки кераміки в галереї «Дзіґа» (Устина і Ганна Друль, Тамара Береза, Аня Лисиц, Галина Ошуркевич, Ігор Ковалевич, Назар Біда, Юрій Римар).



асади, на які спираються майстри у формотворенні, є традиційними. Іграшка як твір змістовно наповнена світовідчуттєвим началом — це виражено в її канонічності, сакральності. Скульптурна творчість у традиційному гончарстві — це виготовлення іграшок, де має бути виявлена канонічність, архаїчність, художня естетичність, образність, майстерність. Мистець надає персонажу традиційний образ у межах традиційного жанру, переосмислено засвідчує світоглядний рівень, набутий досвід. Образне і змістовне виражено в формі. Дотримання означен традиційного змісту веде до створення праобразу давньої іграшки в реальному контексті сучасної пластичної мови (скульптури). Іграшка стала скульптурним твором. У ритуа-

лах, обрядах і звичаях простежуємо умовні праобрази [1, с.21].

Твори-іграшки мають своє потрактування, змістовне й формальне вирішення рис — образний лад. Лінія і контур панують в декорванні, творче втілення кольору і плями гармонізує всю форму. У формі, в декорванні іграшки глядач не повинен зауважити недоцільності, надактивності. Новий винахід — прагнення до монументальності. Жанр вирізняється синкретизмом. Довершеність образності виявляється в елементах, мотивах, в індивідуалізації конкретних рис форми. Існує сакралізація рис форми та елементів у декорі, його мотиваційному підґрунті, символіці, «знакових компонентах», колористичі декорвання. Іграшка стає у ХХ столітті різноманітною, її творять мистці, які передають

власне розуміння дитячої гри, втілюють образотворче пізнання світу. Це має збагатити уяву дітей, піднести її на якісно вищий рівень усвідомлення світу.

Система символів і знакових елементів у підтексті має змістовну мотивацію. Глибокий символічний зміст, асоціативна форма підносять акт творення до знакового рівня, що спричиняє глибинну стійкість і трансформацію в наступні часи. Творення форми аргументовано міфологічним світосприйняттям. Іконографія предметів визначається тим, до якого типу чи підтипу належить конкретний витвір. Символізм, зміст і асоціативна форма підносять твір до рівня знакового, до виразного прочитання його при спогляданні на асоціативному рівні. Так усвідомлюється і віднаходиться сенс в образності.

Вважаю достойним прикладом такі слова археолога: «З метою «воскрешення» цьому досипанню над гробівцем надано обрисів вагітної жінки... Придивіться-но до схеми! Небіжчик, як бачите, скорчений, подібно до плоду в материнському череві, ще й червоною вохрою вифарбований... Ось звідкля бере початок народне уявлення про Матір-Сиру-Землю». Небіжчик мав вийти на світ, чопи виходів дірок символізували чоловіче начало. Археологічні дослідження вказують на трипільський рудимент. Це свого роду обрядова сутність життя праслов'ян. Основою стало для сучасних гончарів те давнє вірування, яке було суто обрядовим, мало за культ поховання. Праслов'яни виявились прямими нащадками трипільців [2, с.6].

Культура аріїв стала панівною. У пониззі Дніпра вони утворили спільність, розвинули свій культ поховань. На основі їхньої життєвої ритуально-обрядової багатоманітності відбувся розвиток усіх інших у майбутньому праукраїнських культур. Поховальні обряди вселили в свідомість людей вічну проблему – Земля-Праматір є їхньою годувальницею, їй потрібно поклонятися, як святий. Доля українців була прямо пов'язана з ритуалами аріїв. Так виник культ гончарний. Статуетки і глечики служили для культу і для споживання їжі [3, с.104].

Сьогодні спосіб, за яким творять, прикрашають іграшку з глини є традиційним. Гончарство стало народною галуззю господарювання. Змінився побут селян. Загальний процес розвитку ремесла можна віднести до найвищого прояву ідеального самовизначення, яке диктується означенням символу. У певній послідовності

актуальним є вираження причини, яка щораз збагачує образність.

Аналіз якостей (художніх особливостей) сучасного твору ХХ століття дає свій підхід до поставленої проблеми: мову треба вести про традиційність у змістовному аспекті. Засади художнього творення – форма, ідея, традиція – дають передумови для створення довершеності в гончарному витворі. Потрібно аналізувати формально-змістовну сторону іграшки, яка має станковий характер у малій формі, а у великій стає монументальною. Головне, щоб при спогляданні в глядача виникали відчуття та бачення народної змістовної конкретики. Основним аспектом у вираженні форми є традиційність рис, жанру. Образи виникають в уяві перед створенням твору – вони є «символічними» по суті, бо їх розкриття вимагає розуміння певних акцентів, системи ідей. Виміри, які можуть бути найбільш доцільними у висвітленні мистецтвознавцями думок і переживань сучасних авторів у творенні монументальних творів – це своєрідність візуально-пластичної інформації, що не диктує позицій, бо проблема творчого акту є дуже складною. Умовно аргументує свою творчість автор. У кожного творця-гончаря є виражальна сфера, яка має реальне відображення і власні підходи у формотворенні. Майстер доносить до глядача правічну силу розуміння світу.

Часовість – категорія твору. Акт творення на гончарному крузі є особистісним, творчо самодостатнім. Фольклорна традиція у виготовленні іграшок відіграла важливу роль з давнини, і тепер вимагає осмисленого підходу, бо обрядове дійство не може повноцінно існувати без своїх «аргументованих» важелів. У гончарному творенні збереглися ритуальні засади та звички, які увійшли в творчий процес сучасних майстрів. Наявність сакральних і архаїчних рис у творіннях сучасних гончарів дають підстави пізнавати традиційне мистецтво сьогодні.

Грунтовним і системним підходом у вивченні і викладі гіпотез антропоморфізму дослідник Олесь Пошивайло проникає глибоко в світоглядне людське покликання і традиції, що заклалися і формувалися впродовж тисячоліть. На основі досліджень, він розробив свою теорію гончарства, його виникнення; дослідив історичні фази розвитку. Образна мова народу в формах народних іграшок піднесена на вершину. Ритуальне дійство підтверджує неперервність традицій. Тема і образність національної самобутності в

іграшки стають виразно окресленими і зрозумілими. У творчості сучасних мистців маємо споглядати риси давньої пластики, архаїстичність. Останнє десятиріччя відзначається особливою новою естетичністю у формуванні малих форм і монументалізацією гончарного ремесла. Якщо чистота композиції звучить без реплік, — не бачимо суперечностей в декоруванні.

Монументальність — характерна особливість мистців певного світогляду. Шляхи її пошуку, «різнопланові», «багатосюжетні», переосмислені в творчих експериментах, повинні бути зрілими і сформованими. Метафізичне виражено у варіаціях форм, які мають народно-епічний характер, де жанр стає чітко вираженим, без привнесень та осучаснень.

У гіпотетичній теорії Олеся Пошивайла досліджено походження гончарного круга, яке на основі тричленної структури стало своєрідною моделлю світового дерева. Існує неперервна ланка, яка свідчить, що робота гончаря має символічну тотожність з ритуалом жертвоприношення. Він наводить таку схему: спідняк — веретено — верхняк = кореневище — стовбур — крона = пекло — земля — небо. Робота гончаря здійснюється в сакральному місці — центрі світу, який позначений «світовим деревом» [4, с.111].

Українське мистецтво «творить» нові форми, твориться своєрідне явище — монументальна скульптура, створена гончарним способом. Форма має внутрішнє дихання, частинки життєвої енергії втілює майстер у свій виріб-твір. Душа майстра-мистця виражається у творчості. У Надніпрянській Україні були поширені ляльки, створені не стільки для ігор, скільки для здійснення магічних і ритуальних дій. Культ родючості став вирішальним у грі. Склалися певні канонічні іконографічні й статуарні особливості ляльки або іграшки. Форма є самодостатньою при втіленні рис-канонів, які все ж стають вираженими і висловленими. Унікальною є співпраця сучасного мистця з ремісником з осередку. Переймання навичок, певних особливостей, свідчить про особливо складну ритуальну систему, здатну жити ідеї мистців.

Моделювання в просторі форми виражається монументальними або станковими засадами, майстри вносять в «знакову систему» свій варіант типової народної іграшки. Проблематика і пошук космознакових структур існує в генезі скульптурної творчості майстрів. Майстрам потрібно дослідити, проаналізувати, вивчити схематичні ознаки творення давніх іграшок

[5, с.140]. Як основні чинники символів знаки є узаконеними в архаїчних системах і виражають архетип в орнаментах і формах. Система давніх символів спонукає мотивацію в стильових ознаках. Образно-типологічні і стилістико-жанрові паралелі виявляють основу при творенні форми на гончарному крузі. Символ народжується не з уяви. Він узятий зі зразка.

Космологічні уявлення обґрунтовують концепції просторовості творення форм. Релікти міфологічного світосприйняття засвідчують повторення великого кола образів — жінка, кінь, птах. Вони є основою локальних варіантів народних іграшок. Давній своєрідний праобраз іграшки в творчості сучасного майстра-мистця стає своєрідним зображенням, де образність трактується завдяки жанру.

Об'єктивізм є методом для аналізу типу форми. Іконографія предмета, стиль, структури форм вказують, який потрібно підібрати метод у науковому підході. При поділі на типи варто застосувати порівняльний метод. Піднесення іграшки до рівня «знаків-символів» спричинило її стійкість, трансформацію в сучасне мистецтво України. Важливо передати жанр, тобто реально зберегти традиційний рівень народного мистецтва. Часто бачимо переосмислені творчі керамічні експерименти з елементами трипільської кераміки, де зберігається не давнє, а привноситься декор, форма, елемент. Завдяки художньому втіленню, з'являються твори ужиткові, декоративні, що мають ознаки скульптури. Питання про скульптурну пластику вдало окреслене в творах мистців, що не піддалися штучному маніпулюванню у формах, а впевнено заявили про давнє.

У Львові найяскравіше бачимо втілення скульптурної пластики в творах Уляни Ярошевич. Її композиції є суто монументальними, створені за допомогою гончарного круга. Це праобрази ідолів українських степів. Майстриня вміло втілює модерні пошуки, іде попереду, і, як би не трактували її творчість, вона стоїть на заваді незрілому трактуванню форм, плекає національне мистецтво. Уляна Ярошевич — майстер сучасних скульптурних образів, у творах якої присутня жанрова естетична взаємодія гончарства і скульптури. Творчу насагу мисткиня шукає в міфології. Рушієм стає межа між космосом людським і Всесвітом. З порожнистих об'ємів, виконаних на гончарному крузі, художниця конструює зооморфні та антропоморфні фігури. Посуд стає основою для ліплених і мальованих фігурок.

Пружність форми, виточеної на гончарному крузі, підкреслює рельєф.

Ранні твори художниці майже монохромні. Конструкції з численних великих циліндричних та кулястих елементів, доповнених дрібними ліпленими деталями, визначають різноплановість сюжету. Ажурна пластика динамічно диктує мотиви в просторовому вирішенні, вказує їх пластичну довершеність у деталях. Все це об'єднано завдяки пористості і шорсткості поверхні випаленої глини – червоно-коричневої теракоти. Такими є твори «На ярмарок» (1974), «Звір» (1975), «Весілля» (1981) та інші.

У просторі відтворюються і стилізуються рослини, комахи, звірі, люди. Рисунок, заданий мисткинею, конструює об'єм, який наповнений рухом деталей. Вони різні: і монументальні, і повсякденні. У відображенні особливостей та якостей, традиційних рис та ознак Уляна Ярошевич висуває архітектурний простір як прототип до ідилії. Теплі кольори зустрічаємо в гамі творів «На пасіці» (1981), «На озері» (1981), «Весна» (1981), «Метелик» (1981) та інших. Художниця концентрує орнамент в умовних місцях, де потрібно підкреслити традиційність форми. У певних мотивах зустрічаємо незабутні форми, деталі. Мисткиня надає перевагу не полив'яній, блискучій, а матовій поверхні, яка виявляє специфіку глини, передає багатогранність фактури.

Асоціації виражені сюжетом орнаменту. Його діапазон має різне звучання. Компонуючи твір «Довбуш» (1986), Уляна Ярошевич монтує його з різноманітних великих фігурок вершників. Усі вони кріпляться до центральної (великої), що є постаттю героя-опришка. Розташовані фігурки на різних висотах і творять ефект походу війська, яке рухається ущелинами гір, здіймається на вершину. Поліхромний декор – яскравий, контрастний. Розпис надає творіві урочистості.

«Сільські мадонни» (1987). Тут об'єми форм передано кулясто, вони створені на гончарному крузі. У творі індивідуальні риси трактовані мотивами. На постатях жінок розписано епізоди з життя. Менші фігурки прикріплено до основних, вони виражають в моделюванні риси, форми, дію і рух. Це надає змісту кожній з «мадонн».

Особливість подачі, своєрідність жанру бачимо в роботі «Перед святом». Твір заданий самотньою тектонікою. Великі і малі фігури гуцулів роблять певний жанровий акцент. Це виявляє і орнаментация, яка є дуже різноплано-

вою, до певної міри надто схематизованою. Пластика глечиків – новаторська. Фігури – це завершення мотиву і руху, який неначе перегукується з пластикою ручок у традиційних виробх гончарів. «Вечірні сутінки» – декоративність і особливість постановки, компоновання елементів – творить свій настрій. Перед нами наче світильники, покриті декоративним розписом, який імітує абажур.

Різнобарвність і багатоплановість у передачі характерних рис героїв і героїнь, тварин, горщиків, предметів мають для автора своє логічне трактування, свій образний лад.

Відома львівська мисткиня Ольга Безпалків творить композиції на тему Трипілья. Декор вдало підкреслює пластичні шукання, гончарну технологію, додає до творчого експерименту тверду основу. На цій основі варто творити щораз нові твори. Алегорія чи вигадка, міф чи життєвий психологізм стали для львів'янки зверненням на ниві кераміки.

Плеяда молодих майстрів сьогодні вдало віднаходить свої мотиви у формах, які створюють для естетичного гармонійного застосування в інтер'єрах помешкань, державних чи приватних установ, ресторанів, кав'ярень. У січні 2001 року у львівській галереї «Дзига» відбулася виставка львівських мистців-керамістів. Вважаю, це цікава акція, яка з'ясує нюанси в творчості молоді плеяди майстрів, вихованців Львівської академії мистецтв [6, с.8].

Є різні погляди на світ, на форму, колір, декорування. Вишуканість, претензійність, особистий підібраний смак говорять про спільну «основу», яку автори вже плекають упродовж багатьох років. У творах вони мріють, крутять, ліплять, додають деталі, «поливають» чи «драпають», додують композицію іншими матеріалами, і так виникають сюжети. Твори, створені керамістами, мають скульптурний підтекст, вони по-своєму передають наше буття. Наприклад, у творі Устини і Ганни Друль «Лава присяжних» бачимо обличчя-маски, їхні руки намальовані олівцем на дощці нижче. У центрі – скульптурний образ Христа.

На цій виставці бачимо, як молодь об'єднується з досвідченими майстрами, а не творить дива, де відображає сучасний незатишний світ зі своєю «буденною» жорстокістю. Без особливої моди молодь створює власний світ, який буде чистим, і незлим. Твір Ольги Безпалків «Залежність» виражає гру заради гри. Це гра в карти, які створено з глини. Бачимо умовну ком-

позицію: вони злиплися, як магнітом, один до одного; на них обличчя білі, сірі, фон коричневий. У творі «Пам'ятник демократії» «стоси документів» розташовані у вигляді карт, викладених, як в азартній грі. Твір Тамари Берези «Дорога» – це своєрідна здига, з дрібним графічним декором; твір «Від вертикалі» (видовжений конус, похилений убік, стоїть на тарелі) справляє цікаве враження. Пригляньмося до вази Анни Лисик («Без назви»), яка має небуденну форму і складний за змістом малюнок по своїй формі, бачимо обличчя дівчини, далі – тварин, різні рослини, чоловіка і жінку, вагітну жінку, немовля, дерево, яшірку...

Скульптурне мислення стало наче темою в творі Ганни Друль «Нічого нового під зорями». Освітлення є зоряним, столи, люди за ними, ритм, хмари і великі зорі – усе нагадує про минуле, близьке, недоторкане, поетично-ліричне. Оригінальними є твори Галини Ошуркевич, наприклад, твір «Деякі дрібниці», в якому жіночі постаті розміщені на декоративних керамічних міні-панно; поряд предмети, які нагадують про красиве і жіноче... Ігор Ковалевич створив рух, легкий і швидкий, за допомогою «Човнів», які наче з паперу. До цієї ж теми належить твір «Вази для Юлії». Тут передано інтимне і ніжне відчуття кохання. Назар Біда створив композиції «Моє море», «Апогей», «Зішестя в ад». Він має манеру, яка вбирає народні риси: «зображує» рибу, з відкритою пащею; на ній, як на човні, пливають люди; або безліч круглих голів з такими ж круглими очима чи вустами; чи Христос з терновим вінком, який наче стоїть на планеті, по якій ідуть люди. Юрій Римар зображує «Ієрархію», де людина стоїть-сидить одна над одною, відбиття в дзеркалі створює враження безмежності цієї ієрархії. Це своєрідний протест проти класичної ієрархії, витворення «комічної» форми – гори людей, які внизу вгинаються від своїх верхніх «друзів».

Зміст у іграшці виражає світовідчуття дітей, певну роль відіграє світ дорослих у житті дітей – ось чому іграшка має значення для дитини не естетичне, а передає світ дорослих очима дитини. На прикладі зміни форм у різні часи, епохи маємо вчитися творити українську народну іграшку, яка б впливала на розвиток життєвих прагнень дітей. Батьки, відчуваючи своєрідний сплеск емоцій, часто беруть участь у грі дітей. У цей момент світ стає самодостатнім в очах дитини, встановлюється рівновага між поколіннями, між матеріальною сферою життя і духовною.

Розвиток форм відбувався в ситуаціях, коли життя перетворювалося з простого первісного в обрядове, час впливав на їхній «життєвий прототип». Складно з'ясувати походження і розвиток форм. Ритуальне призначення стає актуальним настільки, наскільки життя підказує спосіб реалізації обряду.

У певних ситуаціях люди віднаходять дитяче світосприйняття завдяки іграшці, бо втілюється народна етнічна самодостатність. Як це творити – питання не часу, а дії. Актуальним є привнесення сучасного бачення світу в іграшку. Зміна її стилєвих ознак свідчить на образну силу форми й змісту. Завдяки творенню нових характеристик, в іграшці відбувається процес накопичення реалістичних рис, що не надто позитивно, але не слід вважати це неправильним у процесі становлення національного українського стилю. Актуальним є осмислення попереднього образотворчого сприйняття. Варто сприймати авангард як стиль, який минув, бо його наслідування не завжди є досконалим, зокрема ускладнене іншою ситуацією в суспільстві. Сьогодні мистці щораз глибше вміють відрізнити побутове від образотворчого, що дозволяє їм досконало відтворювати минулий стиль свого осередку. Складнішою є ситуація в місті, де мистець знаходиться поза народним етнічним світовідчуттям, що породжує спекулятивність у вислові форми, а далі вже немає й мови про риси її образного втілення. Можна віднайти позитивні риси на емоційному рівні у середовищі міщан, але складно судити про манери, які не є власними та ще й не відображають рідне світобачення.

Якісно новими стали спроби творити форму в характерних ознаках часу, де мистець оцінює не суспільну ситуацію, а, врешті, прагне усвідомити свою роль, уміє привнести в життєвий ритм часу образотворче вміння, манеру, почерк. Покликанням є творчість, а не перекручування. Поклик до праці визволяє мистця із закостеніння, творчість стає рідною, не спотвореною середовищем порожнечі. За словами Григорія Міщенка, «...знакова система...простежується з глибини віків, має семантичну усталеність, що утримується первісною біоікою форми». Українське енергетичне земне життя стверджує космос і його систему впливу на людину, народжується гончар до життя у вимірах пластичної інформації [7, с.15].

Народне життя визначило Світобудову, її лад для городян. Мовою рідної землі говорять

гончарі, плекають слово, щоразу чіткіше промовляють до нащадків про секрети улюбленої справи. Коли рідне стане дорогим – світ збагне, що народний світовідчуттєвий рівень є самодостатньо глибоким, породжує воскресіння душі. Світ людини є точкою опори, антропоморфна ідея на основі життєвої народної філософії відображає явище ідеалу, опоетизовує світобачення і світовідчуття.

У суцільно експериментальному висловленні думок (у творах) автори живуть явищем переїмання традицій. Праця мистецтвознавця, етнографа спрямована на висловлювання не ідей, а опис своєрідності «дії-гри», де не інтрига творить іграшку-твір, а ситуація та думка, в якій

опинився мистець, Діяльність людини стала визначати сенс буття, який викристалізувався в сутності розвитку осередку. До певної міри пройняті іграшки над психологізмом, бо вони визначили об'єктивне означення символу-знаку. За словами Остапа Ханка, «... лаконізм осмислюється нарешті вже не як присноданий «нижчий щабель розвитку мистецтва», а як головна ознака майстерності мистця, «...вищі шаблї...», з їхньою масою непотрібних деталей, при ближньому розгляді виявляють в багатьох випадках недостатню майстерність...» [8, с.90]. Ця думка виявилася актуальною у своїй внутрішньологічній наповненості, де сенс життя є причиною, яку варто піддати аналізу критики.

1. *Базилевич Дарія. Своєрідне і близьке почуття // Образотворче мистецтво. – 2000. – №1-2. – С.21.*
2. *Шилов Юрій. Іскра Данка // Український світ. – 1992. – №1. – С.6.*
3. *Українка Леся. Космос Древньої України. Трипілья – Троянь: Мітологія. Філософія. Етногенез. – К.: Індо-Європа, 1992. – С.104.*
4. *Пошивайло Олесь. Етнографія українського гончарства: Лівобережна Україна. – К.: Молодь, 1993. – 408 с.*
5. *Найден Олександр. Українська народна іграшка: Історія. Семантика. Образна своєрідність. Функціональні особливості. – К.: АртЕк, 1999. – 140 с.*
6. *Гарден Марта, Базилевич Дарія. Сучасне мистецтво музейної проби // Поступ. – 2001. – №7. – 12 січня. – С.8.*
7. *Мищенко Григорій. Транслітерація трипільської культури // Артанія. – 1998. – №4. – С. 15.*
8. *Ханко Остап. Лаконізм в українському народному мистецтві // Образотворче мистецтво. – 2000. – №1-2. – С.90.*

14.07.2001

КЕРАМІЧНА ПЛАСТИКА ІВАНА СКОЛОЗДРИ

(дослідження маловідомої грані
таланту народного майстра)

Маруняк Наталя. Керамічна пластика Івана Сколоздри (дослідження маловідомої грані таланту народного майстра) // *Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2002 / За редакцією доктора історичних наук Олесь Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство. 2002. – Кн.2. – С.346-353*

- ◆ Народилася 16 січня 1982 року в м.Самборі Львівської області. Навчається на факультеті історії та теорії мистецтва Львівської академії мистецтв.
- ◆ Головний напрямок наукових досліджень: декоративно-ужиткове мистецтво, зокрема кераміка.

✉ Вул.Кубійовича, 38, Львів, 79011, Україна; тел.761475

✉ Вул.Ефремова, 79, кв.84, Львів, 79000, Україна; тел.341537

Про творче становлення та захоплення гончарством відомого українського мистця Івана Сколоздри з м.Миколаєва Львівської області. Аналізуються перші скульптурні портрети, сюжетні композиції, рельєфні пласти майстра.

«Іван Миколайович Сколоздра збагатив нашу народну культуру своєю творчістю як у живописі, так і в скульптурі. Що не картина, то шедевр, що не картина, то філософія, гімн життю. Іван Сколоздра увібрив у себе море фантазії. Це Митець у справжньому розумінні цього слова. Прекрасно, коли в одній людині бачиш такий могутній сплеск народної культури, генетичної мистецької пам'яті».

*Іван Гончар, Народний художник України,
лауреат Державної премії України імені Тараса Шевченка*



Український народ — творець унікального мистецтва, багаті традиції якого зберігаються протягом століть. Чудова українська природа є невичерпним джерелом для мотивів орнаментів колоритних вишивок, килимів, мальованого глиняного посуду, малої керамічної пластики, різьби по дереву та інших видів народної творчості.

Минуле нашого народу, що ввійшло живим потоком у творчість безіменних авторів українського народного мистецтва, додало життєрадіс-

ної соняшної краси всьому, що виходило з рук народних майстрів.

Шлях мистця з народу, в серці якого запала-ла творча іскра, буває складним та нелегким; і не завжди трапляється хтось, хто поцінує талант, своєчасно підтримає, допоможе вийти на широку дорогу. Людина, одержима потребою інтерпретувати світ з позицій краси, часто вважається у своєму оточенні дивною, буває об'єктом глузувань, зазнає образ з боку своїх рідних, як це було з Катериною Білокур, та, зрештою, і з Іваном Сколоздрою [3, с.51]. Проте, доля до багатьох буває ласкавою. І кожен з таких, винятково обдарованих народних майстрів-самородків і самоуків є неповторним у своєму світобаченні та світосприйнятті.

*Розвідка рекомендована до публікації в «УК» факультетом теорії та історії мистецтва Львівської академії мистецтв

Феномен народної мистецької культури в цілому складний за багатогранністю та розмаїттям. Зокрема, українська народна кераміка протягом довгого періоду привертає увагу вчених різних спеціальностей: істориків, археологів, етнографів, мистецтвознавців. Мати-земля витворила зі свого лона матеріал, наділений надзвичайними пластичними властивостями. Глина, прадавня глина... Вона, як і тисячі літ тому, дається нам до рук, аби ми в поті чола виминали її, випалювали своєю душою вічним вогнем творення...

Художні достоїнства кераміки Івана Сколоздри потребують докладного вивчення та аналізу. Цим і зумовлений вибір теми цієї розвідки. Її метою є визначення художньої цінності та особливостей малої керамічної пластики Івана Сколоздри, висвітлення одного з багатьох видів декоративного мистецтва, в якому звучно виявився самотній талант народного мистця.

Іван Сколоздра, відомий усім як творець унікальних картин на склі. Натомість, його кераміка, як перший і, на нашу думку, найсуттєвіший вияв формування особистості Івана Миколайовича як народного мистця, залишається майже невисвітленою у мистецтвознавчій літературі.

Пластика малих форм знайшла своє відображення в мистецтвознавчій науці, але переважно розглядалася як один з видів монументальної станкової скульптури. Найбільш ґрунтовною працею, в якій мала керамічна пластика розглядається як самостійний і оригінальний вид мистецтва є дослідження Н.Бабуріної «Скульптура малих форм» [1]. Ретельний огляд історії, проблем розвитку, видів та художніх засобів подано в праці О.Чарновського «Українська народна скульптура» [5]. З цих двох книжок я взяла багато інформації про еволюцію розвитку української народної пластики малих форм та про її стан на сучасному етапі.

Перші публікації з оглядом керамічної пластики малих форм Івана Сколоздри з'явилися в місцевій пресі. Після показу скульптури малих форм Івана Миколайовича на обласних, республіканських та на всеукраїнських виставках протягом 1970-тих років з'явилися більш ґрунтовні дослідження в таких журналах, як «Декоративное искусство СССР», «Образотворче мистецтво», «Жовтень». У 1990-му році з'явилася книга «Іван Сколоздра. Живопис на склі.», автором-упорядником якої є В.П.Откович. Ця книга є найбільш повним дослідженням творчості народного майстра. Але в ній більшу увагу

звернено на мистецтвознавче висвітлення живопису на склі, аніж на керамічну пластику малих форм Івана Сколоздри. Невеликий огляд народного живопису Івана Сколоздри вміщено в блискучому виданні «Світ очима народного митця. Українське народне малярство XII-XX ст.», упорядниками якого були В.І.Свенціцька і В.П.Откович. Це видання є настільки визначним, що поставило Івана Миколайовича в ряд унікальних особистостей народного мистецтва України, викарбувало його ім'я в мистецькій книзі народної пам'яті. Художні твори Івана Сколоздри настільки емоційні та виразні, що надихнули тонку, ліричну душу поетеси Галини Сподарик на створення простих та радісних віршів.

Основною джерельною базою для написання цієї розвідки були розмови з Іваном Сколоздрою. Спілкуючись з Іваном Миколайовичем, відчуваєш душевне тепло, усенাপовнюючу радість. І саме цим живим потоком енергії, присутньої в кожному слові, думці мистця, сповнені його ранні скульптурні твори.

Вони зберегли в собі найсокровенніші дитячі спогади, відобразили, мов у чистому плесі води, багатогранне життя українського народу: його таємничі легенди, чуттєво-поетичні пісні, багатотрагедальну історію, колоритний побут. Усі теми скульптурних зображень пройняті щирою любов'ю до батьківщини, до рідного народу. Мистець полюбляє втілювати групові сцени народного побуту, де розгорнуто різні події, показано типові характери, взаємини людей у процесі спілкування, в родинних та громадських обрядах. У творах народного мистця люди з'єднані між собою безліччю духовних ниточок. У єдиний етнос їх об'єднує спільна минувшина, співуча мова, національні особливості побуту, звичаї та рідна земля, сама природа, на тлі якої проходить їхнє життя та праця.

ПЛАСТИКА МАЛИХ ФОРМ ЯК ЗАСІБ ОБРАЗОТВОРЧОСТІ

Корені мистецтва малих форм сягають з глибокої давнини в первіснообщинну культуру, до антропоморфних і тотемних фігурок Трипілья [5, с.20]. У його арсеналі — велике розмаїття технік, матеріалів і можливостей.

Професійна керамічна скульптура малих форм розвинулася в українському мистецтві, починаючи з 1920-х років, і не втратила свого значення до теперішнього часу. Ця скульптура

своєрідна за вибором теми та характером пластичної мови; сюди входять зображення і тварин, і людей, виконані як професійними скульпторами, так і народними майстрами.

Своєрідність образної мови малої пластики особливо помітна в порівнянні з монументальною скульптурою. Художню природу малої пластики значною мірою визначає її декоративна роль в інтер'єрі і пов'язані з цим особливості сприйняття.

Можна умовно окреслити коло тем, характерних для скульптури малих форм. Порівняно з монументальною скульптурою, воно більше обмежене та скромніше — це теми побутового характеру, гумористичні сценки з життя, анімалістичні сюжети. Проте, не лише вибір сюжету визначає художню специфіку малої пластики. Художня природа її подвійна. Це не просто маленька скульптура, тобто монументальна або станкова, зменшена до невеликих розмірів. Декоративна роль в інтер'єрі накладає відбиток на сам характер її пластичного образу, визначає специфічне коло художніх засобів, особливості використаного матеріалу, композицію, характер силуету.

Монументальна скульптура живе на відкритому повітрі, у просторі міста, вона постійно знаходиться на постаменті і не змінює свого положення щодо оточуючого середовища і архітектури. На відміну від неї, предмети декоративної малої пластики можуть постійно переміщуватися в інтер'єрі, знаходитися то на столі, то на полиці, а то й просто на підлозі.

Якщо монументальна скульптура сприймається, в основному, на відстані і освітлюється постійним джерелом світла, то скульптура в інтер'єрі розрахована на споглядання зблизька, світло на неї падає або збоку, або зверху. Мініатюрну статуетку, або ж іграшку, деколи хочеться взяти в руки, повернути, добре роздивитися. Тому тут особливу художню роль мають її невеликі розміри, якості фактури, що визначаються характером матеріалу.

Силует скульптури, вся її пластична маса, співвідношення об'ємів, фактура матеріалів, з яких вона зроблена, — усе це вступає в художню взаємодію з оточуючим середовищем: садами, парками, подвір'ям чи інтер'єром.

Класичний тип статуетки чи сюжетної композиції в мистецтві минулого був таким, що композиція її ніби замикалася всередині себе. Сучасна скульптура, натомість, прагне втручатися в простір інтер'єру, — звідси сильна динамі-

ка пластичного образу, відчуття напруги в самому матеріалі, використання контрастних співвідношень в об'ємах, у кольорі.

Народна мала пластика — давній супутник гончарного промислу — представлена двома основними видами виробів: анімалістична іграшка: стилізовані фігурки тварин і птахів з багатокольоровим розписом. Друга група — це сюжетні композиції, тематику яких живлять народні казки, пісні, літературні твори. Сюжетні вироби створюють лише деякі майстри, тоді як ліплення іграшки — широко розповсюджене, коло її образів дуже широке (баранчики, козлики, вершники, півники, риби і т.п.), а візерунки близькі до квіткового орнаменту. Натомість, сюжетні вироби виготовляються як унікальні зразки для виставок, або ж невеликими серіями в авторському повторенні для фірмової торгівлі.

ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОСТІ ІВАНА СКОЛОЗДРИ ЯК СКУЛЬПТОРА МАЛОЇ ПЛАСТИКИ

Творчий доробок Івана Сколоздри самотній і цікавий. Це — рельєфні пласти «Ясир», «Плітки», «Там на горі жінці жнуть»; перші, майже «професійні» скульптурні портрети і, врешті-решт, невеликі за розмірами сюжетні композиції, що складають найбільшу групу.

Народився Іван Сколоздра 5 квітня 1934 року в селі Розвадові в сім'ї заможних галицьких селян. У 1950 році розпочав працю на місцевому кахельному заводі. Тут відчув потяг до скульптури. У 1956 році поступив до школи кіномеханіків у Львові. У 1958 році, після її закінчення працював у Палаці культури цементників у Миколаєві. Протягом 1950-1970-тих років працював у галузі скульптури малих форм. Перший період скульптурної творчості (кінець 1950-тих років), характеризується тягою до професійної станкової скульптури. Полишивши цей напрям, протягом 1960-1970-тих рр. він створював сюжетні композиції, які наближаються до народного примітиву. Це період розквіту мистця як скульптора малої керамічної пластики. У цей час виробляється власна пластична мова і оригінальний стиль. З кінця 1970-тих років і до теперішніх днів Іван Миколайович працює над створенням унікальних картин на склі. Він, можливо, єдиний в наш час майстер, який цілеспрямовано й послідовно відроджує забуте мистецтво малярства на склі.

ПЕРШІ СКУЛЬПТУРНІ ПОРТРЕТИ

Для ранніх скульптурних портретів характерне відчутне прагнення до наслідування характеру зображення в душі творчості скульпторів-професіоналів. У них глибоко відтворені характери людей, майстерно пророблені обличчя. Мистець прагнув передати образ людини якомога монументальніше. Мене вразили найбільше портретні зображення старців, які ніби втілюють віковичну мудрість українського народу; їхні погляди сповнені глибокої задуми; високі аристократичні чола затуманені сумними роздумами про багатостраждальне життя рідного люду.

Незабутнє враження справляє перше скульптурне зображення — невеличка голівка племінниці Івана Миколайовича. У творі закарбувалося намагання автора ніжно й лагідно передати м'які форми дитячого личка. Та водночас із чуттєвим наповненням образу тут присутня гостра проникливість, властива професійному скульптору. Племінниця Івана Миколайовича в цей час дуже хворіла, тому й бачимо вимарніле личко, сумний погляд заплаканих оченят, опущені кутики дитячих пухленьких уст.

Відзначимо також останній скульптурний портрет — портрет самого скульптора. Тут зображено молоде обличчя, в якому присутня дивна зрілість, смуток та навіть якась глибоке розчарування. У досконало пророблених правильних рисах автопортретного зображення видно безнадію. Душа скульптора неначе чимось переболіла. І справді це так було. Іван Миколайович цим автопортретом попросився зі станковою скульптурою, що претендує на професійний характер. Вона, за словами самого автора, «ні від сонця, ні від місяця щастя не мала».

СЮЖЕТНІ КОМПОЗИЦІЇ

Полишивши псевдопрофесійний напрям, Іван Сколоздра не залишив скульптуру назавжди. Відмовившись від усіх правил, керуючись лише власним неповторним чуттям краси, безмежною любов'ю до Неньки-України, її фольклору та історії, він почав створювати суто народні композиції, наповнювати їх яскравими емоціями, різочим життєвим потоком.

З однієї композиції до іншої переходять добродушні погляди старших людей, ніжні личка дітей, щирі, не сковані в рухах, постаті, яскраві характери, типові образи галицьких селян. Але

водночас кожна скульптурна група живе самотійним життям, породжує особливі, притаманні тільки їй емоції.

Ці роботи не з тих, що зразу впадають у вічі, викликаючи яскравий ефект. Вони закликають до інтимної розмови, поступово розкриваючи неординарний обшир світу, духовно багатого, емоційно насиченого, зберігаючого свої таємниці.

Особливою поезією сповнені жіночі образи. Так, образ матері дуже узагальнений, у деяких інтерпретаціях перегукується з іконописними жіночими зображеннями. Плавність ліній, заокругленість силуету, складок одягу співзвучні з м'яко окресленим овалом обличчя, підкреслюють ліричність та жіночність образу. Дитина, натомість, пригорнулася до матері, неначе зливається з нею, ніжно притулившись до неї; цей «пуп'янок» життя створює якийсь віковичний образ жінки-матері. Тут присутній момент язичницького поклоніння жінці як матері всього сущого. Цей нерозривний образ неньки і маляти глибоко відчутий скульптором і переданий в настільки простих, але одночасно геніальних формах.

Душа Івана Миколайовича надзвичайно чутлива до всіх проявів краси, тому вона не могла не відгукнутися на ліричні, до безмежності, твори геніальної поетеси Лесі Українки. Художник вдало знайшов виразну психологічну характеристику однієї з найпоетичніших і філософських драм Лесі Українки — «Лісова пісня», яка завжди привертала до себе увагу мистців. Ніжна постать Мавки, тонке осмислення матеріалу, проникнення у внутрішній світ людини вирізняє скульптурні зображення героїв п'єси-феєрії. Скульптор відчув цей образ молодого кохання неповторно та неординарно. Ніхто ще не зобразив Мавку та Лукаша як дітей; їхня весняна любов — чиста і світла. Їхні образи просякнуті дитячою наївністю та безтурботністю. Мавка настільки заслухалася чарівною грою Лукаша, що аж замкнула очі, її постать, те, як вона вільно сидить, біжучі лінії розкішного волосся — уособлення природності та юної чистої душі.

Більшість скульптурних композицій не покриті поливою, а прикрашені легким ритованим декором, створюючи благородну гармонію з приємним рожевувато-вохригим кольором натуральної випаленої глини.

Художник ставив завдання не тільки розширити зображальні можливості скульптури за межами сучасної фігури, але й змістові. Такого роду пошуки характерні для композицій під назвою

«Гоголівські герої», в якій деталі конкретизують час, місце, додають скульптурі сюжетності.

У багатьох творах Івана Миколайовича відчутне гумористичне світосприйняття мистця. І саме в «Гоголівських героях», де розгорнуті події «Вечорів на хуторі біля Диканьки» відобразився цей щирий український гумор. Кумедний очіпок Солохи, а ще кумедніші різки на ньому, перестрашена вайлувата постать сільського старости, що приміряється залізи в мішок, з якого вже виглядають чийсь голови та тонка хитра усмішка «тієї бісової баби» — усе це яскраво та широко передає атмосферу гоголівського твору. Саме ця щира інтонація творчості Івана Сколоздри приваблює глядача, який легко й невимушено спілкується з образами скульптора, які не залишають нікого байдужими, збуджують до роздумів, асоціацій, відсилаючи нас до народної пісні, легенди, повір'я тощо.

Івану Сколоздрі слід віддати належне: він нікого безпосередньо не наслідував, а лише вивчав досвід попередників, і завдяки праці виробляв власну пластичну мову. Ознайомившись з творчістю народного скульптора, в мене склалося враження, що це справді енциклопедія народного життя України. Тут і «Слава Заньковецької», і «Дядько Лев», і «Захар Беркут», і «Тарас Бульба», і яскрава композиція «Український Водевіль». До зображення історичних постатей художник підходить з повагою і, за близькості до народного примітиву, тут присутня і деяка монументальність образів. Мені чітко запам'яталася постать дядька Лева із замкненими, напевне від старості, очима, складеними на поясі руками та довжелезною бородою. Від цієї скульптури так і віє повагою до минувщини та відчуттям вічності. Ще більшої шляхетності цьому образу надає темно-коричнева полива.

Моральну опору мистець знаходить у козаччині. Вивчає її історію, захоплюється величчю духу, самовідданістю, відчайдушністю, сміливістю і щирим гумором цих людей, що дійшов до нас крізь віки в піснях, думках та легендах. Безмежна фантазія допомагає скульптору відтворити їх образи, оповиті героїзмом і романтикою. Чи не найяскравішою композицією з циклу «Козаччина» є скульптурна група «Козацькі забави». Вона складається з п'яти постатей: три чоловіки і дві жінки в українському народному вбранні. Композиція цього твору пірамідальна, один з козаків сидить на бочці, хвацько задерши голову, — він розміщений найвище. Жінки оточують його з боків, ледь пританцьовуючи. Вони постають

уособленням гармонійності та цнотливої стриманості українського жіноцтва. Ще нижче розміщені два козаки, що навприсядки танцюють запального гопака. Усі персонажі відтворені в дії, кожен ніби утворює навколо себе просторово-емоційну зону. Тут, як і майже в усіх скульптурних зображеннях Івана Миколайовича, присутнє явне порушення пропорцій, яке тільки підсилює образну активність пластики.

РЕЛЬЄФНІ ПЛАСТИ ЯК РІЗНОВИД СКУЛЬПТУРНОГО ТАЛАНТУ ІВАНА СКОЛОЗДРИ

Скульптор володіє широким спектром виражальних засобів, що дозволяють йому вирішувати складні сюжетні композиції, передавати тонкі відтінки переживань своїх численних персонажів у різноманітних мистецьких інтерпретаціях. Одним із таких видів скульптурного жанру, в яких творив Іван Миколайович, є рельєф. Рельєфні плити виконані у низькій техніці, закомпоновані в прямокутні форми. Деякі з них, такі як «Ясир», «Ой там, на горі, жінці жнуть» у мене викликають асоціації з давньоєгипетськими стедами. На них зображені монументальні композиції, розбиті на асиметричні яруси. Постаті виконані узагальнено, найбільша увага звертається на пророблення облич. Одним із найяскравіших зразків є рельєфна плита «Ой там, на горі, жінці жнуть», створена під сильним впливом народної пісні. Ніби видерте з народної пам'яті і втілене у рельєфі струнко виступає на першій план славне Військо Запорізьке. Воно займає найбільше місця: окрім акценту на обличчях, тут не могло обійтися без зображення коней — неодмінних атрибутів у образах козаків. У верхній частині рельєфу розміщені дві криві смуги із зображеннями літнього поля з золотими снопами пшениці та невтомними українськими жнивцями. Вони наче вимряні, сповнені ліризму шевченківської поезії, освячені вічністю землеробської дії.

Своєрідною та оригінальною є композиція рельєфної плити «Плітки». У центрі композиції нижнім, ледь округленим силуетом виступає зображення молодої закоханої пари. Навколо, за периметром прямокутної плити, розміщені надзвичайно характерні обличчя реальних односельців. Вони передані з властивим автору сатиричним та дещо іронічним ставленням до людського говору, їхньої заздрості та жадібності до чужого щастя. Усі десять облич неповторні і кожне відтінено особливими, притаманними лише йо-

му емоціями. На деяких присутня лукавість, деє лише цікавість, а в інших є і злорадство і навіть чорна заздрість. На відміну від зображення закоханих, лінії цих облич гострі та кугасті — автор усіма можливими засобами намагався підкреслити ворожість свого оточення.

У рельєфах Івана Сколоздри помітна тяга до відображення більш глобальних, філософських проблем, аніж у сюжетних композиціях, де автор передав окремі миті, деякі моменти життя. Але саме з цих дрібниць створюється неповторність національної культури, народного життя, звичаїв та традицій, колоритного фольклору та історії нашого рідного краю.

Так рідно почуватися,
Так гідно напуватися,
Так плідно очищатися
Біля Сколоздри див.

Так сьйно посміхнутися,
Так весело діткнутися,
Так в казку зодягнутися
З правічності видив.

Так променем зайнятися,
Так пломенем проїнятися,
Так істині вклонятися
Сколоздрових творинь...

І світ тяжкий леляти
І небуденним мріяти,
І правдою всіх міряти
У тайнах поколінь.

Бо писанки-пишаночки,
З городів вишиваночки,
З небес рясні співаночки
Сколоздрових надій

Рокочуть переливами
В борні зі злими силами
Господніми поривами
До мудрих протидій.

*Галина Сподарик,
«Сколоздрові писанки на склі».*

СВІТ УПОДОБАНЬ НАРОДНОГО МИСТЦЯ (до питання генези творчості)

Мистецький світ Івана Сколоздри яскравий, хвилюючий, сповнений новими думками, почуттями та образами. І саме у цій надзвичайній щирості мистецького дару Івана Миколайовича — таїна його привабливості.

Постійним орієнтиром творчого натхнення Івана Сколоздри є багатогранна українська народна культура, звичаї, мистецтво, обряди та фольклор. Це в житті мистця було певною закономірністю. Він народився і виріс на Галичині, змалку вбираючи у свою вразливу душу народну ментальність, безліч вражень і спостережень з життя селянина, що згодом стали домінуючою темою в його творчості [2, с.10]. Майбутній мистець виховувався у сім'ї, що з діда-прадіда шанувала землю, вважаючи її джерелом усіх людських чеснот і радощів, найцінніших морально-етичних принципів людини. Праця на землі і шанобливе ставлення до батьків, до людей, старших за віком, були законом, як щоденна молитва. Іван Сколоздра згадує: «Я ще малим уставав раненько зі своєю сім'єю і допомагав по господарству. То коні приганяв, а то вдосвіта босими ногами по росі бігав зганяти птахів з пшениці. Це була моя улюблена справа...»

Оголений нерв мистця вже в дитинстві допомагав Іванові Сколоздрі чути, бачити, відчувати всю красу життєвих реалій: «Коли сонце сходило, то пшениця неначе золота ставала, немов золоте море без кінця і краю. Хотілося б і зараз, хоч раз, пробігтися по росі, вигукуючи «сяга-сяга» — так зганяли птахів...»

Потяг до творчості Іван відчув ще в дитинстві. У селі Розвадові (там народився мистець), що розкинулося на мальовничому березі Дністра, народна творчість має давні традиції, що сягають глибини віків. Тут, неподалік, у містечку Миколаєві, був розвинений гончарний промисел, а сусідня Демня славилася майстерністю своїх каменотесів [2, с.12]. Зі слів самого художника: «Я народився в селі. Тут заховувалися величезні українські традиції, фольклор, обряди. Звідси і пішла вся творчість».

Та найбільше враження на маленького Івана справила українська милозвучна, лірична, але заодно й епічна пісня. Змалку чутливий до краси, він любив слухати пісні, сам співав, дивувався чарам природи, що його оточувала. Хлопця заворожували промені ранкового сонця, що пробивалися крізь густі вербоноси і відзеркалювалися на лагідному плесі Дністра. І вся ця краса оточуючого світу спонукала його до перших творинь: іграшок, вигадливих забавок для молодших братиків та сестричок. Вже й тоді, в далекому дитинстві найменший прояв творчості був чимось надзвичайним, що дарувало йому справжню радість: «...І коли ми — всі діти і наша мама — ліпили їжачки, ланцюжки, ангелики, пташки і

чіпляли на ялинку, — це було для мене справжнім святом».

Саме оце вміння бачити добро і красу в найменшому прояві життя, як вияв його духовності, здатне перемагати горе, переживання і тривоги, запалюючи в душі вогник надії. Уже в 16-річному віці пішов працювати на місцевий кахельний завод. Важко було юному хлопцеві працювати в кахлярні, та саме тут він набув навички поводження з глиною, відчув можливості власних рук. І знову сонячна радість творчості освітлювала заповнені важкою працею будні. Наслідувати, брати приклад з якихось зразків можливостей не було, тому і ліпив усе, чого душа бажала. Пташки, коники, перші кумедні людські фігурки на радість рідним і, як сам зізнається, на подарунки дівчатам. Ці перші твори Іван Миколайович називає «незаконно народженою скульптурою», бо й справді, хто ж міг подумати, що, окрім важкої праці, можна ще щось творити, ліпити і дарувати світові часточку душі в цих примітивних, але істинно щирих першотворах.

У 1956-му році Іван Сколоздра поступив до школи кіномеханіків у Львові. Тут, потрапивши у зовсім інший захоплюючий світ, він з головою заглибився в культурну атмосферу Львова. Десятки разів Іван Миколайович відвідував оперу, всі музеї, виставки, різноманітні мистецькі акції. В цьому місті з вразливої, переповненої душі майбутнього мистця полилася поезія, милозвучна та рідна, немов мамина пісня. Пізнавши все розмаїття видів мистецтва, він пробував свої можливості у багатьох жанрах. Створював навіть gobelени, які, на жаль, не збереглися.

Іван Сколоздра був глибоко зачарований осіннім Львовом. Він і тепер згадує довгі прогулянки вечірніми вулицями, «...коли сонце стає таке, на диво, мерехтливе і майорливе». Захоплення викликала львівська скульптура, майстерно вписана в архітектурне тло міста. За вечірнього осіннього сонця вона справляла якесь загадкове, чарівне враження («...коли все спить, скульптура розмовляє»).

Після закінчення школи кіномеханіків почав працювати у Палаці культури цементників у Миколаєві. Іван Миколайович згадує: «...В один з вечорів у кіножурналі побачив, як скульптори ліплять з глини. Згадав свій кахельний завод, свої перші спроби ліплення. В душі щось ожило. Я дістав таку охоту до скульптури, що вже хотів хоч щось виліпити...».

Спершу Іван Сколоздра йшов шляхом професійного скульптора, та згодом, виробивши

власну неповторну пластичну мову, почав створювати справді унікальні скульптурні композиції. Він прагнув оповідати людям якомога більше, все те, що нуртувало в його душі, пульсувало в уяві.

Незважаючи на те, що власні життєві дороги мистця були встелені більше тернами, аніж трояндами, творчість його, немов наперекір усьому, дарувала людям радісні хвилини піднесених почуттів. Постійне внутрішнє відчуття свободи мистецького мислення, розуміння свого покликання як долі, щиросердне вслуховування в глибокий голос, попри все, допомогли йому зберегти свій духовний собор.

Але, все-таки, ім'я Івана Сколоздри найбільше асоціюється з живописом на склі. Починаючи з другої половини 1970-х років, творчий талант Івана Миколайовича вилився в яскравих кольорах, простих і водночас надзвичайно щирих ліній композицій народного живопису на склі. Його картини — це яскраве, експресивне свято кольору. В них з новою життєрадісною силою на світ появляються ті ж персонажі, ті ж сюжети. Художня мова майстра зачаровує своєю щирістю та безпосередністю, оптимістичним світобаченням, живим, теплим, органічним відчуттям краси життя. Художник наповнює свої твори багатозначними символами, що набувають в його творчій інтерпретації нового поетичного звучання.

Доробок Івана Сколоздри як скульптора-кераміста в галузі малої пластики заслуговує на більш ґрунтовне вивчення та висвітлення в сучасному мистецтвознавстві. Його мистецькі цінності, на мою думку, не підлягають сумніву і становлять значний внесок у скарбницю народного мистецтва, є гідним прикладом для наслідування молодшими поколіннями мистців. Наближаючись до народного примітиву, який допускає певну умовність зображення, наївну стилізацію, йому властива щирість та ясність, відсутність надуманих і надмірно ускладнених засобів художньої мови. Саме ця щира інтонація його творів і приваблює глядачів. Бо кожен твір справді звернений безпосередньо до тебе, немов би віншування добра і щастя, благополуччя і душевної рівноваги та наснаги. Стилістика його образної мови органічна, природно випливає з синте-

зу форми та змісту зображеного, прагнення мистця до життєвої правди. Іван Сколоздра намагається відійти від сухості документальної розповіді, створюючи живі, хвилюючі сцени, сповнені складних психологічних переживань, глибоко символічних дійств, радісних та сумних алегоричних образів.

Ознайомившись з творчістю Івана Миколайовича, я відкрила для себе сповнений чистоти і свіжості талант мистця, який обіцяє нові художні звершення, запорукою яких є інтелектуальна зрілість, широкий спектр душевних почувань художника, зростаюча майстерність, хист до постійного пошуку.

-
1. Бабурина М. *Скульптура малых форм*. — М., 1982.
 2. Откович В. «Іван Сколоздра: Живопис на склі». — К., 1990. — 118 с.
 3. Свенціцька В., Откович В. *Світ очима народного мистця: Українське народне малярство XII-XX ст.* — К., 1991. — 304 с.
 4. Сподарик Г. *Жити і народжуватись*. — Рудники-Львів-Миколаїв, 1999. — 144 с.
 5. Чарновський О. *Українська народна скульптура*. — Львів, 1976. — 143 с.

18.08.2000



ПОВІДОМЛЕННЯ





ПЕРСПЕКТИВИ БУДЯНСЬКОГО ОСЕРЕДКУ*

Антонова Лариса. Перспективи Будянського осередку // *Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2002 / За редакцією доктора історичних наук Олеся Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2002. – Кн.2. – С.356-358*

♦ Народилася 2 лютого 1960 року в Харкові. Закінчила Миргородський керамічний технікум імені Миколи Гоголя (1981). Працює художником в Акціонерному товаристві «Будянський фаянс». Учасниця обласних та республіканських художніх виставок; I Всеукраїнського симпозиуму «Будянський фаянс-96», II Національного симпозиуму гончарства «Опішне-2001», II Національного конкурсу художньої кераміки в Опішному (спеціальний диплом «За краще втілення теми «Гомеричний сміх»).

✉ Вул. Дружби Народів, 253, кв.115, Харків, 61183, Україна; тел.486256

Про сучасні проблеми провідного в Україні центру художнього фаянсу.



Будянський фаянсовий завод був заснований Кузнецовим у 1887 році. 100 років тому він був відомий як один із найбільших заводів світу. (На жаль, нині слід наново утверджувати престиж Буд). Збудований він на природних покладах білої глини, які з часом вичерпалися.

За свою сторічну історію художня лабораторія при заводі сформувала незалежну яскраву школу українського фаянсу, яку підхопили молоді майстри й досі намагаються тримати на належному рівні.

При заводі є старовинний унікальний музей, де зібрані кращі твори мистців за 100 років. Навіть у Харківському художньому музеї немає деяких зразків тогочасного фаянсу. Ще цікава деталь: у Будах досі виробляються салатниці з

декором кузнецовського часу. Збереглося багато старовинних форм. Дошки-графіки збереглися в підвалах підприємства.

Завод дуже красивий, давньої архітектури. Майже всі старовинні будівлі кузнецовської пори збереглися до нашого часу. Завод будувався на віки і дуже добротно. Коли руйнували старі приміщення, щоб збудувати нові цехи, то цього не вдалося зробити. Так і залишилися старі цехи, а поруч побудували нові. Величезна труба, яку так і не змогли підірвати, стоїть і нині.

Після більшовицького перевороту відбулася переорієнтація на виготовлення так званого агітаційного фаянсу, але водночас зберігалася й традиційна школа. Це можна бачити в музеї заводу.

У тридцятих, сорокових, п'ятидесятих роках ХХ століття, як і повсюди, переважала сталінська ідеологія в мистецтві, але, незважаючи на те, традиційна школа українського фаянсу збереглася й до наших днів.

Будянський фаянсовий завод — це єдине в Україні підприємство, що випускає справжній український фаянс, який цінується в усьому світі, але, на жаль, тільки не в нас.

Я не помилюся, якщо скажу, що будяни задають тон в усій фарфоро-фаянсовій галузі країни. Незважаючи на жахливі умови останніх п'яти років, Буди якимось дивом залишилися у цій галузі кращими в Україні. Це показала й Республіканська художня рада (травень, 2001), на якій Буди визнані кращими в Україні і отримали відзнаку держави. Зараз художня лабораторія тримається на «фанатах», які, незважаючи на те, що з 1995 року нерегулярно отримують заробітну плату, не залишили рідне підприємство. Зараз працюють найбільш віддані і вірні, для кого мистецтво є важливішим понад усе.

Коли я в 1985 році прийшла на завод, лабораторія мала 11 художників. Зараз зосталося четверо. Пішли на пенсію Раїса Савівна Вакула, Олександра Василівна Рибіна, Галина Денисівна Чернова, Борис Петрович Пянида. Померли старенькі Іван Порфирівич Сень та Юрій Тимофійович Піманкін. Деякі пішли у комерцію і добре там себе почувують, хоча я вважаю, що вони загинули як мистці. Зі старих художників на заводі побажала залишитись лише Галина Іванівна Кломбицька. За неї я хочу сказати окремо. Це — героїчна людина. Адміністрація її декілька разів виганяла на пенсію, але вона всеодно приходила вечорами робити художні твори. Їй цього не дозволяли, хоча вона й просилася повернутися назад. Вона продовжувала ходити і робити, аж доки на неї не махнули рукою і вона стала ходити на роботу щодня, без зарплати, і все ж таки благаючи усіх нас залишилася з нами і створює прекрасні роботи. Ця людина проробила 46 років і зараз робить прекрасні роботи. До речі, вона привезла свої роботи до Опішного на II Національний конкурс художньої кераміки і їх можна побачити у Центрі розвитку духовної культури. Працює вона зранку до вечора, нарівні з нами. Бере участь у виставках. Це приклад творчого фанатизму і героїзму в наших жорстких умовах, незважаючи на свої 70 років.

Взагалі ж у нас все стоїть і тримається на любові. Коли б не це, нікого вже б не було в художній лабораторії. Заробітну плату за 5 років

ми почали отримувати тільки 2 місяці тому. На сьогодні нас залишилося четверо. Це Галина Іванівна Кломбицька, Валентина Миколаївна Родіонова, а та Юрій Борисович Пянида. Ми залишилися і вижили, бо любов до творчості переважала все. Бо можемо робити тільки фаянс нічого більше, і присвятили йому все життя. Я не можу навіть уявити себе в іншому місці. Це неможливо. Якщо завод закриють, ми просто всі загинемо.

Я вже згадувала, що тільки два місяці тому люди почали отримувати зарплату, і це якимось дивом, що ми вижили і витримали. Напевно, Бог допомагає усім художникам і поетам. Проте, незважаючи на те, що ми почали отримувати заробітну плату, завод поступово згасає, бо не витримує натиску ринкової конкуренції.

Багатостраждальний наш завод за 5 років пережив 4-х керівників, двічі його взагалі закривали на 2 місяці; неодноразово він був під загрозою повного банкрутства. Але якимось дивом знову утримувався. Пам'ятаю, як ми кожен ранок з жахом ішли на роботу і боялися, що нам скажуть: «Усе, завод закрито, розходьтесь по домівках».

Художник на заводі — це найбільш беззахисна людина, і залежить майже цілком від примх адміністрації. Єдине, що може сказати доброго про одного з директорів — це Юрія Леонідовича Мерсона. Він пробув з нами лише один рік (1999-2001). При ньому лабораторія, нарешті, зайняла почесне місце в ієрархії заводу. Він був єдиним керівником, який усвідомив сам і показав іншим, що все на підприємстві починається з художньої лабораторії, а художники — це ті люди, які створюють неповторне лице підприємства і свій неповторний стиль. Художників він цінував і як міг допомагав. Це дивно, але така його політика щодо художників вплинула і на комерційний успіх підприємства, бо за сприятливих умов художня лабораторія швидко стала набирати силу. Але він, як і всі яскраві особистості, виявився «незручним» і проробив з нами тільки рік. Ще він відкрив нам шляхи експорту до Німеччини, Франції та ще ряду країн Західної Європи. До речі, у Європі цікавляться саме нашим традиційним фірмовим фаянсом, а не виробами якогось безликого «європейського» стилю. Ми цікаві світу як українці.

У 1996 році зусиллями Петра Ганжі на заводі було організовано симпозіум «Будянський фаянс». Крім нас (тих, хто працював на підприємстві), він зібрав і тих художників, котрі були

вже на пенсії. Цей симпозіум дав нам змогу заявити про себе на всю Україну.

Потім була звітна виставка в Києві, у Будинку художника. Петро Ганжа сам брав у ній участь. До речі, у Будах він не вперше. У 1968 році він працював на заводі і вніс свій стиль у розпис будяньського фаянсу, який потім продовжив Борис Петрович Пянида і передав синові.

Але дуже нечасто були такі світлі часи. Усе швидко забулося. І зараз, на жаль, спокуса швидкого продажу робить свою справу. Керівництво бере на роботу чужих художників, які далекі від наших традицій. Прибульці — художники не проти зробити в фаянсі жахливі персонажі мультфільмів Діснея, зайців з морквами тощо. Ці вироби забруднюють ринок, але дають гроші. Це відкидає нас десь років на двадцять назад. Це ще півбіди, але в таких умовах прекрасні твори наших славетних майстрів залишаються непотрібними і відходять на задній план. А завод поступово втрачає свій стиль, який формувалася більше ста років.

Взагалі ж, художники, які залишилися на заводі, дуже рідкісні, специфічні люди, яких, мабуть, потрібно занести в «Червону книгу». Наша художня лабораторія, незважаючи на страшні умови, зберегла свій стиль і самобутність. Адже справжній художник робить свої роботи здебільшого просто для краси, а не для заробітку. Найсправжній художній виріб для товару якось і не годиться. Не можна змішувати заробіток і мистецтво. Тому й не вигідний, і бідує некомерційний художник. Я пропоную, мабуть, неможливе рішення — потрібна достойна мистця зарплата, щоб не було спокуси скочуватися до ширужитку і заради заробітку не гнатися за наживою, піддаючись умовам ринкової економіки. Бо ринок, як не крути, — це базар і більше нічого.

Мистецтво завжди було неприбутковим. Тому воно повинно бути на дотації держави. Сили масової культури і народних традицій — нерівні.

І якщо останні не захищати, то їх знесе хвилею масової ринкової культури. Держава також певною мірою повинна підтримувати нас, щоб дати нам шанс вижити в таких умовах. Для відродження традицій, насамперед, потрібна художнику свобода. А для цього необхідні певні кошти, щоб не заробляти мистецтвом на життя. Бо мистецтво і заробіток — це протилежні поняття. Яку саме продукцію випускати на підприємстві, повинні вирішувати мистецтвознавці і не допускати на ринок збуту низькопробних речей. Художники на заводі повинні диктувати свій стиль, а не залежати від примх адміністрації.

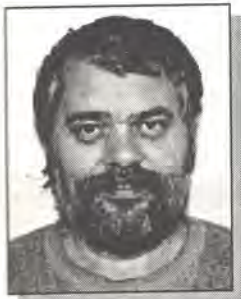
Страшна трагедія, що один за одним закриваються підприємства народних промислів в Україні. Стоїть Васильків, Опішне та багато інших заводів. Деякі відродити вже майже неможливо. Доки ще не пізно, необхідно об'єднати сили, щоб зберегти крихти нашої культури, що дійшли до сьогоденного дня.

Це ж жахливо, що нещодавно постало питання закриття Будяньського фаянсового заводу назавжди!!! Це ж не тракторний завод і не панчішна фабрика! Він — єдиний у світі! Такі підприємства, як наш завод, неможливо продавати хазяїну, який сьогодні випускає фаянсовий посуд, а завтра, якщо це буде вигідно, буде робити унітази та умивальники.

Буди поступово згасають без підтримки. І я, користуючись нагодою, хочу привернути увагу до нашого багатотраждального заводу, і прошу підтримати мою пропозицію: зробити в Будах заповідник культури і надати заводу особливий статус, передати його під захист держави за прикладом Опішного.

Треба щось робити, щоб зберегти ці крихітки, що дійшли до наших днів і збереглися! Не дамо загинути духовній культурі, яка ще живе, завдячуючи Богові!

01.08.2001



«БУБНІВКА-2000»*

Онищенко Володимир. «Бубнівка-2000» // Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2002 / За редакцією доктора історичних наук Олеса Пошивайла. — Опішне: Українське Народознавство, 2002. — Кн.2. — С.359-361

- ♦ Народився 23 лютого 1949 року в селі Телешівка на Київщині. Закінчив Львівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва (1972). Працює в Художньому фонді Національної спілки художників України; член Українського керамічного товариства, член Національної спілки майстрів народного мистецтва України, член Національної спілки художників України; учасник регіональних, всеукраїнських і міжнародних художніх виставок, II Всеукраїнського симпозиуму монументальної кераміки в Опішному «Поезія гончарства на майданах і в парках України» (1998), I і II Національних симпозиумів гончарства в Опішному (2000, 2001).
- ♦ Головні напрямки художніх зацікавлень: кераміка, графіка

✉ Вул.Княжий затон, 12, кв.120, Київ, 02068, Україна; тел.5704978

За рішенням першого симпозиуму з питань народного мистецтва, який відбувся у Седневі (1988), було створено Спілку народних майстрів України. Чудове село Бубнівка стало прекрасною базою гончарства в системі Спілки. Становлення бубнівської кераміки та її сучасний розвиток.



убнівка... Я чув про знамениті бубнівські миски ще в студентські роки від доктора мистецтвознавства, нашого завідувача кафедри Юрія Лащука. Подібних мисок, витончених за своєю красою, в Україні я ніде більше не бачив, немає їх і в усьому світі. Це один із видів мистецтва українського народу, неперевершений ніким. Сказати, що це казка – мало, то справжнє диво, особливо роботи братів Герасименків. Можливо, десь би, але не в нас, для однієї миски побували б музеї. Уявляєте музей миски, такої звичайної в побуті речі! А чом би й ні, адже є музей писанки, музей рушника українського?

Село Бубнівка зустріло нас тихою своєю красою, прекрасною і величною річкою Соб, ярами та пологими горами, переярками та лісом,

полями. І все це, так закручено, покручено, нагадало мені Карпати. Людям дуже поталанило жити серед такої краси. І ця краса повинна була народити неперевершених гончарів Герасименків з Новоселівки. У цьому я ще раз переконався, побувавши в музеї, у такому маленькому і багатому. Не віриться, що в цій хатці могли жити й творити люди. Не віриться — а жили, та ще й як творили! Напевне, їм у цьому допомагала, передусім, краса, серед якої жили, і рідна земля. До речі, глину вони добували буквально у себе в городі.

Це такий ліричний вступ для тих, хто не був у цих краях, не бачив цієї землі, щоб заохотити побувати серед прекрасних працюючих людей. До революції тут було багато гончарів з діда-прадіда, ще жеврів вогонь горна до війни, а потім

все затихло. Держава обклала гончарів податками, дехто з віком перестав працювати на гончарному крузі. Та от десять років тому (може рік-два додати) виникла думка створити Спілку майстрів народного мистецтва, бо, відверто кажучи, Спілці художників України до них зовсім не було діла, уваги навіть не звертали, а про їхнє життя, болі і успіхи не хотіли і знати. Щоб підняти творчий дух народу, було скликано перший симпозиум з питань народного мистецтва в Седневі (1988). Ви почули б як згадують Седнів майстри з Бубнівки! Вони пам'ятають один одного, листуються, живуть спогадами. Це був перший симпозиум, пізніше – другий, і 11 років тому відбувся установчий з'їзд (26-27 січня 1990 року), на якому 182 делегати з 24 областей України ухвалили рішення про створення Спілки майстрів.

Скажу відверто, що легше всього ухвалити, створити, а от будні Спілки, її постійна робота – це набагато складніше. Тут стільки потрібно настирливості, терпіння і ще раз терпіння! От з настирливості, щоб щось було зроблено, втілено, й виникла ідея про відновлення бубнівської кераміки.

«Спрацював» романтичний, поетичний і творчий феномен Бубнівки. Сталося те, на що сподівалися у Спілці. Художньо-виробниче об'єднання «Бубнівська кераміка», очолюване Михайлом Вдовцовим, завдяки його рукам і енергії, стало прекрасною базою гончарства в системі Спілки майстрів народного мистецтва України. І постало воно на підвалинах одного з найвідоміших гончарних центрів східно-подільської зони, славного традиціями та неповторністю. Цю акцію морально і матеріально підтримали Вінницька облдержадміністрація, Гайсинська райдержадміністрація, райрада, Управління культури, Вінницький обласний осередок Спілки. Спільні зусилля багатьох людей принесли велике свято на подільську землю. Тепер головне – не забувати майстрів і в будні.

Село Бубнівка подібне до тисячі сіл України. Широкі вулиці, добротні оселі, щедрі садки, мальовничі околиці. А ще красень Соб, що милує високі кручі берегів кучерявою зеленню. Люди працювита, доброзичливі, гостинні, від природи наділені особливим відчуттям краси й талантом до творчості, що знайшла своє відображення в рукоремеслах багатьох поколінь. Адже саме тут, у невеличкому селі Новоселівці, що позирає на Бубнівку з другого берега Собу, народилися, виростили і стали знаменитими май-

страми брати Яким та Яків Герасименки, котрі увійшли в історію як славетні представники бубнівської кераміки.

Справіку цілими родинами працювали бубнівчани біля гончарних кругів і випалювальних печей. Ще й зараз третина мешканців села носить прізвище Гончар. Глибокі гончарні традиції, досвід, самобутній талант майстрів сприяли перетворенню Бубнівки в один із найвідоміших гончарних центрів не лише Південно-Східного Поділля, а й усій Україні.

Як свідчать документи, перше поселення на території сучасної Новоселівки (первісна назва Гончарівка), що злилася з Бубнівкою, виникло в шістнадцятому столітті. За розпорядженням графа Потоцького, який володів цими землями і краєм, з Умані на землі, багаті гончарними глинами, було завезено кілька сімей гончарів-переселенців, що й започаткували нове поселення на лівому березі річки Соб. Отож, назва села відображає цю подію.

У XVI-XVII століттях Поділля стало одним із найбільших гончарних регіонів України. Прикметною рисою бубнівського гончарства цього періоду було виготовлення дуже великих за розміром горщиків (для okazaї), яке перестало існувати наприкінці XIX століття. Етнографічні пам'ятки початку XX ст. свідчать про те, що причинами занепаду такого виробництва було зубожіння селянства, адже такий посуд виготовлявся здебільшого для якихось великих подій.

Особливе місце в роботі майстрів займала керамічна іграшка: «баранчики», «півники», «коніки», «гусочки», «барішні», «москалі», а також різні антропо- та зооморфні фігурки з глини, твори дрібної пластики (іконки, хрестики тощо). Знали бубнівські майстри і полив'яну кераміку, яка остаточно прижила тут у XIX столітті. Цьому значною мірою сприяло створення багатієм Арехтою Гончарем керамічної майстерні, до роботи в якій залучалися кращі бубнівські гончарі, наймані робітники – челядники та учні, яких у Арехти було чимало.

Найталановитішим гончарем у Бубнівці був Андрій Гончар (1823-1926), якого справедливо вважають основоположником бубнівського мальованого гончарства. Юнаком, ще за панщини, він утік у Гайсин, став гончарем-челядником, навчаючись у цехового майстра Сили Жердевінського. По селу й донині ходить давній переказ, що то про їхні вироби народ склав приказку: «З гарного посуду і пересол смачний».

Андрій Гончар був досить заможною людиною. Саме він – внук Арехти Гончара, з братом

Йосипом успадкували керамічну майстерню діда; мав млин, а ще один орендував 40 років у поміщика. Для виготовлення керамічних виробів наймав до десяти челядників, які виробляли по сто мисок у день. Сам Андрій Гончар був зовсім неграмотним, облік вів за допомогою зарубок. Прожив Андрій Гончар довге (103 роки) життя.

Апогею досконалості бубнівське гончарство досягло в 20-ті-30-ті роки ХХ століття, що яскраво проявилось в творчості Якіма (1888-1970) та Якова (1891-1969) Герасименків, твори яких увійшли до золотого фонду народного мистецтва України. Першим учителем майстрів був батько, відомий гончар Агафон Якимович Герасименко (1862-1925) – учень Андрія Гончара. Брати Герасименки зберегли і донесли до нас кращі традиції свого гончарського роду: благородну і гармонійну форму, різноманітний високохудожній рослинний орнамент, якісті маси і фарб. Сумними і принизливими були останні роки життя славетних майстрів. Останнім місцем роботи для Якова Агафоновича було сторожування в магазині.

Сьогодні промисел переживає складні, але наділені оптимізмом часи. З кінця 1980-х років в історії осередку започатковано нову сторінку, пов'язану з відновленням історичних традицій, досвіду відомого гончарного центру. В 1988 році в Новоселівці, у хаті Якова, створено музей-садибу братів Герасименків. Особливе місце в експозиції музею посідають роботи Фросини Іванівни Міщенко – відомого майстра, члена Національної спілки майстрів народного мистецтва України з квитком №1, племінниці і живою свідкою творчості братів Герасименків. Народилася вона 7 липня 1926 року в Новоселівці, у сім'ї бідняків.

Оцінюючи внесок бубнівських гончарів у розвиток гончарського мистецтва, відомий до-

слідник народного рукомесла Б.С.Бутник-Сіверський писав, що керамічний осередок с.Бубнівки своєю творчістю справедливо посідає третє місце серед найвизначніших шкіл художньої кераміки України, поступаючись лише перед Опішним та Межигір'ям.

У становленні бубнівської кераміки чітко простежуються три періоди, тісно пов'язані між собою:

- перший (до середини ХІХ століття) – характеризується виробництвом неполив'яного, скупко орнаментованого та нещоденного посуду «для великих okazій»;
- другий (з другої половини ХІХ ст.) – водночас із традиційними неполив'яними виробами з'явилися роботи, в декорі яких вперше стали застосовувати кольорову поливу; спершу тільки невеликими плямами, рисками як цінну оздобу; посуд називали «рябим крапчастим»;
- третій період (остання третина ХІХ ст.) – пов'язаний з удосконаленням виробництва щоденного неполив'яного скупко орнаментованого посуду та оволодінням технікою декорування прозорою поливою по розмальованому виробу.

Щодо кольорової гами, бубнівський посуд вирізняється переважно червонястим, яскравим тлом, заспіль вкритим орнаментом насиченої зеленої, чорної та білої («сніжної» і «жовтуватої») фарб.

Я вважаю, що Бубнівка стоїть на правильному шляху й мало-помалу майстерність її майстрів буде зростати, привертати до себе увагу. Добре цьому може послужити Національна спілка майстрів народного мистецтва України, яка з року в рік проводить симпозиуми з кераміки на бубнівській виробничій базі. Тут вже побувало багато відомих майстрів глини з різних регіонів України, а це, як відомо, збагачує знаннями не тільки учасників симпозиуму, а й господарів.

Хай живе Бубнівка!

1. Мельничук Л., Мельничук І., Вдовцов М. Бубнівська кераміка. – Бубнівка, 1999.
2. Онищенко Володимир. Бубнівка-2000 // Народне мистецтво. – 2000. – №3-4. – С.46.

02.07.2001



РОЛЬ ГУБЕРНСЬКИХ ЗЕМСТВ У ВІДРОДЖЕННІ ВИЗНАЧНИХ ЦЕНТРІВ НАРОДНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНЦІВ*

Овчаренко Людмила. Роль губернських земств у відродженні визначних центрів народної художньої культури українців // *Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2002 / За редакцією доктора історичних наук Олеся Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство. 2002. – Кн. 2. – С. 362-366*

- ♦ Народилася 31 серпня 1970 року в Опішному Полтавської області. Закінчила Полтавський державний педагогічний інститут імені Володимира Короленка (1992). Заступник з наукової роботи директора Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України. Аспірантка Інституту народознавства НАН України.
- ♦ Головний напрямок наукових досліджень: гончарські навчальні заклади XIX-XX століть.

✉ Вул. Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, Україна; тел. 42175, факс 42416
✉ Вул. Жовтнева, 19, кв. 7, Опішне, Полтавщина, 38164, Україна; тел. 42357

Про важливість збереження спадкоємності гончарських традицій, традиційні форми передачі професійної майстерності в середовищі гончарів другої половини XIX-початку XX ст. Аналізуються зусилля земств, спрямовані на розвиток гончарського шкільництва в Україні, визначено недоліки в діяльності гончарних шкіл і майстерень.

Про сучасний стан народних художніх промислів в Україні та необхідність розробки Національної програми підтримки осередків народного мистецтва.



Процеси докорінного оновлення суспільного життя в Україні спрямовані на вирішення дедалі більш складних завдань утвердження універсальних моральних цінностей людського існування. Класичне мистецтво дає людині відчуття спорідненості з природою, історичними надбаннями людства, особистої причетності до подальшої долі цивілізації, життя взагалі. Таким чином, воно робить вагомий внесок у формування гармонійної моральної культури особистості.

Коли мова заходить про сучасне народне мистецтво, то, у першу чергу, розуміється мистецтво традиційних народних промислів. Саме воно було і лишається одним із вершинних виявів нашої народної творчості. Життєздатність мистецтва промислів зумовлена його спадковис-

тю в розвитку. Від батька до сина, від сина до внука передається ремесло, і ця визначеність у його виборі служить надійним гарантом успішного існування промислів. Ставши іменитими, майстри все своє життя дбайливо зберігають прийоми обробки матеріалів, секрети виготовлення художніх творів, яких навчилися в батьків.

Навчання в сім'ї є найстаршою формою учнівства. Протягом багатьох віків воно було основою системи виховання нового покоління майстрів у промислах. Водночас, воно не могло бути ідеальним способом підготовки кадрів, оскільки, якщо в сім'ї можна виховати повагу до професії батьків, але не завжди вдається підготувати талановитого художника. Тому батьки, усвідомлюючи обдарованість дитини, прагнули влаш-

тувати її учнем до кращого майстра⁴. Сільські громади, зацікавлені в розвитку місцевого ремісництва й стурбовані поступовим зменшенням числа учнів, навіть приймали спеціальні розпорядження про направлення молоді до найбільш вправних майстрів. Але відомий той факт, що на межі XIX-XX століть, в умовах загострення конкуренції, майстри нерідко відмовлялися від учнів, зокрема таке явище спостерігалось серед гончарів Полтавщини².

Наслідком неприязні до учнів було штучно стримуване зростання чисельності майстрів, а заодно й гальмування технолого-економічного розвитку гончарного промислу в цілому. Якщо для інших промислів, наприклад для іконопису, було характерне поширення приватних навчальних майстерень³, то для гончарства створення таких майстерень не було властиве. Воно все більше поглиблювало свій консерватизм у ставленні до учнівства. Окрім того, цілий ряд об'єктивно існуючих економічних причин робили гончарство невідгінним заняттям⁴.

Лише поодинокі джерела зафіксували більш доброзичливе ставлення до учнів. Наприклад, на Чернігівщині, наприкінці XIX ст., майстри-гончарі охоче брали на навчання (на 3-4 роки) хлопців. Наставники і учні жили разом, щоденна робота підлітків компенсувала витрати на їх утримання. Навчання було безкоштовним⁵.

Оскільки головною умовою успішної діяльності промислів є правильна організація творчого процесу, прогрес якого визначається передовсім особистістю художнього керівника, його культурою, умінням і можливістю налагодити та послідовно проводити педагогічну роботу, спрямовану на творчий розвиток місцевих, художньо-ремісничих традицій як зрілими майстрами, так і молоддю, особливого значення набувають проблеми підготовки кадрів для народних художніх промислів. В цій важливій справі немало труднощів організаційного і методологічного характеру, загострених не лише малою кількістю спеціалізованих навчальних закладів, але й різною відомою належністю промислів, специфічними умовами їх існування. Тому все актуальнішим постає вивчення ролі історичного педагогічного досвіду в художніх промислах України.

На кінець XIX ст. у багатьох традиційних центрах народного художнього мистецтва назріла потреба в організації спеціалізованих шкіл для дітей. Особливо гостро поставала ця проблема в промислах, які занепадали. Ініціаторами

створення показових гончарних майстерень навчально-виробничого характеру стали земства. Починаючи з 1880-х років, вони утверджували в центрах народних художніх промислів саме таку новітню форму передачі професійної майстерності.

Найбільшою енергійністю в питаннях розвитку кустарних промислів відзначалося Полтавське губернське земство. Серед усіх земств Російської імперії воно було авангардним у питаннях налагодження системи професійної освіти⁶. Передовсім, земство ставило завдання дослідити традиційні центри кустарного виробництва, отримати достовірні статистичні дані про заняття промислами населення, описати умови праці та життя майстрів, визначити запаси наявної сировини тощо. Ці дані були необхідні й для визначення перспектив та надання цілеспрямованої підтримки промислам. Ці завдання на Полтавщині виконували етнограф Віктор Василенко, професор Харківського університету Анастасій Зайкевич, член Імператорського Московського товариства любителів природознавства, антропології та етнографії та Московського археологічного товариства Іван Зарецький. Вони зібрали та проаналізували історичні, етнографічні, статистичні дані про традиційне гончарство, на основі чого земство розробило програму підтримки промислів Полтавщини. Згідно з цією програмою, поширювати знання серед кустарів передбачалося через відкриття системи навчальних майстерень та професійних шкіл, заснування музеїв, випуск літератури, яка б популяризувала народне мистецтво і одночасно слугувала посібником для ремісників, забезпечення майстрів сировиною і необхідним удосконаленим обладнанням^{7,8}.

Для відкриття навчальних закладів обиралися місцевості, в яких були поширені ті чи інші промисли. Так, у 1876 році було засновано першу в Україні Коломийську керамічну школу⁹; у 1894 р. Полтавське губернське земство відкрило першу на Лівобережжі зразкову гончарну майстерню в Опішному¹⁰, у 1896 – Художньо-промисловою школу імені Миколи Гоголя в Миргороді¹¹, у 1898 – майстерню в с.Постав-Муки Лохвицького повіту, у 1899 – Школу інструкторів гончарної справи у Глинську Роменського повіту¹². За ініціативою Чернігівського губернського земства було засновано гончарну майстерню в Олешні; на Тернопільщині, у 1886 році відкрито гончарну майстерню в с.Товстому; на Харківщині губернське земство організувало

такі майстерні в Новій Водолазі та Межиріччі¹³, на Луганщині – у с.Макарів Яр¹⁴. На початку ХХ століття Кам'янець-Подільське земство сприяло створенню Кам'янець-Подільської художньо-промислової школи і навчальної гончарної майстерні в Берлінцях Лісових¹⁵. У 1920 році Київське губернське земство відкрило керамічну школу-майстерню у Межигір'ї¹⁶.

На Лівобережній Україні найбільш сприятливі умови для розгортання діяльності таких закладів наприкінці ХІХ століття склалися в Полтавській губернії, яка славилася своєю гончарною продукцією далеко за межами Російської імперії. Щоб протидіяти послабленню провідних позицій у цій галузі, щоб запобігти поглинанню гончарних промислів фабричним виробництвом дешевого фаянсового посуду, земські діячі регіону об'єдналися для надання допомоги кустарям через створення названих вище навчальних майстерень і керамічних шкіл.

Земська управа, в доповіді Полтавським земським збором 1887 року, визначала вік дітей, які будуть вступати на навчання в ремісничі школи, описувала умови навчання¹⁷. Спеціалісти радили при таких школах створювати музеї з кращими зразками виробів, колекціями сировини, інструментів¹⁸.

Відкриття шкіл у традиційних центрах народного мистецтва виявилось справою нелегкою не лише з точки зору практичної, але й теоретичної. З'явилось безліч питань, пов'язаних з підготовкою майстрів для промислів; передовсім, слід було визначитися, що вони повинні вміти і знати. З одного боку, прихильники відродження промислів орієнтувалися лише на досягнення мистецтва нового часу, тобто прагнули реформувати народне мистецтво відповідно до потреб сучасності. З другого боку, багато хто розумів, що народна творчість має свої особливості розвитку, свої усталені традиції, досвід, народжені в середовищі майстрів, і прагнули зберегти їх. Прихильники першої позиції були більш активними, а художники і земські діячі, які виступали за створення навчальних майстерень та художніх шкіл на принципах узагальнення досвіду учнівства в народній художній творчості, не відзначалися послідовністю, не мали чіткої програми організації навчального процесу¹⁹.

Викладачами художніх дисциплін у школах були фахівці, які мали спеціальну освіту. Переважна їх більшість вважала, що підвищення професійного рівня через впровадження основ

академічної культури допоможе майбутнім майстрам задовольняти потреби будь-яких споживачів.

Позитивні наслідки діяльності гончарних навчальних майстерень і художньо-промислових шкіл були незаперечними: значно зріс рівень технологічних знань серед певної частини гончарів, відбувався процес утвердження народних традицій в нових економічних, а згодом і політичних умовах. При школах створювалися музеї, невеликі видавництва (Кам'янець-Подільська художньо-промислова школа), магазини для реалізації власної продукції, пересувні виставки. Вироби гончарів «засувчали» на всеросійських та всесвітніх виставках. Так, імена опішненських майстрів Івана Бережного, Семена Чирвенка, Юхима Різника, Василя Поросного, Івана Гладиревського²⁰ «...були доказом перевероту в цій справі, викликаного загальними зусиллями полтавських земців надати кустарним виробам місцевий художній відбиток. Їм вдалося цього досягнути... у формах та оригінальному вбранні нової полтавської кераміки, що звила собі гніздо, головним чином у містечку Опішному»²¹. Неодноразово нагороджувалися роботи вихованців Межигірського технікуму (з 1921 року)²², Кам'янець-Подільської та Миргородської художньо-промислових шкіл, Коломийської керамічної школи. Їхні роботи побували на виставках у Парижі, Берліні, Санкт-Петербурзі, Москві, Львові, Венеції, Празі.

Проте ставлення до навчання в гончарних майстернях було неоднозначним: одні не знаходили в ньому ніякої користі, другі бачили конкурента, треті вважали навчання марним, четверті охоче навчалися. На жаль, останніх було не так багато, щоб забезпечити розвиток народних промислів на якісно новому рівні²³. До того ж, допускалися помилки, які впливали на подальше існування навчальних майстерень: в Опішному, замість знайомства гончарів з новими технологіями вже існуючого промислу, прагнули створити новий вид виробництва – виготовлення фаянсового посуду, не маючи відповідного оснащення, висококваліфікованих спеціалістів, коштів²⁴; негативні наслідки мала й відсутність досвідченого керівника²⁵; Миргородську художньо-промислову школу імені Миколи Гоголя відкрили в місті, де гончарний промисел на той час був практично відсутній,²⁶ зате була ворожа позиція адміністрації щодо прояву будь-якої творчості²⁷ та ізоляваність від інших гончарних центрів (Полтавщини); Глинська навчальна гон-

чарна майстерня знаходилася в стані постійної боротьби між прихильниками традиційного народного мистецтва (А.Гофман, Й.Білокурський, С.Пучко) та його супротивниками (О.Промет). Згодом, визначальною в справі її ліквідації, після численних реорганізацій, у 1930 році була відомча належність закладу до тресту «Порцеляна, фаянс, скло». Розрив із народними традиціями, відсутність керівників-спеціалістів і політика більшовицької влади (1930-ті роки) призвели до ліквідації Макарів-Ярізької керамічної школи.

Багато промислів на початку ХХ століття знаходилися на межі зникнення або в стані глибокого занепаду. Діяльність губернських земств дала поштовх до їх відродження, влила нові сили, означила нерозривний зв'язок і тісну залежність загального рівня культурного розвитку суспільства від частки народного мистецтва в ньому.

* * *

Опрацювавши звіти, доповіді, збірники, опубліковані на межі ХІХ-ХХ століть, приходжу до висновку, що в Російській імперії знаходилося більше часу і можливостей для опікування народними промислами, аніж у нашій оновленій незалежній Україні, де вони ніші нікому не потрібні. Винятком є самі народні майстри, науковці, які пов'язали своє життя з народною культурою і не мислять свого існування без неї.

Нині вже початок ХХІ століття, а народні художні промисли знаходяться фактично в ще гіршому становищі, аніж 100 років тому: вони безслідно зникають. Українське суспільство вже назавжди втратило значну частину «золотого фонду» нашої культури: разом із майстрами пішли в небуття їхні дідівські знання, ремісничі

секрети. Фактично на очах зникає цілий пласт української культури. На думку спадають аналогії з останніми досягненнями медичної науки, зокрема з клонуванням. Наші поодинокі центри традиційної народної художньої культури, як ті клітини, зберігають у собі грандіозну генетичну інформацію, виконують багатогранну поліфункціональну роль, але потребують ідеальних (лабораторних, тепличних) умов для свого відродження. Від кожного з нас залежить майбутнє цих «клітин», розвиток на їх основі здорового організму, який в історії називають народним мистецтвом.

Вважаю доцільною розробку Національної програми підтримки осередків народного мистецтва, яка б, з-поміж іншого, включала в себе такі заходи:

1. Здійснення комплексних досліджень усіх центрів традиційної художньої культури.

2. Шляхом популяризації творчості народних майстрів підняття престижу промислів серед молоді.

3. Забезпечення вирішення проблеми передачі майстерності шляхом відкриття в кожному традиційному центрі народного мистецтва спеціалізованих художніх шкіл; відродження учнівства, завдяки якому в народному мистецтві зберігається висока культура ремесла.

4. Забезпечення всіх сучасних шкіл декоративно-ужиткового мистецтва дипломованими спеціалістами.

5. Забезпечення майстрів матеріалами, організацію збуту їхньої продукції, залучення їх до викладання в спеціалізованих школах.

6. Запровадження пільгової податкової політики щодо народних художніх промислів.

7. Стимулювання творчого обміну досвідом між майстрами на ярмарках, виставках, симпозіумах, творчих семінарах.

¹ Лашук Ю.П. *Ученичество в народном искусстве // Проблемы народного искусства. – М.: Изобразительное искусство, 1982. – С.102.*

² Лысенко С.И. *Очерки домашних промыслов и ремесл Полтавской губернии: Промыслы Лохвицкого уезда. – Полтава: Типо-Литография Торгового дома «Л.Т.Фришберг», 1904. – Вып.3. – С.176.*

³ Зинovieв Н.М. *Искусство Палеха. – Ленинград, 1975. – С.15.*

⁴ Зарецкий И.А. *Гончарный промысел в Полтавской губернии. – Полтава: типо-литография Л.Фришберга, 1894. – С.115.*

⁵ Пакульский Н.А. *Краткие очерки кустарных промыслов Черниговской губернии. – К.: типография И.И.Горбунова, 1898. – С.95.*

⁶ *Ежегодник кустарной промышленности. – СПб., 1912. – Т.1. – Вып.1. – С.224.*

- ⁷ Василенко В.И. Кустарные промыслы сельских сословий Полтавской губернии: Общий обзор промыслов. – Полтава, 1887. – Вып.2. – 111 с.
- ⁸ Зарецкий И.А. Гончарный промысел в Полтавской губернии. – Полтава: типо-литография Л.Фришберга, 1894. – С.126.
- ⁹ Справа про організацію гончарної школи м. Коломия 1876-1887 рр. // Центральный державний історичний архів України у м. Львові [далі в тексті – ЦДІАЛ]. – Ф.146. – Оп.4. – Спр.2.
- ¹⁰ Пошивайло О.М. З досвіду роботи по підтримці й розвитку гончарства Опішні в другій половині ХІХ-на початку ХХ століть. – Опішня: видання Музею гончарства в Опішні, 1989. – 62 с.
- ¹¹ Освящение художественно-промышленного училища имени Н.В.Гоголя в Миргороде // Полтавские губернские ведомости. – 1896. – №88. – С.24-36.
- ¹² Отчет кустарного техника А.М.Соколова в отдел сельской экономики и сельскохозяйственной статистики Министерства земледелия и государственных имуществ // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Ф.8. – Оп.2. – Од.зб.З. – 40 арк.
- ¹³ А.М.Соколов. Учебно-гончарные мастерские в с.Постав Муках, г.Глинске и с.Новая Водолага // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Ф.8. – Оп.2. – Од.зб.З. – 17 арк.
- ¹⁴ О пособии Славяносербской уездной земской управе Екатеринославской губернии на содержание инструктора по гончарному производству // ЦДІАЛ. – Ф.395. – Оп.2. – Спр.2393. – Арк.4.
- ¹⁵ Шмагалю Р.Т. Гончарные промыслы Украины конца ХІХ-начала ХХ веков: Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. [Машинопис]. – М., 1992. – С.75 // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства.
- ¹⁶ Межигірський мистецько-керамічний технікум. – К., 1928. – С.3.
- ¹⁷ О развитии профессионального образования в Полтавской губернии: Доклад Полтавской губернской земской управы Полтавскому губернскому земскому собранию ХХІІІ очередного созыва. – Полтава, 1887. – С.132.
- ¹⁸ Там само. – С.48.
- ¹⁹ Лацук Ю.Ф. Ученичество в народном искусстве // Проблемы народного искусства. – М.: Изобразительное искусство, 1982. – С.103.
- ²⁰ Отчеты по содержанию Опішнянского гончарного учебно-показательного пункта за 1912, 1913 и 1914 гг. – Полтава, 1915. – С.11-33, 12.
- ²¹ Русское народное искусство на Второй Всероссийской кустарной выставке в Петербурге в 1913 г. – Петроград, 1914. – С.78-79.
- ²² Лацук Ю.П. Українська народна кераміка ХІХ-ХХ ст.: Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства. [Машинопис]. – 1971. – С.368. – Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства.
- ²³ Гончарная учебная мастерская Полтавского земства // Земский сборник Черниговской губернии. – 1895. – №10, 11, 12. – С.53.
- ²⁴ Там само. – С.51, 53.
- ²⁵ Сластьон О. Українські керамічні вироби в Австрії, на Віденській кустарній виставі і наша допомога кустарництву // Рідний край. – 1911. – №11-12. – С.15.
- ²⁶ Пчілка О. Непевна путь Миргородської школи // Рідний край. – 1910-1911. – №3. – С.16.

25.07.2001



НАРОДНИЙ МАЙСТЕР В ОПІШНОМУ: ВЧОРА, СЬОГОДНІ, ЗАВТРА*

Омеляненко Василь. Народний майстер в Опішному: вчора, сьогодні, завтра // *Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2002 / За редакцією доктора історичних наук Олесь Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство. 2002. – Кн.2. – С.367-369*

- ♦ Народився 3 серпня 1925 року в Опішному на Полтавщині. Працював творчим майстром у опішненському заводі «Художній керамік». Нині виготовляє керамічні твори вдома. Заслужений майстер народної творчості України (1976), лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка (1999), лауреат Премії імені Данила Щербаківського. Член Українського керамічного товариства, член Національної спілки художників України, член Національної спілки майстрів народного мистецтва України.
- ♦ Один із корифеїв опішненського гончарства. Учасник численних регіональних, всеукраїнських, всесоюзних і міжнародних художніх виставок кераміки. Твори зберігаються в найбільших музеях України та зарубіжжя, у тому числі в Національному музеї-заповіднику українського гончарства в Опішному.

✉ Вул. Комсомольська, 8, Опішне, Полтавщина, 38164, Україна

Про особливості розвитку опішненського гончарства в ХХ столітті і сучасний стан знаменитого промислу: про становлення Василя Омеляненка як гончаря.

Гончарство в Україні виникло дуже давно. Раніше робили одноосібники. Вони робили на гончарному крузі простий посуд. Окремі з них робили глечики для молока, інші — миски для вжитку домогосподаркам. І вони робили цей посуд од душі через те, що еслі він буде робити так, якби тіки зробити, то вік його не збуде. Через те, що вони продавали: оце нароблять, потім випалять дровами; наймають віз, на возі обгороджено, щоб наростити, як тинок — туди горшки класти;

мшать соломною і цю посуду везуть в Полтаву конем. До цих горшків вони ще робили і свистунці для дітей. Так було і на зачучу, і дітям як сувенірчики продають.

Тоді почали об'єднувати оцих гончарів в артілі. Ішов розвиток. Найбільший розвиток ішов у 1950-х роках.

Глина мене привабила ще з дитинства. Ще в 1934 році, коли ми були дітьми з братом, то заходили до гончаря, а воно посуда нам тоді не доходила. а було подивився, як вони роблять свистунці оці. А в них свистунці стоять, як солдати. Нас взяв восторг такий і самим вивчитися. Приходимо додому, ніхто ж не показує нічогісінько, починаємо його так, як бачим, що такий він на вид. Як він починається робити — невідомо. Самі од себе робимо, мучимось, надоїдає. Діти є

* Виступ Василя Омеляненка відтворено за відеозаписом секційних засідань конференції. У ньому збережено характерні особливості мови народного майстра.

Головний редактор

діти. Забросили. Робимо, там раніше опалення було, строїлася груба і проводка у піч, у коминак. І то ми наробиємо тих груб, із проводкою, палим бомагу, граємося. А тоді ж таки обратно повертаємося до оції роботи, до свистунів. Нам вони дуже направилися. Тоді через деякий час уже в нас получилось, тіки не такі, як у їх, а більші й менші, стандарту не було. Так неділя через три-чотири вивчилися такі робити нестандартні. І оці гончарі були бідні, жили на квартирі. У нас первим сортом взяли вони по копіїці. Тоді руб ми торгували. Це така була радість, шо ми вторгували руб! Потім почали ж дальше освоювати і вивчилися уже робити оці ж питушки (а у їх не бачили ми нічого, крім питушків). А ми думаємо, шо не можна останувиться тільки на питушках, а може ж в природі багато усього. Почали робити і собачки, і рибки, і білочки, й баранчики. Усе од руки. І так їх освоїли, шо вони були вже і стандартні, і красиві, і свистіли дуже харашо. Тоді почали вже у нас брати на дому ті, шо возять на базар там в другі города. В Білорусію возили, в Західну Україну, почали в нас брати, заказувати,

Почали ми дома випалювати: а не так, шо зроблений із кирпичу горен або ше шо-небудь, а викопали яму круглу, як циліндр, тоді через півметра прокопуємо, робимо пригребницю — відтіля топити, і в оцій стінці прокопуємо пічку. Усе в землі, а шоб чиринь наложити, шоб туди свистуни класти в оцім горні, в цьому циліндрі, напроти пічки, ставимо 2 кирпичини на торець і в задню половину, перегороджуємо залізом товстим, тоді тоншим. Тоді ми закладаємо товстим черепком, і закладаємо чиринь повністю, аби не просипався. Туди наложуємо свистунів, підемо наб'ємо у лісі пинечків, в мішку принесемо, стіки раз, і випалюємо їх. Тоді розкрашуємо їх оцими красками, шо розкрашують яйця на проводи. Заваруємо крохмаль, шоб він був такий жидкий, ну, шоб і не рідкий, шоб не бігло з нього, ну, і не густий. Такий середній, шоб він був рівномірний. Насипаємо, розводимо краскою і паличками розкрашуємо їх, і у завод. Тоді артіль називалася «Художній керамік». У завод почали, мати піде, візьме глини там, ангобів, ми робили свистуни, шо люди робили дуже побогато; за день могли 500 штук зробити. А ми робили 200-250 — це тіки в літній час. Ото розкрасимо, проколимо, висушуємо і мати односе в завод. То люди, які хотіли більш заробити, вони ще не досушували їх, а кошички раніше з рогози були, ото

накладуть туди і несуть в завод, воно зіжметься і оці сухі краї у свистуна у отой ще недосохший упнеться, тоді наробе дірочок, окуражиться, то завпроізводства (там Гладиревський тоді був, ше до війни) наш свистун візьме на долоно, поставе, та каже: отакі треба робить. Похвалив. Тоді вивчилися настольну форму — баришні, козаки, коники з вершниками. Ну, вже у 1950-му році я пішов у завод робити. Я вже у руках ліпку мав харошу. Там я тоді вже перейшов робити декоративний посуд: там баран, лев, друге. І вже у 1956 році один з первих получив міжнародну премію з Брюсселя. Тоді було мені 600 рублів дали. Не знаю, яка вона там була. Мені в конторі у конверті дали і все.

Продовжували ми робити. Участвували у всих виставках, які тіки були. У 1971 вже поступив у Спільку художників СРСР. А у 1976 присвоїли почесне звання Заслуженого майстра України. Тоді саме у заводі ішов розквіт кераміки. Багато було дуже гончарів. 54 гончаря було. Мальовиці розрисовували оцей посуд, а тоді прокрасили якісь неполадки, шо воно якоесь почало звужуватися. Ну, не так став посуд іти, учиників учили і все. Тоді із «Художпрома» ото новий почали завод робити. І там примінили штамповку, шоб на шпінделях, у формах одливати. І конвейєри зробили, шоб все чисто конвейєром. Але ж люди потребували, шоб художне воно було, а художне вже занепало. І це не пройшло. І почав упадок.

Цей упадок Олесь Пошивайло замітив ще молодим, молодим, енергійним. Ми кажем, шо усе зникає. Якоесь нас перегонять на той завод. Оцей, шо оце ребрами світи січас, того, шо ми тут робили, все время робили. Це таке як комусь продати треба, чи шо, кажуть, зробили б музей. Ну, начальство не заінтересоване. У селі Олесь Пошивайло почав їздити працювати над тим, шоб зробити музей. Деякий час не давали, він поміщався у заводі, собирали всякі оці вироби і так йому вдалося зробити Музей гончарства.

Музей гончарства — він дав великий поштовх у відродженні. Через те, шо еслі б оцього музею не було, гончарство у Опішньому ще б дужче занепало. А так він об'єднує їх усіх оцих, і молодьож, і в школі — в Колегіумі мистецтв. Тут учням уже із малих класів, дітвора це, а вже в мистецтві вона такий навик, як я колись згадати. Тіки шось покажеш, уже мигом хватає. Так шо їм було дуже харашо показувати. Тіки вже такий возраст, шо не видержує оцих, коли у молодих і

то голови болять, а з дітьми зацікавляюся, а ми вже старі, так голови дуже болять, так я облишив, ну, а так хожу. І показую кой-що і до мене ходять. І оці сімпозіуми, що січас відбуваються, вони ще більше об'єднують усіх, і вони дають наросток такий, який із могутнім наросток цей корінням. Я думаю, що в майбутньому у нас гончарний промисел не буде занепадати, а буде поступово об'єднувати молодих і наш промисел оживе і обрадує око людей.

У родині ж оце брат мій робе усе врем'я зо мною те, що й я: уміє і гончарювати, і ліпити. І жінка — вона керамічну школу кончила ще до війни. Дочка і січас роби в заводі мальовщицею. У 1975, коли був республіканський конкурс мальовщиць, вона зайняла 1 місце. Так шо в нас уся сім'я гончарська. А внуки ще не беруться.

31.07.2001

Славетний опішненський гончар Василь Омеляненко в своїй майстерні. Опішне. 1998.
Фото Юрка Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського гончарства





МОЛОДА ГЕНЕРАЦІЯ ОПІШНЕНСЬКИХ МАЙСТРІВ: РОЗВИТОК ТРАДИЦІЙ ЧИ ЇХ ЗАПЕРЕЧЕННЯ?*

Метка Людмила. Молода генерація опішненських майстрів: розвиток традицій чи їх заперечення? // *Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2002 / За редакцією доктора історичних наук Олеся Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2002. – Кн.2. – С.370-376*

- ♦ Народилася 22 жовтня 1966 року в Опішному, що на Полтавщині. Закінчила Полтавський державний педагогічний інститут імені Володимира Короленка (1988). Працює на посаді молодшого наукового співробітника Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України. Аспірантка Київського національного університету імені Тараса Шевченка.
- ♦ Головна тема наукового дослідження: гончарство Полтавщини та Слобожанщини кінця XVIII–початку XX століття.

✉ Вул.Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, Україна; тел.42175, факс: 42416
✉ Вул.Леніна, 7, кв.73, Опішне, Полтавщини, 38164, Україна

Про сучасні проблеми знаменитого опішненського гончарства й молоде покоління мистців, яке успадкувало, зберігає і творчо розвиває традиції корифеїв українського промислу.



Народна творчість України – явище унікальне за своєю природою, непрминуше за своїм національним та загальнолюдським змістом. Його одвічною основою є прагнення людини осмислити своє життя, поліпшити і прикрасити його, гармонізувати себе і навколишнє середовище, пізнати світ і розповісти йому про себе, про свій народ. Народна творчість – це спроба реалізувати себе, передати художніми засобами власні почуття, своє світобачення. Вона є історичною основою всієї світової художньої культури і продовжує бути джерелом збагачення професійного мистецтва, яке теж впливає на спрямування і розвиток народної творчості.

Характерними рисами народного мистецтва є, з одного боку, його традиційність, а з другого

– здатність постійно розвиватися й оновлюватися. У виробках народних майстрів співіснують і давні традиції, і пізніші нашарування рис стильових течій професійного мистецтва. Зрозуміло, що ні про які свідомі дії в цьому напрямку не могло бути й мови. Народні майстри, які жили в селах, не ставили собі за мету обов'язково повторювати старі зразки чи, навпаки, свідомо відходити від них, а просто робили те, що вміли, що було потрібно, чому навчилися від батьків. Та кожне нове покоління опинялося в інших історичних і соціально-економічних умовах, аніж попереднє, і вже зовсім іншими очима дивилося на світ, непомітно включаючись у злагоджене й різноманітне виробництво нових речей домашнього побуту, на які був попит. В усі часи сільські майстри уважно придивлялися до виробів

міських ремісників, намагаючись перейняти їхню майстерність. Адже й поливи з'явилися спочатку в місті й лише згодом стали досягненням сільських умільців. З ними по селах поширилися й нові форми керамічних виробів. Прагнення робити все швидко спрощувало технологію виробництва. Гончарі часто вже не виморожували глину і не чекали доки вона вилежить, щоб надати їй пластичності, а черепку міцності. Тож черепок ставав більш масивним і важким і, як наслідок, змінювався й силует виробів.

Зміна форми призводила до зміни характеру розписів. Порівнюючи вироби середини XIX століття та сучасні, помічаємо, що розписи стали більш простими й занадто стилізованими, хоча й не втратили традиційних елементів (виноград, ягідки, квіти, пасочки, кривульки). Намагання зробити більшу кількість продукції призводило до зміни її художнього образу. Ці ж зміни визначалися й кон'юнктурою ринку. На базарах та ярмарках гончарі безпосередньо зустрічалися зі споживачами; там же між ними відбувався й своєрідний обмін досвідом.

За час багатовікової творчості народні майстри з покоління в покоління передавали кращі досягнення, що склалися в сталі художні традиції, на основі яких формувалися місцеві особливості. З традиціями в народному мистецтві передається не тільки майстерність, але й образи, улюблені народом мотиви, художні прийоми, інтерпретовані в кожен епоху по-різному.

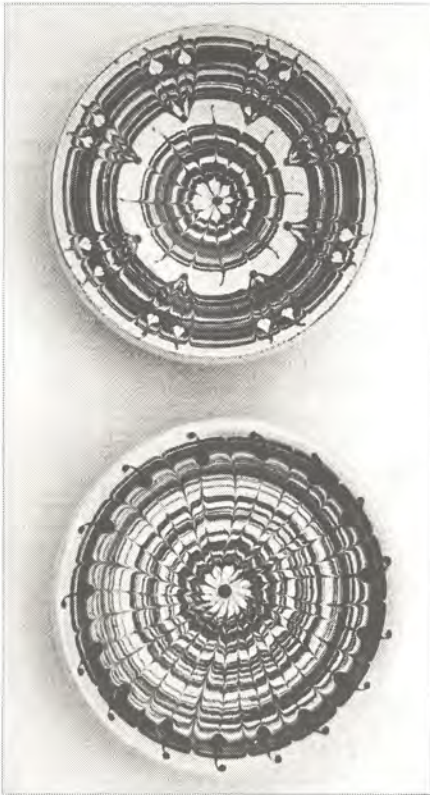
Людська діяльність веде до виникнення нових елементів культури, які розвиваються в межах певного суспільства і традиціоналізуються, витісняючи архаїчні й застарілі. Так, наприклад, наприкінці XIX – на початку XX століття традиційними формами кераміки в Опішному, окрім горщиків, глечиків, макітер, були банки, риночки для засмажки та смаження картоплі, сластьонів тощо; горщечки-двійнята, великі миски для прання та купання дітей – яндоли, гусятниці, поросятниці, люльки. У наш час ці речі виготовляються хіба що як сувенірний варіант, у них відпала потреба. Якщо раніше вироби з глини відігравали в основному вжиткову роль, то зараз – більше декоративну. Люди хочуть прикрасити свій побут, своє житло, себе, і тому поширення набули вази, свічники, столові набори, декоративна скульптура різних форм та розмірів, іграшки, різноманітні прикраси. Якщо раніше люди, прагнучи прикрасити свій побут, обкладали печі мальованими кахлями, то тепер це просто декоративна плитка чи керамічні панно. Якщо рані-

ше традицією було те, що гончарством займалися всі члени родини гончаря, то нині це не є обов'язковою умовою. Хоча останніми роками спостерігається тенденція, коли гончарством займається не один, а кілька чоловік у сім'ї. Так гончарюють обоє в сім'ї молодих опішненських майстрів Лобойченків; у родині Громових, де окрім чоловіка та дружини, береться до роботи й син; допомагає чоловікові, Олександру Шкурпелі, в роботі його дружина Світлана.

Колись гончар сам копав і готував до роботи глину – це теж було гончарською традицією. Тепер майстри часто користуються вже купленою готовою глиняною масою, хоча, знову ж таки, молоді опішненські гончарі, зокрема Олександр Шкурпела та Микола Варванський, самі копають глину, готують її до роботи. Вони мають власноруч зроблені глиноміски, шарові млини для приготування поливи, гончарні круги, печі.

Іван Лобойченко. Свічник. Опішне. 1990-ті рр. Глина, гончарний круг, ліплення, теракота, 51x28x18 см. Приватна збірка родини Лобойченків (Опішне). Фото Людмили Меткої. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства





Валентина Лобойченко. Тарілочка-монетка. Опішне. 199С-77 рр.
Глина, гончарний круг, фляндрівання, полива, 1,5х6,2 см, 1,4х6 см.
Фото Людмили Меткої. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Центр досліджень українського гончарства

Олександр сам виготовляє ангоби та поливу. То що ж це: продовження традицій, чи пережиток минулого?

Ми сьогодні говоримо про відродження традиційних центрів народного мистецтва. А яким є традиційне опішненське гончарство і чи притаманні традиційні риси творчості молодих опішненських гончарів? Як молоді працюється в сучасних умовах? Які проблеми та труднощі виникають на їхньому творчому шляху? Якої вони потребують допомоги? Чи здатні знайти в собі сили не перетворюватись на просто кустарів, а творчо підходити до своєї роботи? Знайти відповіді на ці питання я й спробую в цій статті.

Побуває думка, що опішненська молодь не вміє виготовляти традиційну кераміку, але це не так. Уміє і досить таки непогано. Можливо, не на такому високому рівні, як досвідчені майстри. Я багато спілкувалася з опішненською молоддю. Ми разом підготували прекрасний альбом з фотографіями їхніх робіт, багато з яких заслуговують на чільну увагу.

Творчість – це не сліпе копіювання чийось, хай навіть бездоганних творів – це пошук, привнесення свого, це спроба передати художніми засобами власне світобачення. Кажуть, що молодим багато чому це треба повчитися. Але де? Усі вони свого часу отримали спеціальну освіту, працювали на Опішненському заводі «Художній керамік», де отримали певний запас знань та умінь. Усі з певних об'єктивних і суб'єктивних причин тепер працюють одноосібно. Майже кожен із них має свою гончарну майстерню. Вони вміють добре працювати. Але що далі? Адже за-



Микола Варванський. Супник з горщиками. Опішне. 2000.

Глина, гончарний круг, ритування, полива, 24х28 см, 13х14 см, 13х14 см.
Приватна збірка Миколи Варванського (Опішне).
Фото Людмили Меткої. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



Гончарні вироби Олександра Шкурпели.

Опішне. 1980-1990-ті рр.

Приватна збірка Олександра Шкурпели (Опішне).
Фото Людмили Меткої. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

своє ім'я, щоб потім ім'я працювало на них. Хіба не прикро, що маючи такий великий творчий потенціал, молодь не може розвивати свої здібності, бо не має належної підтримки, а іноді просто не розуміє, що не можна в творчості зупинитися на досягнутому, треба невпинно йти вперед, розвиваючись. Молоді мистці знаходяться в стані творчої свободи, та їм необхідно навчитися мудро користуватися цією свободою, щоб не втратити себе, не загубитися, не пропасти для української культури. Вони повинні відчувати об'єднувальні моменти, які згуртували б їх і зробили таким собі гуртом, який би відрізнявся від інших.

Можливо, це високі слова, але ж до чого ми йдемо, що буде завтра? Чи зможе наша молодь передати свою майстерність майбутнім поколінням? Де і як це зробити? У Опішному існує чудовий мистецький заклад – Колегіум мистецтв у Опішному, де діти вчать працювати з глиною. Він існує лише 3 роки, але вже має помітні результати. Нинішнього року майже всі

раз їм доводиться займатися не стільки творчістю, скільки працювати на замовлення, що не завжди відповідає творчим прагненням. Молодих гончарів не можна звинувачувати в тому, що вони хочуть жити добре зараз і, не маючи інших способів заробити на прожиття, дозволяють ринку експлуатувати себе. Більшість замовників, з якими їм доводиться працювати, цінують не їхню творчість, а швидкість і якість виконання замовлення. Ті, що купують їхні вироби, хизуються не тим, що мають високомистецький художній твір, виготовлений майстром з іменем, а тим, що вони взагалі його мають і за скільки вони його мають! Молодим художникам потрібно усвідомити, що вони мають працювати на

призові місця на II Всеукраїнському гончарському фестивалі виборили саме учні Колегіуму. Кілька його випускників навчаються в Миргородському керамічному технікумі імені Миколи Гоголя. А куди повертатися, де працювати? Опішненська філія Решетилівського художнього училища №28, яка готувала гончарів і малювальниць, проіснувавши близько десяти років, закрилася в той час як новочасна талановита молодь – гончарі Олександр Шкурпела і Дмитро Громовий, малювальниці Ірина Чабан, Наталія Матвійчук – могли б багато чому навчитися, працюючи ось у такому училищі. Я вже не кажу про середнє й старші покоління малювальниць і гончарів, яких у Опішному кілька десятків.



Ніна Дубинка. Баранчики. Опішне. 1998. Глина, гончарний круг, ліплення, теракота. 3,5х4,5х5,5 см, 6х7х4,5 см, 6,5х7х4,5 см. Фото Людмили Меткої. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Центр досліджень українського гончарства.

Поодинокі та ще в домашніх умовах дуже важко зберігати традиційні риси регіону у своїй творчості. Це можливо тільки тоді, коли певна кількість майстрів займаються однією справою, коли існує сильна організація з розумним, небайдужим до справи керівником, коли є своєрідна школа передачі досвіду.

Що ж мусимо зробити для збереження й розвитку традиційного народного мистецтва?

Я вважаю, насамперед місцевим органам державної влади і майстрам необхідно, об'єднавши свої зусилля, підтримати молодь. Національні спілки майстрів народного мистецтва та художників мусять залучати молодих мистців до членства в них, допомагати в організації виставок, реалізації виробів, давати творчі замовлення, заключати договори на творчі роботи, мож-

ливо, організувати платне учнівство у провідних майстрів. Молодь повинна відчувати піклування та отримати нормальні умови для творчості. Цим питанням могло б зайнятися і Українське керамічне товариство, наприклад, створивши молодіжну організацію майстрів, яка б займалася проблемами молоді: організацією творчого процесу, влаштуванням виставок тощо. А ті, у свою чергу, платили б внески у фонд цієї організації.

На державному рівні має бути розроблена досконала система морального та матеріального стимулювання, система підготовки кадрів, організації творчого процесу народних майстрів. Відповідні державні органи повинні звернути увагу на впорядкованість правового статусу народних майстрів-надомників. Необхідно підси-



Ніна Дубинка. Куришки. Опішне. 2001. Глина, гончарний круг, вирізування, ритування, теракота. 14х10 см, 11х8 см, 14,5х10,5 см. Приватна збірка Ніни Дубинки (Опішне). Фото Людмили Меткої



1. Вячеслав Шкурпела (форма), Вікторія Заліська (розпис). Тиква.
2. Вячеслав Шкурпела (форма), Світлана Мирко (розпис). Горщик.
3. Вячеслав Шкурпела (форма), Світлана Мирко (розпис). Супник. Опішне. 2001.

Глина, гончарний круг, розпис ангобами, полива, 34x22 см, 18x17 см, 25x26 см.
Фото Людмили Меткої. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Центр досліджень українського гончарства



Дмитро Громовий, Любов Гримова. Вази (невипалені роботи). Опішне. 2001. Глина, гончарний круг, розпис. Приватна збірка родини Громових (Опішне). Фото Людмили Меткої. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



лити й поглибити пропаганду народного мистецтва, використовуючи всі види інформації – кіно, телебачення, радіо, пресу.

Дуже важливо зберегти живу традицію Опішного як визначного центру гончарства, де ще є майстри, які можуть передати свої знання та вміння учням. Вкрай необхідне всебічне дослідження гончарства, його широка популяризація для того, щоб на місцях підняти престижність професії народного майстра і таким чином забезпечити поповнення учнів – продовжувачів місцевих мистецьких традицій. Зрозуміло, що

для цього потрібен певний час, додаткові капіталовкладення. Але ці затрати в майбутньому повернуться для держави прибутком.

Традиційне народне мистецтво не може розвиватися як мистецтво талановитих одиниць. Для розвитку традиційного центру будь-якого виду народного ремесла потрібна певна кількість майстрів, які роблять одну справу. Це повинен бути єдиний організм, кожен член якого виконує певну функцію. Тільки в колективі складаються передумови для навчання, передачі досвіду, ознайомлення з традиціями народного

мистецтва даної місцевості. Промисел об'єднує велику кількість людей, котрі працюють над одним і тим же завданням, виконують одну загальну благородну справу. До того ж існування в даній місцевості підприємства підтримує у всього місцевого населення відчуття необхідності, важливості промислу.

Чим більше майстрів буде зосереджено в одному місці, чим згуртованішими вони будуть, тим потужніше розвиватиметься той чи інший вид народного мистецтва в тому чи іншому центрі, тим сильнішими і життєздатнішими будуть його традиції.

Сьогодні опішненський гончарний промисел ледь животіє, творча лабораторія на заводі «Художній керамік» не працює. Завод користується старими художніми зразками, бо нові не розробляються; не функціонує художня рада, очікується приватизація підприємства. Що це дасть? Хто купить підприємство? Людина, яка

зовсім не знається на цій справі, чи зацікавлена розвитком промислу? Директор заводу Михайло Задорожний запевняє, що прогнози оптимістичні, та працівники в це не вірять. Вони впевнені, що розвиток художнього промислу припиниться. І взагалі, чи повинна відбуватися приватизація підприємств художніх промислів випадковими людьми? Кому це вигідно? Чи можна говорити про розвиток і збереження традицій за таких умов?

Ми говоримо про Опішню, як про Афіни, столицю українського гончарства, як про всесвітньо відомий гончарний центр. Але якщо знаменитий промисел і надалі рухатиметься в нинішньому, регресивному напрямку, ця слава невдовзі лишиться в минулому.

28.07.2001



ПОТЕНЦІЙНИЙ ОПІШНЕНСЬКИЙ СУВЕНІР*

Галян Галина. Потенційний опішненський сувенір // *Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2002 / За редакцією доктора історичних наук Олеся Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2002. – Кн.2. – С.377-381*

- Народилася 29 грудня 1946 року в місті Києві. Закінчила Полтавський державний педагогічний інститут імені Володимира Короленка (1970). Працює в Полтавському краєзнавчому музеї завідувачем етнографічного відділу.
- Головні напрямки досліджень: історія мистецтва, проблеми музеебудівництва.
- Автор публікацій з питань етнографії, фольклору, проблем розвитку традиційного і сучасного мистецтва, виставкової діяльності, методики та практики побудови етнографічних експозицій.

✉ Пл.Конституції, 2, Полтава, 36020, Україна; тел. 74237
✉ Вул.Марата, 5, кв.2, Полтава, 36002, Україна; тел 560943

Яйце в міфологічних уявленнях багатьох народів є першоосною Всесвіту, людини, життя. Перші елементи писанкової орнаментики в Україні з'явилися 20–18 тисяч років тому. Шкаралупи писанок із зерном і половиною знаходять у стінах трипільських жител, у могилах етрусків. Чимало керамічних яєць-торохалець було виявлено в Центральній Україні, зокрема на Полтавщині. Широкого поширення керамічна писанка набула в середньовічній Україні. Наприкінці XIX століття, на фоні розвитку виробництва великодіянь яєць з фаянсу, порцеляни, каменю, металів, народна писанка поступово занепадала. XX століття – час тотального знищення радянською владою автентичної писанки на землях історичного Лівобережжя. Поступове відродження писанкарства на початку 1990-х років стало символом Незалежної України.



Обрядове вшанування яйця з давніх-давен характерне для багатьох народів, у світоглядних уявленнях яких воно було символом життя, радості і весняного сонця, що пробуджує природу.

Єгиптяни, китайці, індуси, перси, фінікійці, греки, представники інших етносів возвеличували яйце, тримали його металеві зображення в храмах; лишали чимало міфологічних уявлень і легенд. Вірування і пошанування яйця були характерними й для слов'ян, які вважали, що світ походить саме з нього. У казках, записаних етнографом Павлом Чубинським на Полтавщині, мовиться не лише про матеріальний світ, уособлений у яйці, а й про душу, що оживляє тіло людини¹.

Зараз важко сказати, де започатковано це

пошанування, бо, за твердженням антрополога і етнографа Хведора Вовка, різні народи паралельно виходили на одні й ті ж звичаї, обряди, орнаменти, а, за припущенням американської дослідниці народного мистецтва Мері Келлі, існували транскультурні зв'язки, і цим пояснюються аналогії в мистецтві, побуті, житті.

За часів мезоліту (10-8 тисяч років тому) існував степовий «Ермітаж» – Кам'яна Могила біля Мелітополя з найстарішим на наших землях петрогліфічним комплексом², зі славнозвісними плитками-чурингами, гальками – прообразами загальних предків-тотемів.

До цього ж часу відносяться знахідки розмалюваної гальки, яку у французьких Піренеях віднайшов Е.П'єтта у 1887 році. Це округлі і продовгуваті камінці з примітивним орнаментом у

вигляді овальних плям, смуг, хрестів, зигзагів, решіток, зірок, нанесених червоною вохрою. Дослідники допускають, що масдазільські знаки використовувалися з метою первісної магії, ворожіння та, подібно до дерев'яних і кам'яних австралійських чуринг, були уявними помешканнями для душ померлих³.

У культурі Трипілля сформувалися основні стильові риси, мотиви орнаментики писанок, вишиванок, кераміки⁴. На поселенні Трипільської культури Лука Врублевецька (6 тисяч років тому) знайдено яйце-торохкальце, яке, за звуком, рідниться з керамічними писанками Київської Русі. Їх виявлено в Україні близько 50 шт. На Полтавщині експедиція В.Хвойки і С.Мазараки (1903) під час розкопок могильника східнослов'янського поселення в с.Броварки Гадяцького повіту (V ст.) знайшла глиняне мальозане яєчко, що знаходилося біля ніг покійниці⁵. Сім писанок знайдено під час розкопок княжого міста Воїня (на правому березі р.Сули, в с.Воїнська Гребля). Це місто було гаванню, куди заходили човни купецьких караванів⁶.

Теракотові яйця-писанки з декоративним розписом виготовляли майстри майоліки Києва протягом X-XIII століть⁷. Формувалися писанки стрічковим способом зі звичайної гончарної

глини і глиняною кулькою-брязкальцем всередині. Покривали яєчко непрозорою поливою і трубчастим інструментом виконували розпис іншого кольору. Розпис був вільний, невимушений і складався з концентричних ліній, які інколи мали вигляд скобок, що утворювалися шляхом протягання гострим предметом від полюса до полюса, вверх-вниз⁸. На київських писанках зображено сплетіння жовтих і зелених смуг, які передають, на думку дослідників, красу і свіжість вічнозеленої травички, що мережитья на вологій землі (цей орнамент має в Україні назву «сосонка»). З шанобою ставилися наші предки до неї, використовуючи її мотив для зображення міфічного тілесного змія, який, згідно з тодішніми уявленнями про життя, запліднював яйце⁹. Кулька в писанці торохтіла і виконувала роль оберега.

Глиняні обереги знайдені також (за картою Тетяни Макарової) у Скандинавії, Польщі, у багатьох містах на Русі (Новгород, Білоозеро, Рязань, Біла Вежа, Мстислав, Любеч, Липинське, Броварки, Вишгород, Білгород, Київ, Канів, Воїнь, Галич)¹⁰. Звичай малювати писанки, як наголошував Вадим Щербаківський, у старі часи був розповсюджений по цілій Південній, Середній та Західній Європі, а з часом зберігся тільки

Масдазільські знаки. Французькі Піреней. Мезоліт.
[3, с.52]



Формування керамічної писанки.
Німеччина. [17, с.145]



в Україні, Румунії, на Балканах і у західних слов'ян¹¹. Широкого поширення в середньовічній Україні набула дитяча іграшка, писанки тощо¹².

До серйозного вивчення унікального виду українського мистецтва закликав на III археологічному з'їзді в Києві (1874) Хведір Вовк. Невдовзі з'явилися дослідження Олени Пчілки, Миколи Сумцова, Сергія Кульжинського, Пелагеї Литвинової, Оскара Кольберга, Володимира Шухевича, Мирона Кордуби, Ірини Горгули, Вадима Щербаківського, Ераста Біняшевського та багатьох інших. Писанку стали вивчати, колекціонувати¹³.

У середині 1880-х років все очевиднішим було поступове зникнення народної писанки. На початку 1890-х років про це схвилювано писав Микола Сумцов: «Шляхом освіти варто розвинути багаті художні здібності, які наш народ розвинув в писанках, в вишуканості рисунка, у вправному підборі фарб, у чистоті і благородстві всієї писанкової орнаментики»¹⁴.

Виготовлення писанок було характерне для діяльності керамічної школи в Глиську (Сумщина) наприкінці XIX-на початку XX століття¹⁵.

Занепаду народного писанкарства до певної міри сприяв розвиток індустрії виготовлення сувенірних великодніх яєць з фаянсу, порцеляни, скла, мармуру, напівдорогоцінного каменю, золота, срібла, платини, інших коштовностей у відомих фірмах Овчинникова, Фаберже, на Петербурзькому імператорському заводі.

На Полтавщині ідея збирання писанок належить Катерині Скаржинській, власниці приватного музею в с.Круглик, поблизу Лубен. Перші писанки надійшли до колекції у 1888 році. На початку XX століття безцінні зібрання зазначеного музею, разом з групою писанок, склали основу для формування етнографічного відділу Полтавського краєзнавчого музею. У нарисі Якова Риженка (1927) зафіксовано 5000 писанок, серед яких різновиди з Воронежської, Курської, Полтавської, Чернігівської, Київської, Подільської, Волинської, Гродненської, Херсонської, Бессарабської, Оренбурзької, Уфимської, Самарської, Кубанської, Люблінської, Варшавської губерній¹⁶.

У часи насадження атеїзму на землях історичного Лівобережжя зазнала тотального знищення і писанка як атрибут язичницьких і християнських вірувань представників титульного етносу.

Збирання великодніх яєць у музеї поновилося в 1972 році, а відродження писанкарства на Полтавщині почалося з початком 1990-х років. З великої, колись славетної колекції, сьогодні лишилося 462 оригінали і лише одне глиняне яйце з торохкальцем (фонди Полтавського краєзнавчого музею, група «Кераміка, скло», інв.№803) у формі курячого яйця з простим довільним орнаментом. Експонат вивозився в Німеччину під час Другої світової війни.

З проголошенням Незалежності України поступово відроджуються національні символи.



Василь Омеляненко. Керамічні писанки з торохкальцем.
8,5х6 см. Опішне. 1993.
Полтавський краєзнавчий музей,
інв. №КС 502, 499, 495, 485, 488.
Публікуються вперше

Одним із них є і писанка. Про це багато говорилося на Міжнародному з'їзді писанкарів у Києві (1992).

За останнє десятиліття збірка писанок Полтавського краєзнавчого музею збільшилася вдвічі. Серед них – ремікси народної писанки, сучасна постмодерна серія художника з Кременчука Віктора Дейсуна, великодні яйця з дерева, орнаментовані соломкою, розписані аквареллю, гуашшю, авторські писанки, так звані мальовки, та серія керамічних яєць-торохкалець відомого опішненського гончаря Василя Омеляненка. Твори цього майстра становлять цикл яєць-писанок, сформованих на крузі, ангобованих різнокольоровими рослинними символічними мотивами. Це крок до створення мініатюрної сучасної писанкової індустрії в Опішному та інших керамічних центрах України.

У великодній сезон по всіх Сполучених Штатах Америки, і навіть у Техасі, де обмаль українців, продаються писанки. Керамічне великоднє яйце має стати атрибутом української весняної обрядовості, красенем-сувеніром Опішненського гончарного центру.

В експозиції просто неба Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному височить монументальна теракотова куришка у вигляді писанки з прорізним орнаментом (автори – подружжя Сергій і Надія Козаки, м.Київ) та лежить поземна писанкова композиція з узагальненими геометризваними узорами

(автор – Олександр Нечипоренко, м.Полтава) як символ незнищенності протоберега, магічного символу мистецького витвору.

Василь Омеляненко. Керамічна писанка з торохкальцем.
8,5х6 см. Опішне. 1993. Полтавський краєзнавчий музей,
інв. №КС 485. Публікується вперше



- ¹ Кулжинский С.К. Описание коллекций народных писанок. Лубенский музей Е.Н.Скаржинской. – М., 1899. – С.39.
- ² Гудзь В.В. Кам'яна Могила як явище світової культури // VIII Всеукраїнська наукова конференція. Історичне краєзнавство і культура: Наукові доповіді і повідомлення. – Київ-Харків: Рідний край, 1997. – Ч.1. – С.321.
- ³ Истрин В.А. Развитие письма. – М.: Академия наук СССР, 1964. – С.59.
- ⁴ Лащук Ю.П. Кераміка Трипілля, античної Греції, сучасної України: збіг чи спадкоємність // Українське Гончарство: Національний культурологічний щорічник: За 1994 рік. – Опішне: Українське Народознавство, 1995. – Кн.2. – С.267.
- ⁵ Древности // Труды Императорского Московского археологического общества. – М., 1904. – Т. 20. – Вып.11. – С.45.
- ⁶ Макарова Т. Поливная посуда и истории керамического импорта и производства Древней Руси // Археология СССР. Свод археологических памятников. – М., 1967. – Вып.Е-1-38. – С.54.
- ⁷ Боровський Я.Є. Світогляд давніх киян. – К., 1992. – С.109.
- ⁸ Макарова Т. Поливная посуда в истории керамического импорта и производства Древней Руси // Археология СССР. Свод археологических памятников. – М., 1967. – Вып.Е-1-38. – С.54.
- ⁹ Боровський Я.Є. Світогляд давніх киян. – К., 1992. – С.111.
- ¹⁰ Древности // Труды Императорского Московского археологического общества. – М., 1904. – Т. 20. – Вып.11. – С. 45.
- ¹¹ Щербаківський В.М. Українське мистецтво: Вибрані неопубліковані праці. – К.: Либідь, 1995. – С.173.
- ¹² Пошивайло Ігор. Глина: земля іпостась Космічної Праматері // Українське Гончарство: Національний культурологічний щорічник. За рік 1994. – Опішне: Українське Народознавство, 1995. – Кн.2. – С.181.
- ¹³ Галян Галина. Писанка і Сумцов // Матеріали наукової конференції, присвяченої 110-річчю Харківського художньо-промислового музею. – Х., 1996. – С.48.
- ¹⁴ Сумцов Микола. Писанки // Киевская старина. – 1894. – Том XXXIII. – С.382.
- ¹⁵ Гейко Анатолій, Козача Світлана. Гончарство села Глинськ Роменського району Сумської області // Українське Гончарство: Національний культурологічний щорічник. За 1994. – Опішне: Українське Народознавство, 1995. – Кн.2. – С.112.
- ¹⁶ Галян Галина. До історії колекції писанок в Полтавському краєзнавчому музеї // Археологічний збірник Полтавського краєзнавчого музею. – Полтава, 1992. – Вып.2. – С.31.
- ¹⁷ Das Ei, welch ein wunderbares Ding. Ausstellung im Ziechtensteinsteinischen Zandesmuseum, Vaduz. – 1989. – С.212.

12.06.2001



НЕЗАБУТНІ





ОЛЕКСАНДРА СЕЛЮЧЕНКО ЯК НОСІЙ АРХЕТИПУ І МІФОТВОРЕЦЬ*

Сморж Леонід. Олександра Селюченко як носій архетипу і міфотворець // *Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2002 / За редакцією доктора історичних наук Олеса Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2002. – Кн.2. – С.384-390*

- ♦ Народився 7 листопада 1927 року в селі Орданівка Диканського району Полтавської області. Закінчив Київський державний університет імені Тараса Шевченка (1958). Працює в Міжнародному інституті лінгвістики і права (Київ). Доктор філософських наук, професор.
- ♦ Головні напрямки наукових досліджень: філософія, естетика.
- ♦ Автор 5 монографій, 5 брошур, більше 100 наукових статей, у тому числі: «Про естетичний ідеал в кіномистецтві» (1966); «Світ десяти муз» (1973); «Искусство в свете ленинской теории отражения» (1989); «Философия. Методические рекомендации к изучению вузовского курса на основе альтернативной программы» (1990); «Особа і суспільство (філософсько-психологічний аспект)» (2001); «Естетичний ідеал радянської літератури і мистецтва» (1965); «Місце і роль мистецтва в житті суспільства» (1967); «Естетична цінність мистецтва» (1972); «Сознание, его происхождение и сущность» (1982).

✉ Вул.Львівська, 89, Київ, 01000, Україна; тел.4465112
✉ Вул.Ак.Туполева, 16-В, кв.21, Київ, 01128, Україна; тел.4437166

«Про Олександрі Федорівні Селюченко мені вже доводилося писати, у тому числі і про її художню творчість, але ця жінка настільки оригінальна як людська особистість, а в її творчості стільки загадкового і втаємниченого, що я наважився повернутися до цієї теми ще раз, зосередившись на тих її важливих питаннях, які взагалі ще недостатньо освітлені в нашій науці і залишаються актуальними. На цей раз я хочу зосередити свою увагу на проблемі архетипу і міфотворчості як важливих характеристиках Олександри Селюченко як художника, підвести під тему більш солідний теоретичний фундамент і застосувати більш переконливу аргументацію. Для цього мені приходится вдатися і до суто філософського матеріалу, положень соціології і психології, і термінології цих наук. Оскільки я повертаюся до теми, яка вже була опублікованою, то я не можу уникнути деяких смислових і текстових повторень. Я також усвідомлюю, що в рамках статті мені вдалося викласти лише деякі мої думки з піднятих у ній питань, та й то в стислій ескізній формі, але я, мабуть, вправі сподіватися, що в цілому я здійснив свій задум і читачі знайдуть у ній щось для себе нове і цікаве». *Леонід Сморж*



Людина — єдина істота, здатна створювати позабіологічні засоби існування, творити для себе штучне середовище, використовувати інших індивідів у якості засобу для здійснення своїх цілей і намірів, планувати свою життєдіяльність і передбачати результати своїх дій. Тільки людина усвідомлює своє народження, життя і смерть. Тільки сукупність свідомих і діючих індивідів складають те, що називається суспільством. Тільки суспільство являє для індивіда його «геній», в якому вона народжується, виховується, формується, функціонує, словом, здійснює свою життєдіяльність. Акумуляовані результати діянь всієї сукупності людей, включаючи попередні покоління, вироблені в суспільстві економічні, політичні, моральні, релігійні, художньо-

естетичні погляди, ідеали, ідеї, норми, смаки тощо стають для індивіда його «соціальною формулою», якої він заодно з «біологічною формулою» повинен беззастережно дотримуватися, постійно забезпечуючи надходження із зовнішнього світу речовин, енергії, інформації, вражень тощо. У тому числі, пов'язаних із думками, почуттями, пристрастями, ідеалами, знаннями, пам'яттю. Тільки в суспільстві індивід стає особою і лише в якості особи запитує себе: хто я і що я? Що мені потрібно і для чого жити? Що мені робити і на що сподіватися?

Таким чином, середовище, в якому здійснює свою життєдіяльність людина, — це не тільки природно-речове, але й перетворене її діяльністю, його матеріальна і духовна культура. Реальність постає для людини не лише як матеріальні

об'єкти, фізична природа, біологічні процеси, а й інформаційні процеси, знання, ідеї, ідеали, норми, закони, які виступають для неї як незалежне і об'єктивне. Реальним для людини є не тільки сучасне, а й минуле, яке перебуває в сучасному в «знятому» вигляді, і майбутнє, яке існує в сьогоденні як потенційне. Традиції, звичаї, забобони, вірування також входять у реалії сьогодення і часом суттєво впливають на життєдіяльність людини та суспільства.

Окрім об'єктивної реальності, є суб'єктивна реальність, під якою розуміють будь-яке явище психіки, будь-яку актуальну реакцію людини на зовнішні впливи. Наявність у людини потреб, інтересів, намірів, бажань, прагнень, розмаїття зв'язків і відносин сприяє тому, що зміст і механізми психіки виявляються детермінованими не тільки природним, тілесним, речовим, але й соціальним, професійним, особистим тощо. Тому і психіку людини слід розглядати як результат всієї сукупності впливів і реакцій людини на ці впливи у всій їхній складності і взаємопереплетінні. Тому психіка є багатомірним і багаторівневим утворенням, пронизаним соціальними і природними детермінізмами, нашаруванням генетично різнорідних структур, тобто тих, що в різний час виникли і рухаються за різними законами, структур, у яких свідомість — лише одна із метаморфоз процесів у цілому, лише «надводна частина айсберга», тому розглядати її належить разом із її прихованими частинами і залежно від них. Крім визначеного, що викристалізувалось у знання, оцінки, норми, правила, а також окрім простих відчуттів і уявлень, людина, за висловом Гегеля, має в собі ще якийсь світ конкретно-змісту з безмежною периферією, що містить у собі незліченні відношення і зв'язки, які завжди знаходяться і живуть в її душі як неусвідомлене і автономне, але життєво необхідне в її психічному житті.

Отже, психіка людини включає в себе весь світ взаємодії її з природою і суспільством, діяльність, відношення, зв'язки, стани, настрої тощо, тому її не слід приймати за просте відображення або образ відображуваного, а насамперед вважати функцією суб'єкта, проявом його життєвого процесу, який не може бути зведений до якого-небудь одного відношення, інтересу, форми, до «пізнання» чи «інформації», до гомо- або ізоморфізму.

Свою історію творять самі люди, кожний робить свій внесок у загальну справу. І все ж, психологія, функції, масштаб і вагомість внеску різ-

на, скажімо, в посередності і в таланта.

Талант, художнє обдарування є виключно складним гетерогенним утворенням, із якого слід виділити різноманітність і широке коло вражень, чутливості до безпосередніх впливів і багату уяву, велику концентрацію і силу почуттів, здатність до відгуку і схильність до тонкого психологічного аналізу, жаду співчуття і співстраждання, прозорливість і пророцтво. Талант, на відміну від посередності, не тільки прилучається до суспільного життя або окремої його сторони, але, завдяки своєму особливому покликанню і місці, його життєдіяльність набирає характеру загальності, а сам він настільки концентрує в собі сили і прикмети часу, епохи, почуття і помисли сучасників, особливо якщо це письменник, художник, композитор, що навіть його особисті настрої і враження виступають не тільки живою, але й дієвою силою в свідомості сучасників і навіть наступних поколінь. Через своїх видатних представників людство формулює і висловлює свої ідеали, «вибалакується», «радіє», «сумує», «сподівається», «розчаровується» тощо. У мистецтві все сприймається і переживається як соціально-особисте: на все відображуване-зображуване накладається почуття радості та смутку, захоплення й нудьги, захвату й розчарування, оптимізму і песимізму. Оскільки видатна особистість, талант є своєрідною відповіддю на запит суспільства або певних соціальних сил на певну діяльність і її продукти, то він здатний не тільки вбирати в себе «дух народу» і виявляти його як емоційно-особисте і безпосереднє, але й «занурюватися» в минуле і передбачати майбутнє, як це мало місце, наприклад, у творчості Льва Толстого, який багато в чому передбачив майбутнє Росії, у тому числі й революцію. Великий художній талант володіє особливим даром вловлювати в своїй епосі не тільки голоси своїх сучасників, але й голоси своїх далеких предків та своїх ще ненароджених нащадків. Це робить творчість таланту, а особливо генія, ширшою не тільки від його власного досвіду і світогляду, його політичних, моральних, релігійних поглядів, бажань і прагнень, але й ширшою від належних даних епосі теорій, ідей, установок, смаків тощо. Це одна із причин, чому творча доля великої обдарованості не збігається повністю ні зі змістом її творів, ні з її особистою долею, як це було з Гете, Бальзаком, Достоєвським, Толстим, Шевченком.

З огляду на завдання і характер теми, вважаю доречним розглянути два психологічні ти-

пи художників — екстравертів (зумовлених переважно об'єктами їхніх інтересів) і інтровертів (зумовлених їхнім внутрішнім життям) в їх ставленні до дійсності, художньої творчості та її результатів.

Художник-екстраверт як особистість, що повернена «назовні», підкоряється насамперед вимогам об'єкта і, приступаючи до праці, окрім цілком визначеного об'єкта, має чіткий задум, план, засоби і очікуваний результат. Автор свідомо й цілеспрямовано підбирає матеріал, обробляє його, використовуючи випробувані прийоми і засоби, ретельно розраховує можливий ефект і вплив на глядача, слухача, читача. У такій діяльності художник цілком ідентичний творчому процесу і в якості матеріалу має такий зміст, який не виходить за межі досяжності людської свідомості, людського досвіду, людських переживань, людської долі. Цей матеріал породжується повсякденністю, об'єктами стають звичні речі, звичні стосунки, звичні думки і почуття. Автор усе це перепускає через своє Я, через своє світовідчуття, світосприйняття, світорозуміння, свій темперамент, характер, експресію і, фіксуючи все це за допомогою художньої мови і специфічних засобів, виводить зображуване зі сфери повсякденності у сферу художньої реальності, долучаючи глядача, слухача, читача до Прекрасного і Доброго (якщо він реаліст і гуманіст). У такому випадку все зрозуміло, усе переконливо і ясно.

Для художника-інтроверта, людини оберненої до саої себе, до свого внутрішнього світу, важливі не об'єктивний світ як такий і не його відповідність відображуваному-зображуваному в художньому творі, не логіка матеріально-предметного і актуальність раціонально-нормативного, не «одягання» ідей, норм, правил у художню форму для їх більшої ясності і дохідливості, кращого засвоєння і більшого впливу, а створення **художньої реальності**, яка знаходиться в особливій кореляції з актуальною предметно-речовою реальністю: тут об'єктивне, предметне, раціонально-нормативне відіграє другорядну роль, а часом навіть шкодить художньо-естетичним якостям твору. Для художника-інтроверта, людини зверненої на саму себе, більшу роль відіграє його творче начало, що живе й проростає в ньому в якості частини його душі, що має назву в психології **автономний комплекс**. Австрійський психіатр З.Фрейд пов'язував його з **індивідуальним несвідомим**, витісненим зі свідомості індивіда соціально осуджува-

ного і забороненого, яке в процесі художньої діяльності сублімується в твір мистецтва. Його учені і критик К.Юнг назвав цей автономний комплекс у людській душі **колективним несвідомим**, яке — не що інше як накопичений поколіннями людей досвід почуттів і переживань, «світлого» і «темного», страхітливого і радісного, доброго і злого, гротескного і виваженого, прекрасного і низького тощо. Цей успадкований величезний духовний досвід незлічених поколінь предметів закріплюється в **архетипах** і фіксується в структурах мозку, про що художник може і не здогадуватися.

Справді, досвід людського існування входить у феноменальні структури і не лежить мертвим вантажем у минулому житті людини, а є дієвими, вічно живими пластами психіки, які намагаються визначити собою всю свідомість, всю психіку, спрямувати її процеси в річище, яке відповідає цим структурам, узагалі нав'язати духовному життю людини свій режим функціонування. Тому в художній діяльності цілком природно очікувати могутній імпульс, який, прорвавшись із сфери несвідомого як стихійна, свавільна, некерована сила, неухильно прокладає собі шлях, підкоряючи собі самого художника, виходячи за межі його задуму і навіть його особистості. Виникає подібний гіпнотичному стан, і художній твір буквально «тече» з-під пальців художника, рука немовби сама по собі творить образи, у тому числі й міфологічного характеру, які викликають подив у самого автора. Тому цілком виправдано очікувати відходу від прийнятих сучасних смислових і формотворчих стандартів і стереотипів, від однозначності і зовнішньої достовірності до символів і метафор, до багатозначності і смислового «розкиду», до створення «простору» для думок і почуттів, точок зору і вподобань. Така творчість характеризується особливою емоційною інтенсивністю, а художник перебуває в стані окрилення й захвату, внутрішнього звільнення і розрядження. Таку творчість не можна пояснити, виходячи тільки з об'єктивного, каузального, свідомості. Відомий психолог Л.С.Виготський писав: «Не треба особливої психологічної проникливості для того, щоб помітити, що найближчі причини художнього ефекту приховані в несвідомому і що, тільки проникнувши в цю область, ми зуміємо підійти впритул до питань мистецтва»¹.

К.Юнг, звівши причини творчого імпульсу до колективного несвідомого і архетипу образу, стверджує, що в процесі творчості ху-

дожник вже виступає не як окремих індивід, а родова істота; не як приватна особистість, а голос всього людства, і вже є лише «своя праця, а не людина»², фатально детермінує творця генетично закладеним, відособлено від актуальних соціальних процесів, заперечуючи його право на самобутність, оригінальність, самодостатність, неповторність, бути Фідієм, Мікельанджело, Веласкесом, Пікассо, Шевченком тощо.

Звичайно, в людині, в її психіці є щось більш загальніше і вагоміше, ніж власне життя і власні інтереси, бажання і прагнення. У тому числі й те, що записалося в її генах, успадковане від попередніх поколінь. У поєднанні з актуальними цінностями воно здатне людину надихнути, піднести над буденністю, вивести за межі суто індивідуального інтересу і особистого життя, але ніякого імпульсу і ніякого зрушення не відбувається без того, що називається **душею і серцем**, суто індивідуальним надбанням. «Архетип, — визнає і сам К.Юнг, — сам собою ні добрий, ні злий. Він є морально індиферентний, щось середнє, яке стає таким чи іншим, або суперечливою двоїстістю обох лише через зіткнення зі свідомістю. Цей вибір добра або зла навмисно або ненавмисно, впливає з людського установаження»³.

Отже, особисте в художній творчості не тільки можливе, але й неминуче і вкрай необхідне. Можна навіть говорити, що мистецтво приречене бути «обтяженим» особистим, що саме особисте надає художнім творам життєвість і динамізм, теплоту і душевність. Художники є особливим типом людей. Вони, на відміну від «нормальних» людей, здебільшого менше пристосовані до реалій повсякденності, до установаженого в суспільстві і загальноприйнятого. Життя художника часто супроводжується негараздами і конфліктами, нерозумінням з боку оточення і осудом з боку обивателів. У художникові постійно борються бажання мати повноцінний набір предметів для задоволення всіх своїх потреб, і потреба в комфорті, і всепоглинаюча пристрасть творчості, яка немилосердна до всього того, що асоціюється з комфортом, задоволенням, спокоєм. Найважливіше для художника творче начало — поглинає більшу частину його сил, енергії, часу, і він, як це досить часто буває в житті, знесилюється фізично і спустошується духовно, живе вже на зниженому, або й на примітивному рівні, викликаючи з боку обивателів насміх чи презирство. Але в цій самопожертві та повній віддачі творчості закладена можливість уникнення від побутового маяття, суєти щодо посад і

благ та можливість проявляти певну самостійність як у життєвій позиції, так і в творчості. Звичайно, якщо це честолюбивий егоїзм, «авторитизм», «дитячість» тощо.

Сказане про художників, насамперед художників-інтровертів, було притаманне і Олександрі Селюченко. Вона — активний носій архетипу, а її творчість — своєрідне виявлення генетичних духовних коренів народу України, індивідуальний їх вияв у мистецтві кераміки. Корені її уяви, фантазії, особливо анімалістика і «демонічне», сягають, мабуть, аж у сарматсько-скіфську давнину, у трипільську культуру. Невипадково на території її рідного селища виявлено скіфське поселення VII століття до нашої ери, а в ньому — стародавні керамічні вироби. Невипадково Опішне стало столицею українського гончарства, а сама Олександра Селюченко народилася в гончарській родині, з шести років прилучилася до ліплення і малювання під наглядом своєї матері, талановитої ліпниці, також із роду гончарів. Отже, Селюченко стала дійсно носієм архетипу, а свою майстерність вона перейняла, образно кажучи, разом з молоком матері, тому її вироби не відповідали тим стандартам, які були встановлені на виробництві, що приносило їй чимало прикросів.

У листі до мене Олександра Федорівна писала, що вона «прийшла на завод з маминої школи. З дитячих років вона мене навчила, і самій якимось залізла в голову все (робити) по-своєму, за що інколи приходиться платитися... Всі майстри вчилися на заводі і більше мають шаблонний характер, а я відрізняюся. Може це і погано, що я маю індивідуальність... Вік проробила, так мене одного разу довели, що я ночами сиділа, ліпила з тією метою, щоб підробитися до більшого стандарту, і я вже з собою нічого не можу зробити, таке коріння не викорчувати, з ними піду і в могилу» [Лист від 20 вересня 1979 року].

На відміну від більшості майстрів кераміки, творчий потенціал і професійний інтерес яких були, так би мовити, обернені назовні, а їхній творчий процес протікав руслом певного канону, Олександрю Федорівною оволодівала якась таємнича стихійна сила, що буквально бурлила в ній, як бурлить вода в глибоких джерелах. Майстриня відчувала в собі цю силу, її могутня примусова енергія, сила робили її одержимою керамікою, оволодівали всіма її думками і помислами, часом не давали спати, а рукам зупинитися. Як художник-імпровізатор вона творила невимушено і легко, ніколи не повторюю-

чись і не ламаючи голови над сюжетами, композицією, засобами, формою. Олександра Селюченко, здавалося, творила усім своїм еством, усіма соками і всіма енергетичними джерелами своєї душі і тіла, тому здавалося, що образи випливають з неї, як випливає лава з вулкана або як тече вода під час повені в річці. Виліплюючи фігурку, вона завжди тримала в своїй голові образ другої; поставивши готовий виріб на стіл, бралася ліпити третю, а незабаром – четверту... Не ліплення, а тайнство, чаклунство... Її голова нагадувала своєрідну реторту, в якій, не зупиняючись, відбувалася бурхлива реакція, у результаті якої виникали найнесподіваніші вироби: моряк верхом на рибині, Солоха і чорт, відьми і різна нечисть, дивовижні істоти, яким не вигадати й назви. І немає зупинки, немає повтору, немає інкубаційного періоду, а є шукання... без нащупування, бо все відливається відразу в завершену й досконали форму.

Життя і творчість Олександри Селюченко — переконливе свідчення того, що навіть немилосердна соціальна дійсність, несприятливі умови існування, нестатки і незрозуміння з боку оточення не здатні відібрати закладене в гени і зароджене батьками: винесену з раннього дитинства любов до рідної землі, до гончарного ремесла, до творчості, краси. Сягаючи своєю кореневою системою в найглибші пласти духовної культури свого народу, Олександра Федорівна не могла не усвідомлювати себе частиною тієї реальності, в якій вона народилася, формувалася як особистість, послугоувалась матеріальними і духовними цінностями. Проте реалії її середовища мало радували й надихали. Її пригнічувало багато з того, що їй довелося пережити в дитинстві, в юні і зрілі роки: утиски, голодовки, несправедливість, обман, а обіцяне владою «світле майбутнє» виглядало ще дуже далеким і малоймовірним, що і підтверджувалося перебігом подій у суспільстві. Тому Олександра Селюченко своїм **духовним зором** зверталася в минуле, в історію свого народу, в міфологічну давнину, де і намагалася знайти свій ідеал, черпаючи інформацію і матеріали з народних переказів і народних пісень, з легенд і казок, з фольклору і обрядів, з історичної і художньої літератури. Тому в неї принцип **романтичного історизму** узгоджувався з принципом **життєвої достовірності і художньої правди**, а романтичне в неї не **споглядально-пасивне**, а **функціонально-дієве**; у цілому її творчість утверджувала актуальні духовні цінності

свого народу і була зорієнтована на ідеали Краси і Добра, для яких немає просторово-часових меж, які ніколи не старіють і яким не загрожує інфляція.

Намагаючись встановити єдність і гармонію між собою і світом, між бажаним і дійсним, особистим і суспільним Олександра Селюченко намагалася конструювати таку систему цінностей, яка б служила їй системою координат і вказувала дорогу, допомагала одержувати відповіді на основні питання життя й творчості, підноситися над негараздами буденності і побуту, сірістю й нудьгою. Частково з цієї причини її приваблювало казкове і міфологічне, «чарівне» і «демонічне».

Міфологізм є однією з важливих підвалин творчості Олександри Селюченко. Зокрема, міфологічним в її творчості є розуміння природи, тваринного і рослинного світів як чогось одухотвореного і єдиного зі світом людей. Природа і природні явища були невід'ємними складовими духовного світу майстрині, предметом її роздумів і різноманітних переживань, що підтверджується її спогадами, листуванням, висловлюваннями. Подам лише декілька з них:

• «Затихло радіо, тільки вітер завиває свою тугу. А може він веселиться, що так вільно гуляє собі. Що він робить на просторах, оце рве, замітає всі доріжки». [Олександрі Великодній, без дати].

• «Знову похолодало. Один цей місяць, наче два вкупі, і так вже повільно ішов. Ось розгін візьме березень. Це пустун, може вдень попустити, а вночі пригрозити». [Олександрі Великодній, без дати].

• «Віджнивував серпень, залишив нам увесь врожай, який вродило».

Почали шуміти листочки на деревах. Починають люди вибирати картоплю. Осінь все частіше нагадує, що вона стане повновладною хазяйкою. Спочатку розсипле свої барви, а потім вся красота залишиться позаду.

Сьогодні всі ластівки зібрались на нараду і вирушили в далеку путь, залишивши нас до весни.

Сумно і жаль пташок-трудівниць». [До Світлани Щербань, 24.08.1980].

Міфологізм творчості Олександри Селюченко таїться в її народності, насамперед, у селянському житті, побуті, звичаях, традиціях, фольклорі. Злитий з її світовідчуттям, світосприйманням, світорозумінням і власним досвідом, міфологізм сприяв виробленню в ній специфічної

знакової системи, яка суттєво відрізняється від «натуральності» речового світу і тим більше від абстракцій наукового мислення з його інваріантністю і обезлюдненою логікою, а також від того мистецтва, що базується на наслідуванні, побутовій достовірності і «здоровому глуздові».

Міфологічне світосприйняття і глибокі етнічні корені давали майстрині змогу розмикати коло предметно-речового середовища, розсувати межі простору й часу. Завдяки цьому, субстанціонально-етнічне і духовно-гуманне виступають як екзистенціональні категорії сучасності і водночас слугують ідеалом на майбутнє. Створені Олександрою Селюченко образи виходять за межі наявного і наочно-речового, кінцевого взагалі, виходять у безмежність і вічність. Майстриня зачарована казково-міфологічним, в якому вона черпає оптимістичне світосприйняття, а її виробі уособлюють інші виміри буття, ніж наявне і буденне.

Тяжіння до таємничої реальності, як того, що могутніше за людину і виходить за межі буденного і звичного, має корені в демонології українського етносу; у ній образи людей і тварин, їх смислова динаміка розкриваються через ряд бінарних опозицій: добро — зло, високе — низьке, правдива людина — нечиста сила тощо. Але для демонології Олександри Селюченко характерним є те, що навіть тоді, коли персонажами виступають «потойбічні сили» — чорти, відьми, нечиста сила — вони позбавлені «чорноти» і низьких пристрастей: у них світиться радісна людяність і лагідна доброта, і виступають вони вже не як уособлення низьких пристрастей і «руйнівна сила», а служать утвердженню Добра і Краси.

Цим Олександра Селюченко суттєво відрізняється від глибоко шанованого нею Миколи Гоголя. У письменника-земляка уявлення про демонічні сили хоча й мали корені в демонології українського народу, де вони сприймалися ні як злі, ні як добрі, а як рівні й мінливі в своїх виявах і вчинках, ототожнювались із силами зла. Чорт у Гоголя — уособлення «безсмертної вульгарності людської» і «вічного зла», з яким письменник бореться силою сміху і через світло досліджує природу його містичної сутності. Для Олександри Селюченко ж чорт є, насамперед, витвір фантазії, який дає можливість художнику розширити діапазон своєї творчості, вільно володіти вигадкою та іншими художніми прийомами, використовувати все це для утвердження найвищих

цінностей, зокрема для утвердження Добра і Краси в людях. У Гоголя ж, писав Микола Бердяєв, «немає людей, замість людей страхітливі харі і морди»⁴.

Майстриня занурена в «демонічну стихію», але цей демонізм не лякає і не пригнічує, вона хотіла вводити в свою творчість драматичне й трагічне, зокрема викликати відразу і страх: усього цього і так було надто багато в її житті і навколо неї. Для творчості Олександри Селюченко характерні невичерпний оптимізм і гумор; вона наділяє свої персонажі потішними властивостями і смішними рисами, але так, немовби вони потрапляють у снопи світла і самі немовби світяться зсередини. Тут усе змішано: гумор, грайливість, зворушливість, веселощі, — і ніколи немає хмар скорботи і суму. Отже, і тут Олександра Селюченко проявила вірність національній традиції, своє розуміння національного характеру і національної психології. Глибоко розуміючи природу і призначення мистецтва, його основні функції і роль у житті людини й суспільства, Олександра Селюченко знала, що мистецтво має свою «чаклунсько-антиномічну» структуру, що воно вражає не речовою або чуттєвою достовірністю, науковою істинністю й логікою, а «чарує», «зачаровує», «обплутує чарами», дивує своєю матеріалізацією і дематеріалізацією, просторово-часовими переміщеннями і змінами зовнішності, деформаціями і алогізмами, як це має місце, наприклад, у казках. Мова йде не про містику, а про одвічну потребу людини в «дивовижному», «незвичайному», «чарівному», «крайньому» як постійній спрямованості людини до ідеалів і свободи, найвищих непроминутих цінностей, і про те, що людина, постійно збуджувана хотіннями, бажаннями, прагненнями, віддає перевагу «вірогідному неможливному» перед «можливим», але банальним і буденним. Потреба в якомусь духовному розширенні і в олюдненні свого середовища, заповненні «прогалини» у духовному світі спонукають людину фантазувати, вигадувати, уявляти і в такій спосіб осягати минуле, сучасне і майбутнє, робити підсумки і заглядати вперед. У мистецтві вигадка, трансформація, деформація як навмисне порушення звичних зв'язків і форм, відхід від позірної зовнішності є обов'язковою умовою творчості, одним із показників майстерності і таланту.

У кераміці, де основним матеріалом творчості є глина, яка особливо інтимно об'єднується з індивідуальністю мистця, це проявляється особливо наочно. Олександра Селюченко ніколи не

гналася за правдоподібністю, в її виробах немає нічого раціонально-розумового і дидактичного: вони, здається, живуть своїм власним життям, прийшли з іншого, доброго казкового світу, тому в її виробах така свобода форм, така багата пластика, така смілива умовність і деформація; тому предмет зображується не в звичних пропорціях і ракурсах, не дзеркально-достовірно, а немовби у ввігнутому дзеркалі, перебільшуючи характерні риси і звівши їх до смислових символів. Так, скажімо, чорт символізує улесливу підступність, а Солоха — жіночу нещирість і невірність.

Сміливо фантазуючи і застосовуючи умовність, майстриня творила в межах «нашого світу»: все, що створювалося нею, — люди, чоловіки і жінки, тварини, птахи, риби, «потойбічні сили» — усе це земне і служить уособленню дійсних земних сил і дійсних земних стосунків; усі вони є носіями певних ідей і ідеалів, естетичних, моральних, національних та інших духовних цінностей, зокрема цінностей українського народу.

Вироби Олександри Селюченко — це український народ, насамперед жителі села з усім розмаїттям його типів і характерів, властивим способом життя і різнобарв'ям подій, звичаїв, обличь. Серед них і ті, що запозичені з творів Івана

Котляревського, Тараса Шевченка, Миколи Гоголя, Лесі Українки тощо.

Народність, разом із романтичним світовідчуттям і поетичним баченням, ввійшла в творчість Олександри Селюченко як позитивне стимулююче начало, яке допомагало їй відходити від ремісництва і кон'юнктури і водночас не збиватися на суб'єктивізм і формалізм. Як виходець із «низів», майстер дитячої іграшки і малої народної скульптури Олександра Селюченко завжди адресувала свої вироби широкому колу людей. Тому її завжди турбувало, як її творіння прийме народ, наскільки вони зрозумілі дітям і дорослим, освіченим і малоосвіченим людям. Навіть ті вироби, що мали прообрази в літературних творах, зокрема в творах Івана Котляревського, Тараса Шевченка, Миколи Гоголя, вона «фольклоризувала», «перекладала» на мову народної художньої кераміки.

Вироби Олександри Селюченко, всупереч своїй зовнішній простоті, несуть глибокий зміст, в який органічно входить і архетипне, а фольклорно-національне в них не стало просто «каркасом» для зовнішніх мотивів і приводом для задуму, а надало її виробам особливу цінність і приречило їх на вічність.

¹ Выготский Л.С. Психология искусства. — М., 1968. — С.95.

² Юнг К. Феномен духа в искусстве и науке. — М., 1992. — С.145.

³ Юнг К. Феномен духа в искусстве и науке... — С.150.

⁴ Бердяев Н.А. О русской философии. — М., 1991. — Т.2/1. — С.35.



«ВЕДЕМО МИ РОЗМОВУ ДУШЕЮ»

Корогодський Роман. «Ведемо ми розмову душею» // *Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2002 / За редакцією доктора історичних наук Олеса Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2002. – Кн. 2. – С. 391-400*

- ♦ Народився 3 лютого 1933 року в Києві. Закінчив історико-філософський факультет Київського державного університету імені Тараса Шевченка (1954). Працює науковим співробітником у Національному архіві-музеї літератури і мистецтва України. Засновник і директор видавництва «Гелікон».
- ♦ Автор кількох сотень статей з проблем літератури, кіно, театру, образотворення, народного мистецтва, етнографії; брошур про Леоніда Бикова (у співавторстві), Костянтина Степанкова, Леоніда Бикова і Миколу Машценка; упорядник, автор вступних статей, післямов і приміток до 9 книг; автор книги «Довженко в полоні» (2000).

✉ Вул. Урицького, 11, кв. 8, Київ, 01035, Україна; тел. 2456006
✉ Вул. Володимирська, 22-А, Київ, 01025, Україна; тел. 2284663

«Перечитуючи статтю «з поліці», листи незабутньої Олександри Федорівни, стає сумно: в яку прірву зіштовхнула Україну трагічна наша історія, скільки сил усім нам необхідно докласти, щоб видряпатися на видноту сучасного цивілізованого світу! І хай світлий, істинно християнський образ Олександри Федорівни, її талант, що органічно поєднував небесне натхнення, духовне окрелення з глибоко земною народною сутністю, народними світовідчужанням, звичаями, традиціями, хай її етично-дитяче, й водночас проникливе, філософське бачення допомагають нам у осяганні нових обривів українського народного мистецтва й відповідного ставлення до славних його майстрів»*. *Роман Корогодський*

I.

«От і прийшов Новий рік, Романо Мироновичу. Люди зустрічають його, а що він принесе, – побачимо. Скажу вам, що зима цього року зі свігом.

Старий Новий рік. Не дай Боже, скаржитися на наших працівників зв'язку. Вони зразу таку тяжку працю несуть. Сталося щось неймовірне: завжди вони несуть мені пошту, тільки побачат фамілію. Тяжкий мені новорічний вечір, але люблю я цей період, що кожного дня якась вісточка прилетить, даже невідомо від кого – і таке буває. Ви там спілкуєтесь з великими людьми, а я сиджу одна в стінах з розпущеними думками, які витають неведимими. Не зрозуміти вам цього, звичайно, ви маєте свої турботи.

* У 1992 році щойно засноване в Опішному Видавництво «Українське Народознавство» проголосило заснування Національного етнологічного журналу з однойменною назвою – «Українське Народознавство». На заклики редакції подати статті до першого числа нового часопису відгукнулося багато провідних українських учених, передовсім мистецтвознавців. Одним із них був і Роман Корогодський, який надіслав матеріали, зазначивши в листі: «Надсилаю до «Українського Народознавства» два, здається, останні листи Олександри Федорівни Селюченко й двадцятилітньої давності статтю про видатну художницю. Статтю пригадую, було відхилено редакцією журналу «Радянська жінка», як сумну. На той час не було прийнято «вести розмову душею». «А вместо сердца – пламенный мотор», – співали трудящі». [Роман Корогодський, 18.06.1992]. На жаль, з різних причин журнал і досі не побачив світ, а стаття Романа Корогодського збергалася у видавництві і тільки нині йде до читачів, додавши до свого «віку» ще один десяток років. – *Голов. ред.*



Олександра Селюченко демонструє свою майстерність у Музеї народної архітектури та побуту України. Пирогово. Початок 1980-х років.
Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського гончарства

Хто не знає Дмитра Павличка, Степана Олійника, Малишка.

Одного разу, коли я працювала на з[аво]ді, мене кличуть з другого цеху на перший. Говорять: тебе чекає чоловік. Він хоче, щоб ти його взяла на квартиру. Цього тільки мені і не вистачає. Заходжу в цех, а він сидить з дівчиною. Це був Іван Вирган. Не знала я його й подумала дура, що поет. Приходимо додому, він швиденько поклав книжку свою на стіл.

Глянула я і побачила – дійсно поет. Очі мої постовпіли, і я глянула на нього. Правда, це поет у моїй такій хаті, а жила я на самому краю вулички. Хата була з піддашками і над таким обривом, що ось наче перекинеться у ривчак. Сказала я йому тоді, що мені совісно, що ви поет, а я що?

Ніяких кращих умов мені не потрібно. Цілком я задоволений. Дочка була з ним. Він її привіз, щоб вона помалювала на заводі.

Так з ним ми були знайомим, і він приїздив до мене декілька раз.

Коли була наша виставка групова в Харкові, яку організувати добився Ганжа*, він побачив, як ми виступали по телевізору, забажав мене побачити. Зайшла я до них, він був дуже хворий. Гарний чоловік він був, простий і розумний. Бідно люди жили, але кращі були. Звичайно, без гарних не можна жити в любий час. Безграмотні батьки були, а привчали любити музику, поезію, живопис. Не кричали: «Ой, допоможить виховувати дітей».

Коли настане літо, в мене повно дітей. Все вони мені розкажуть, всю свою дитячу душу викладуть з своїми переживаннями. Вони впевнені, що я їх не підведу, ну і вони не підводять, як можуть це дорослі робити. Як би ви побачили, як вони сходяться, стають на порозі і кричать: «Шура, виходь до нас».

Зима. Немає нікого, всі зайняті своїми ділами. Тяжка зима цього року. Стенокардія, миготлива аритмія, нерви. Я думаю, ви самі відчуваєте, як це. Ночі довгі і самітні. Лікарі молоді. Одержала я ліки від Вадима Моїсейовича. От уже чоловік: повно свого горя, а він і за мене турбується.

Холодно в хаті, але дуже тепла не видержую. Інколи буває такий настрій, що повість написала [би], а коли немає, то відчутно.

Люди собираються до зустрічі Нового року, а я так це тяжко перенешу. Світло не тушу. Погано, що немає світильничка маленького. Не перенешу темноту. От і Новорічний вечір. Темна ніч, собаки валують, чути крик дівчоріденько, не так, як колись було в Опішні. Блищать огоньки у вікнах. Ми сидимо з котом удвох і сумуємо мовчки. Сусіди молоді, запрошують і мене з ними зустріти Новий рік. Не хочеться іти: вони – мої діти, ну вони потягнуть. Потрібна я їм завжди.

Така музика чудова по радіо.

Сьогодні дивилася я КВН, дивлюся я завжди. Там зачепили Опішню. Не дивилися ви? Случайно може дивилися. Ну, нехай це таки була несподіваність.

Пізній час, лягаю спати.

На все добре, вітаю вас усіх. *Селюченко*

Зима тяжка для здоров'я дуже, а може воно...» [Опішне, 03.01.1987].

II.

«Дорогі, Романе Мироновичу, Оксана! Ой, як ви мене зворушили своїм добром. Спасибі за таку піддержку.

Саме зима настала, і я така одинока, ночі довгі і самітні.

Поки що путаюся. Буває всього, самі ви добре знаєте. Ну, це саме гірше, коли прикує до ліжка, а поки що ходжу по хліб, інколи – на базар. Потроху ліплю, коли захочеться. Тяжко робити не можна.

Огород залишився некопаний, ну і нехай. Картоплі куплю – і вистачить. Пенсію дають, спасибі.

Люди газ попроводили, а я ні. Газ треба вести за свої гроші та ще і самій купувати все, а де?

Я задоволена, що маю дрова, вугілля. Маю я аритмію серця, ну а нерви це такі друзі, що часто провідують. Минулого року лежала з отравленням. Кишечник хворий, то воно мені давало. Сусідка була відправила до лікарні. Не думала, що я житиму і їстиму. Частенько буває погано, особливо оце зимою. Вечір надходить – така нудьга бере. Моя сусідка, що на другій половині жила, померла, і там немає нікого. Тяжко мені без неї, ну що подіеш. Коли вона захворіла, вона сказала, що нікого так не жалко, як мене, навіть синів не

* Петро Ганжа – відомий художник-кераміст. На початку 1970-х років обіймав посаду головного художника Опішненського заводу «Художній керамік» і сприяв відродженню імен видатних народних мистців Опішного.

так жаль. Вони мають сім'ї, а от їй буде без мене погано.

Роман Миронович, що вас побудило дати телеграму, яку звістку ви десь почули. Спасибі за увагу і доброту. Наче щось вибухнуло, прямо вибухнуло. Пошивайло одержав телеграму в 4 години вечера і приніс, а в нас така грязь і ніч темна. Хотя би він не впав, поки дійде. Опішня спустіє без цих старих майстрів.

Здоровий з[аво]д, новий, але люди роблять ще і по старих цехах. Говорять, що незамінних людей немає. Воно так, але таких не буде. Трохи ще є майстри, але мало, і ці молоді хворіють. Колись Кавсан Вадим Моїсейович подарував мені муфель, він і не – великий, але вистачить. Я боюся, що я його в хаті включаю.

«Горько или сладко – все, как сон для нас». Десь я читала, сама не знаю, чому воно так швидко промчало на баских конях. Минулого року була мені виставка в Полтаві.

Була без каталогу. Довго я не хотіла, ну мене, як бика упертого, потягли. Розставлена була не так добре, ну, як умови дозволили. Приїзджали всі творчі майстри. Коли я їх побачила, так я плакала смачно. Вони сказали, що це я від радості. Ні, ніхто не міг заглянути в душу мою. Стоя-

ла вона місяць, оце рівно рік, як була. Цього літа мене взяли в Тарнопіль, коли було «Співуче поле». Було там 12 тисяч самодіяльних колективів. Гарно було. Продавала я дешево протів других. Були такі, що продавали 2-3 крб. Не знаю, хто до мене підійшов і сказав: «Ви одна прикрасила ярмарку». Оце була мені дорога ціна. Колись мій батько говорив, що я знав куди везти, яку форму і колір. Згадала я його там, що так це вірно. Сюди давай кугутів.

Настоящої виставки я не мала, але так мене цікавило побути на людях, як вони віднесуться. Все-таки ми відмираємо. Життя – це школа. Мінняємося ми, і смаки мінняються наші. Не дай Боже, щоб не було радіо, можна здуріти. Опішня не та спокійна, що була. Кругом пакості роблять заради горілки. Ніяк не вгамуються. Поставили балони, щоб коли підвезут замінити. Кожний прив'язав троячку. Позабирали ці гроші, не так жаль грошей, як оцих людей, що згублені душі.

Організували школу при з[аво]ді, ну, це не та школа, що ми кінчали. Саме краща – це мамина школа. Наїхало звідусіль. Чоловік 5 – опішнян. Династій тепер не буде.

Ночами не сплю, інколи включаю прийомник, а воно там музика така, що видержати не можна.



Роман Корогодський (праворуч), Олександра Селюченко, Сергій Тримбач у Музеї народної архітектури та побуту України. Пирогово, 1985

Якось в мене доля така, що вона навпаки все робила мені. Треба підкорятися їй.

Десь, щось ви почули, чому ви такі кинулися за мною. Це велике спасибі, це мені наче я не така сирота.

Опішняя тепер, як великий хутір. Переговорочної немає настоящої. Було підеш, телефоністка визови кого тобі потрібно. Поставили ті будки і через р[айо]н. Писав Пушкін «О времена, о нравы»* Так воно і є.

Два береги тепер — молодих і старих. Старих вважають нерозуміючими і віджитими. Життя — це школа, і всякі преподаватели в ній бувають. Ходжу я раз на тиждень до учеників на завод, у цю школу, що організували. Наша школа була друга. Там було більше опішмян, при тому це були майстри, які прийшли із з[аво]ду. Мало було таких, що були новичками в мистецтві гончарства. Пізніше набори то вже були звичайно самі новачки. Мало хто пішов після закінчення по цьому шляху. Пішов той, хто був відданий цьому виду мистецтва. Кожний період має таких, але зразу дуже мало. Ми звичайно для цього смаку, що тепер, відсталі, старі, ну і я змінила частинно смаки, колись я натякала за них, а мені говорили: «Ні, не так». Тепер народ-суддя говорить: «Так».

Я тепер люблю гарні глини, та їх немає. Коли я була молодою, мене цікавило, а чи мають мистецтвознавці загальний язык. Тепер бачу, що ні? Думала я, що це наша опора і боги.

Ну, щось вас побудило дати таку телеграму, якась причина сталася?

Я думала, що це своєрідні душі.

Я хворію звичайно, ну ще путаюся. Аритмія серця миготлива. Нерви в мене колючі, як розходяться. Не сплю ночами, особливо зимою. Лягаю пізно, слухаю музику, та вона така буває, що ще розтривожить, а не заспокоїть. П'ю я дігксин, а його немає в нас. Живу в повній самотині, аби не глина... ліплю потрошку. Вадим Моїсєйович подарував літом «Інциклопедію» за все живе на землі і у воді. Я перед ним винувата. Була в осені на ярмарці в Києві. Зтурбована була ще з дому. Роман Миронович, ви знаєте, що таке хворіти. Стенокардія ще є у мене. Часом робиться погано.

Путнього нічого не було і немає в житті.

Кожний має свої невзгоди, яких не просиш,



Олександра Селюченко в Музеї народної архітектури та побуту України. Пирогово. 1985

а вони приходять самі. Гарне обминає. Вірю я в долю. Спасибі за турботу вашу. Тільки чим вона визвана. Вітаю вашу сім'ю: Оксану, Андрія.

Потроху ліплю, це моя сім'я, я веду розмову з ними. Ой, яка я була багата, якби вони розмовляли. Ведемо ми розмову душею. Може це комусь покажеться надумано.

Написала одна поетеса мені, коли була виставка в Полтаві. Два поети мене вітали, обидва написали. Кожний своє. Оце трохи напишу:

По світу вершники летять,
Булані коні б'ють копитом,
А свистунців весела рать
Усім нагадує про літо.
Летять додому журавлі,
Кигичут чайки у повітрі,
Чи то не ваші скрипалі
Привільно грають на весіллі.
Наталка і Петро, поважні на вроду
Творіт людям на добро,
На славу нашого народу.

Ганна Величко.

Там ще два куплети є.
Чоловік тоже гарно написав.
Дві-п'ять штукоч зліплю. Лягаю — говорю з ними і встаю — зразу говорю з ними.

Це тіки і роду.

Яке коріння поросло, таке воно вже і буде.

Таке — не таке, а росте».

[Опішнює, 08.12.1986].

* Неточність: переклад з латинської «O tempora, o mores!»

ЖИТТЯ – ТВОРЧІСТЬ

За вікном блакитні сутінки зими. Ми прийшли з роботи, затопили пічку, чистимо бульбу на вечерю. Згадуємо розмови і зустрічі дня. Краєм вуха слухаємо «Останні вісті». Після вістей тужливо забринів голос, і полилася народна пісня «Ой одна я, одна...», слова якої написав Шевченко, на той час дуже самотній.

Я відчув, що пісня повинню журби наповнює хату, не наважувався підняти очі, лише бачив, що руки моєї приятельки застигли, ніж застряв у бульбі. Скінчилася пісня. Ніж далі стругав картоплину, і я побачив посмішку, перемішану зі слізьми – курячий дощик...

Зі шкільної лави ми дізнаємося про життя славетних: учені, воїтелі, художники пера, пензля – вони проходять перед людським зором в ореолі надзвичайних днів, легенд, подвигів. Це ніби вітчизняне видання Гомерового епосу.

Життя моєї героїні позбавлене зовнішніх ефектів. У ньому немає нічого таємничого, ані героїчного чи дивного: фейерверки її обминули. І оповісти про неї я взявся не з потреби посмітити красивими словами і не для того, щоб відкрити громаді невідоме ім'я. Ні. Пафосний стиль і риторичні вправи дуже далекі від суті цього життя, а фасад його цілком благополучний: Олександра Федорівна Селюченко – член Спільки художників України, Заслужений майстер народної творчості України, має персональний оклад творчого майстра в опішненському заводі «Художній керамік», депутат Полтавської обласної ради депутатів трудящих... Ні, її життя рішуче не вкладається в жодну з існуючих схем.

Стара сімейна фотокартка, зроблена в ательє міського фотографа сорок років тому. Родинна фото-парсуна Селюченків цікава. На тлі пейзажу «а Куїнджі» (плюс лебедик) сидить вродлива, статечна жінка, гарно вбрана і впевнено, спокійно дивиться в апарат. Це Євдокія Селюченко, мати роду. Поруч – чоловік, вбрання у нього шкіряне. Це – Федір Селюченко, батько. Сидить важко, міцно, а от дивиться якимось невпевнено. Між матір'ю і батьком – син. Також у шкіряному вбранні. І погляд, як у батька. Поруч із батьком – десятилітня школярка, чепурна, з книжкою в руці. Миле створіння, яке прийшло у світ вчитися і дивуватися.

Олександра Федорівна дивується до цього часу. Ця властивість у неї невичерпна. З жахом і подивом вона зустріла голодну смерть батька, божевілля і згасання брата, смерть матері. Таке

респектабельне зображення родини на фото зникло на її очах, ніби то була якась мара на воді, в яку злочинець жбурнув грудкою. Коли розійшлися кола, і запанував спокій на поверхні, вона побачила саму себе, одну-однесеньку. Хіба такому сну не здивуєшся? А то був не сон – життя. «Ой одна я одна, як билинонька в полі...»

Моя героїня – народна художниця. Її життя можна збагнути, а творчість поцінувати, якщо пильно вдивитися в історію і дух краю, де вона народилася, виросла, працює.

Сучасне Опішне – «Афіни української кераміки» – так любить патетично називати це справді унікальне село головний художник заводу Петро Ганжа, ентузіаст народного мистецтва, неофіт. Таким його зробило Опішне. І недивно: тут зібрана, певно, висока концентрація земної краси і названа Полтавщиною. Ганжа не перший і не останній. Батько української літератури Котляревський саме тут зорав царину літературної української мови, і до цього часу світ йому вдячний. Батько російської прози Гоголь саме тут дістав враження, які вилив у своїх перших, таких дивних для читачів оповідях Рудого Панька. Цей край, оспіваний класиками, чарує. Однак існують факти, які вражають уяву сучасної людини. Вони не були відомі ані Котляревському, ані Гоголю.

Археологи виявили на місці Опішного давнє слов'янське поселення VIII століття. Але то не дивно. А от дивишся на склеєні черепки гончарів з розкопаного городища, і бачиш горщики і миски, ніби зроблені не далекими пращурами тисячу років тому, а на початку нашого століття, за часів Полтавського земства; дивишся – і подиву немає межі. Серед уламків обпаленої червоної глини є зразки декоративного ліплення: статуарна скульптура, скульптура на анімалістичну тему, як ми сьогодні звикли називати. Хтось ліпив собаку – може зооморфний амулет – сторож вогнища, а може жінка, за сучасними поняттями, намагалася навести в хаті затишок, а може була виліплена забавка для дитини...

Мати моєї героїні, Євдокія Селюченко, була на свій час неперевершеним майстром художнього ліплення дитячої іграшки. Якось, йдучи Полтавою, звернув увагу на дідуся, який продав іграшки-свистунці. Підійшов, питаю: «Чи ви не знаєте часом імені Євдокія Селюченко?» «А хто ж з гончарів її не знає. То знаменита майстриня на весь світ була», – якимось з гордістю відказав дід. Так, поголос про Євдокію Селюченко

і зараз почуєш. «Усі Селюченки гончарювали, та головою діла була Євдокія», – кажуть старожили.

Олександра Федорівна згадує: «Ще в дитинстві сиджу на ліжечку, в сорочці, дивлюся, як ліплять і малюють дівчата (маміні учениці), та запам'ятовую, а мама кине мені шматочок глини і сміється: «Ліпи, Сашу, ліпи». Я й почала. Ліпила собі забавку».

Росла – ліпила, малювала. Виросла – ліпила, малювала, обпалювала, разом з батьками їздила на відомі ярмарки в Сорочинцях, Полтаві. Стало незатишно, бо великий світ лякав Сашу. Так не хотілося в нього пірнати, а таки довелося.

Вчилася в школі добре. Хотіла б вчитися все життя. Та довелося кинути школу з 8-го класу. Пішла вчитися до керамічної школи, а точніше – працювати, бо та наука була всотана з маминим молоком.

Після школи посилали до Запорізької області працювати. Два роки працювала, ледь відпросилася: великий світ лякав молоду художницю. А тут заgrimіла громовиця – війна. Великий світ раптом увірвався тяжкими роками воєнної неволі, страшних лихоліть, народної біди і подвигу. І зараз при згадці про бої за Опішне в 1948 році Олександра Федорівна здригається. Та були і комічні ситуації. Якось після нальоту фашистської авіації, Саша, забачивши нову хвилю лі-

таків, вискочила з окопу і почала вимагати від офіцера-артилериста, щоб той дав наказ стріляти. Офіцер пожартував: «Якщо ти така смілива – стріляй». Тоді дівчина кинулася до інших, вимагаючи відкрити вогонь. Усі почали реготати, бо то були радянські винищувачі. Ой, не раз потрапляла Олександра Федорівна в різні ситуації, бо надто прямодушна – світ лише шукає таких.

У післявоєнні голодні роки якось їздила Саша з подругою міняти іграшки-свистунці на борошно, яйця аж до Білорусії: хотіла врятувати сім'ю від голоду. Хто їздив у ті часи, той добре пам'ятає, у що перетворювалися такі мандри. То ж, для початку, дівчат пограбували: в Олександри Федорівни зняли бандити чоботи. Проте затяті дівчата таки добралися босими до Білорусії. Пригода їде верхи на пригоді, й такий фінал. У білоруському містечку Барановичі дітям так сподобалися іграшки, що вони примушували своїх батьків нести міняти всі яйця. Наміняла Олександра Федорівна дві корзини яєць та давай тікати, бо де ж можна внести та ще тими транспортом довести більше яєць. А діти далі мордують своїх батьків, щоб ті вимінювали іграшки та й годі! Біжить Олександра Федорівна з подругою геть із Барановичів, а за нею діти, а за дітьми, мов покусані бджолами, батьки. Забігла в останню хату. Так розлучені мешканці містеч-



Олександра Селюченко.
Опішне. 1981.
Фото Сергія Марченка (Київ)

ка ледь не рознесли ту хату... Таких пригод у Олександри Федорівни безліч. З подивом і сміхом розповідає вона про них.

Тим часом життя відпливало все далі від пори весняного цвітіння. Духмяні бузкові ночі Полтавщини минали. Їх заступили зелені оргії літа. Від Опішного влітку залишаються лише різнокольорові дашки хат. Решта – зелене буяння садів. Вечорами збиралася молодь співати. І високе небо мерехтіло сльозами зорепаду, вслуховуючись в дівочі питання-оскарження:

Чи всі ж тії та сади цвітуть,
Що весною розвиваються;
Чи всі ж тії та й вінчаються,
Що любляться та кохаються?

Олександра Федорівна вся пішла в роботу. Життя перетворилося на єдиний акт творчості. У ній такі поклади таланту, що живи вона вічність – не вичерпає своїх можливостей. Це, як кажуть, закінчений тип мистця. З ласки Божої Художник.

Визнання прийшло швидко. І Селюченко увірвала, що народне мистецтво – незрадлива, міцна фортеця, у стінах якої вона працюватиме довіку. Вже двадцять років, як виставляється художниця. Майже не було жодної республіканської чи всесоюзної виставки, на якій не було б її робіт. Починаючи з 1958 року (Всесвітня виставка в Брюсселі), твори Олександри Федорівни прикрашають павільйони на міжнародних виставках. Франція, Болгарія, НДР, Угорщина, Канада, Японія... – усього 28 країн, де репрезентувала українську народну керамічну іграшку художниця з селища Опішне Олександра Селюченко.

Які ж то мають бути твори, що вражають увагу шанувальників народної кераміки в нас удома і за рубежом?

Розпочала свій творчий шлях Олександра Федорівна малювальницею. Розмальовувала тарелі, миски, глечики. Це було зразу після закінчення війни. На заводі працювала ціла когорта видатних малювальниць: Марфа Назарчук, Зінаїда Линник, Параска Біляк, Євдокія Пошивайло та інші. Мамина наука проростала у відносно сприятливих умовах творчого змагання різних художніх індивідуальностей. Дуже швидко талановита Селюченко виробила свій почерк і, заодно із своїми досвідченими колегами, стала одним із класиків опішненського розпису. Можна лише шкодувати, що наша художниця, захопившись у 1960-х роках ліпленням, залишила фах малювальниці, повністю віддавшись деко-

ративній пластиці. Лічені роботи збереглися з її першого періоду, але вони свідчать про виняткове відчуття співучих ліній, які художниця вміла заплітати в композиції неперевершеної естетичної вишуканості й краси. Пригадую, як мила баба Явдоха Пошивайло, сама чудова малювальниця, казала: «Саша як замалює тарелю, то дивись і собі гадаєш: скільки музики, вольності й краси в її руках». В устах Євдокії Данилівни Пошивайло ці слова я сприймаю як найточнішу оцінку віддання належного своїй молодшій подрузі.

На початку 1960-х років Олександра Федорівна розпочала свій другий період творчості – пластику статуарної скульптури і ліпить до цього часу. Власне, другий період був поверненням до материнських першоджерел – художниця почала ліпити дитячу іграшку. Практично, вона ніколи і не кидала ліпити її. Згодом декоративне ліплення стало її єдиною пристрастю.

Якось я навів слова давнього галицького апокрифу, записаного Михайлом Драгомановим: «Бог виліпив людину з глини». Олександра Федорівна хитає головою й каже: «Я ліплю своїх «Баринь», мов людей. Люди ж різні. Намагаюсь і я в них вдихати різні характери. Але я не Бог, тому не можу їх робити щасливими». «Помиляєтеся, – відповідаю. – Ваші «Барині» напричуд щасливі. Навіть ті горласті баби, що так завзято сваряться, – усі вони себе щасливо знайшли. Це головне – ніякої фальші. Усе натурально. Ви ліпите з глини світ людей». То давня балачка.

Цікавий підхід художниці до творчості, її психологія творця. Селюченко десятки років робить одні й ті ж речі. Здавалося, набила собі художниця руку й пече, мов млинці. Так ні! Її руки такі ж трепетні, як вся її душевна структура. Вона не здатна робити механічно речі. На всьому, що вона робить, – печатка її таланту, неповторного її обличчя, ніби сіроокого образу – давньоруської ікони. Якось я спостерігав за роботою її учениці. Молоденька дівчина сиділа й ліпила коників. Норма – тридцять шість коників за зміну. Багато. Учениця їх ліпила швидко й бездумно. Геть однакові коники стояли рядками, мов їх відливали з форми чи штампувала машина. У цих роботах буде відсутня найдорожча якість народного мистецтва – творча індивідуальність майстра. Олександра Федорівна, само собою, не ліпить однакових речей, не любить робити одноманітні чи однотипні твори: після качок почне ліпити чортів, після коників – баранців і так до безкінечності.

«Мені нудно ліпити одне і те ж», – у цих словах Олександри Селюченко ціла естетична програма, художнє кредо народного мистця.

Певно, ліпити самі іграшки Олександрі Федорівні було замало. Жанр не дозволяв вповні розкрити ті поклади масштабного таланту, який вимагав простору. Художниця взялася ліпити «баринь». Сама культура ліплення «барині» була привнесеною. Це видно неозброєним оком: характер пластики та її назва не залишають щодо цього жодних сумнівів. «Баринь» ліпили ще з часів земства. І всі звикли до канонізованого образу заїжджої «барині». Селюченко вирішила «приписати» бариню в Опішному. Крок за кроком художниця шукала образ, який би був органічним на ґрунті українського народного мистецтва. І знайшла в підкреслених, матеріальних формах молодиць, у тендітному ліричному образі нареченої. У національних строях, що прикрашають їх, закладений цілий світ народної культури, який потужно струмить у трепетних руках художниці, на вістрі її стеки. Великий значець народного мистецтва і ремесла, видатний діяч індійської культури Камаладева Чаттопадхя писала: «Його [народу. – Р.К.] яскрава, творча, наповнена життєвих сил культура була виткана з мільйонів кольорових прядок традицій, пісень, поезій, легенд, міфів, байок; у неї невід'ємною часткою входили прикмети повсякденного життя людей і багатюща скарбниця природи».

Крізь призму саме такого глибокого розуміння народних традицій йшла Селюченко до свого чергового світоглядного відкриття – ліплення козака. У звітах бухгалтерії і облікового господарства козак продовжує називатися вже узвичаєною номенклатурою – «бариня»... Однак для всіх очевидні, як в Одесі промовляють, «дві великі різниці»...

«Мені нудно ліпити одне і те ж», – і з'являються вершники на конях. По два і три на одному коні – це «червоні дияволята» Олександри Селюченко.

«Мені нудно ліпити одне і те ж», – і чаром таланту художниці справляє весілля. Ох, які ж гарні гості! А свати, а свашки!.. То ціла галерея тилів.

«Мені нудно ліпити одне і те ж», – і допитливий розум художника і новатора відкриває нові можливості ліплення статуарної скульптури. В образах веселих козаків чи жанрової статуетки «Солоха і чорт» відкриваються нові обрії пластичної культури в народній кераміці.

Сонячний талант художниці перетворив її яскраву індивідуальність на магнітне поле людської привабливості, великого зацікавлення її особистістю. Олександра Федорівна легка, непретензійна, добра людина. Дуже добра, просто щедра високою мірою. За дитинно прозорим, безхитрїсним поглядом на життя стоїть світ людини непростой, внутрішньо інтелігентної, небуденної. Вона знає життя, здогадується про безліч конфліктних і драматичних хитросплетінь, однак, цей факт ністілки не затьмарює світлого погляду її світлих очей. У людській щедроті, у мірі художньої обдарованості, у мудрості осягнення життєвої складності Олександра Селюченко дуже близька до великого грузинського народного художника Ніко Піросмані. Людина одинока, моя героїня знає ціну людських і професійних контактів, душевної близькості.

Неприкаяний грузинський художник мріяв, щоб «люди побудували великий дерев'яний двоповерховий будинок і збиралися там, щоб говорити про мистецтво». Бідака Піросмані відчував потребу в духовності, у необхідності людського спілкування. «Єдина людська розкіш – це розкіш людського спілкування», – писав Антуан Сент-Екзюпері. Олександра Федорівна була здивована точністю цієї життєвої формули, яку вона давно сповідує. Душевно багата людина, Селюченко не обділена увагою людей. До неї тягнуться найрізноманітніші за фахом і за віком люди. До неї тягнуться, мов соняхи за сонцем, бо відчувають, як збагачуються, як з нею цікаво, що незрадлива, добра душа зрозуміє кожного. Серед її друзів – поет Іван Вирган, відомі художники, мистецтвознавці, вчені: Олександр Мізін, Ніна Федорова, Леонід Чернов, Пантелеймон Мусієнко. Численні мистецтвознавці Москви і Ленінграда – шанувальники її мистецтва. Де б вона не з'явилася, на її світло летять люди. Відпочиваючи в санаторії, в горах Вірменії, з нею заприязнилися її лікар-вірменка і професор, який там відпочивав.

Приїхав до Опішного, на завод, працювати головним художником Петро Ганжа, людина вельми оригінальна і нестандартна. Відразу молодий, недосвідчений, гарячий хлопець потрапив у складну і конфліктну ситуацію, про яку багато говорилося на республіканських мистецьких конференціях, нарадах, писалося в газетах і журналах. Курс на високе мистецтво переміг. Але мало хто знає, що з першого ж року Ганжу підтримувала одна Олександра Селюченко. То ж не дивно, що вони близькі друзі.

Вона потрібна всім: підприємству, як його золотий фонд кадрів, як його слава; справі своїх виборців, бо неодноразово як депутат Селюченко на найвищому рівні порушувала питання про необхідність проведення газу для опішненських підприємств і мешканців; українській народній кераміці – як її найталановитіший майстер; друзям – як вірний друг; дітям – то окрема сторінка... Діти до тьоті Шури ставляться побожно. Діти сусідніх вулиць наввипередки біжать до неї, зустрічають з роботи. Одне плаче, друге сміється, третє скаржиться на четвертого... і так завжди. На ганку ще довго з'ясовуються «складні» дитячі непорозуміння, і щасливі, заспокоєні діти розходяться по домівках. Я не раз спостерігав серйозні розмови тьоті Шури зі своїми подругами, як називає їх художниця: малесенькі дівчатка щось лепечуть, зрозуміле тільки їм одним...

Котам теж необхідна Олександра Федорівна. Вони бігають до неї майже не з усього Опішного. Бо, напевно, знають, що тут їх нагодують. І такі ж невдячні нероби: як мишей хапати, то їх немає...

Олександра Селюченко потрібна світові, бо це тип людини, про який сказано – сіль землі.

Ми б усі були значно бідніші духовно, світ нам здавався б потьмянілим, аби серед нас не жили б такі світлі, оригінальні особистості. Її творчість тішить людей, бо любить дитвора іграшки-свистунці. Для дорослих її твори – висока естетична насолода і можливість, спілкуючись зі світом художниці, створити в своїй хаті атмосферу радості й затишку.

... Ми гуляємо високим Опішненським городищем. Весна пестить теплим легітом. Мов на гумці до сонця прив'язаний жайворонок, виспіває весняні веселоці, то опускаючись зовсім низько, то здіймаючись високо, перетворюється в ледь чутну мелодію радості. Під ногами Опішне, а в далечині виблискує колінцями мрійлива Ворскла та де-не-де люстерка весняних озер і саг, розкиданих у зелених луках.

– Там колись ми пускали віночки із свічками на Купала. Вітерець дув на мою свічку, але я бачила, що вона горить...

Ми пішли до Ворскли. Там нікого не було. Стояв старий човен. Весь час над нашими головами висів жайворонок...

1973

ЮВІЛЕЇ





ЮРІЙ ЛАЩУК: ПРОЙДЕНЕ І ПЕРЕЖИТЕ

(до 80-ліття
славетного
українського
керамолога)

Лащук Юрій. Юрій Лащук: пройдене і пережите // *Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2002 / За редакцією доктора історичних наук Олеса Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2002. – Кн. 2. – С. 402-409*

Цією публікацією Інститут керамології – відділення Інституту народознавства НАН України, Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Колегіум мистецтва у Опішному сердечно вітають патріарха української керамології, славетного дослідника вітчизняного гончарства, великого подвижника рідної культури – Юрія Пилиповича Лащука – з 80-річним ювілеєм (15 березня 2002 року). Натхненна праця цього дивовижного провідника національного духу постає унікальною сторінкою в літописі культурно-наукового поступу України другої половини ХХ століття.



Вітнючи пройдене і пережите з позицій свого 80-річчя можемо впевнено твердити, що основою всього було служіння рідному народові, його визвольним зусиллям шляхом збагачення його духовної скарбниці. На це вплинули дві вирішальні обставини: сільське середовище та родинне оточення. Бо, зростаючи в загумінкових селах Полісся [особливо в Голубному, що в поріччі середньої течії Случі й Горині (нині в Березнівському районі Рівненщини)], залучався до скарбниці народного побуту, звичаїв, обрядів. Натомість, сімейно-духовне оточення, створене батьками-учителями, було насичене інтелектуальними вартостями, пронизане патріотизмом і відданістю народній справі.

Батько — Пилип Филімонович (1895-1943), селянський син, талановитий, педантичний, досягнувши на початку 1920-х років суспільно-політичної свідомості, став палким борцем визвольної справи, а за умов, коли побутувало окупаційне ставлення до українства як до відсталого, селянської нації, коли діячі міщансько-самоварної «культури» вигодували дикунські фрази «мужицкає наречіє», «єнзик хлопські» або «что «чук» — то мужик», уже п'ятирічному синові велів розмовляти з матір'ю і людьми тільки рідною мовою.

Врешті, ніхто з дітей не пам'ятає з його вуст чужої мови, бо хоч і блискуче володів російською, добре знав польську мову, вступаючи в бесіду з неукраїнцями вважав обов'язком говори-

ти з чужинцями лише українською, щоб утвердити в свідомості співрозмовника пошану до мови, а через неї — до нації, на землі якої він перебуває. Мав значну бібліотеку з українських видань, що з'являлися у Львові. Ще 1942 року провіщав дітям: «Не знаю, чи мені — а ВИ, ДІТИ, — вже, напевно, будете жити в Самостійній Українській Державі». Багато натерпівся від польської окупаційної адміністрації, але загинув, як і 19-річна дочка Нонна, від німецької кулі, зазідозрені в контактах з Українською Повстанською Армією, що громила гітлерівців по всій Рівненщині.

Мати — Феодосія (Теодозія) Степанівна (1900-1977) — нащадок священницької сім'ї Баторевичів, що з XVIII століття сіяла Слово Боже поміж селян Рівненського та Житомирського Полісся, дбайливо вирощувала повагу до європейської культури, літератури, музики. Заочно закінчила в 1938 році Варшавський університет.

Обох батьків відзначала гуманність, народолюбство — всемірно допомагали селянам, аж до лікування. Постійно керували сільськими та церковними хорами. Вдома було фортепіано, чулася польська, французька, а також російська (але добра) мови. Серед гостей-відвідувачів траплялися євреї, чехи та німці. Були й галицькі селяни, що на початку 1920-х років переселилися на парцельовані землі Костопільщини — повіту, де знаходилося село Голубне. Нечастим гостем був поважаний батьками ієромонах (згодом єпископ) — Микола Чарнецький, якого митрополит А.Шептицький повноважив займатися греко-католицькою людністю на просторах Волинського воеводства.

Вже у віці п'яти років зародилася національна свідомість, коли польські власті звільнили з роботи батька за його громадсько-патріотичну активність, який, за спогадами сестри Ольги (1906-1990), «начепивши через плече торбину з хлібцем, як пророк, мандрував по селах та будив у людах національну свідомість». Його двічі було арештовано, а ставши безробітним, поїхав до Львова на прийом до митрополита А.Шептицького, який у 1928 році дав йому посаду вчителя-вихователя в «Захисті» (школі-інтернаті для сиріт — дітей учасників визвольних змагань 1918-1921 років), утримуваному митрополитом у селі Унів, біля Перемишля. Настав розділ сім'ї: діти — Юрій і маленька Ангеліна — були при матері, росли і вчилися в с.Голубне; середуша Нонна перебувала з батьком в Уневі, згодом училася в гімназії сестер Василянок у Львові.

Влітку всі з'їжджалися до Унева, де «поліські» діти вперше побачили жовто-сині прапори, знак Тризуба, національні празники («здвиги») та почули гімн «Ще не вмерла Україна». Звідси привозили різні українські книжечки, що не залишилися поза увагою польської поліції.

Після закінчення польської семирічки (українських державних шкіл тоді на Волині не існувало) від 1935 року навчався у 4-й Варшавській гімназії імені Адама Міцкевича, де отримав належні знання польської, німецької та латинської мов. Факультативно вивчав французьку та старогрецьку мови. Тепло згадую навчання в гімназії, де було аж 6 викладачів, за підручниками й посібниками яких відбувалось навчання. Тут теж були бездоганні стосунки з польськими колегами, у взаєминах з якими не траплялися найменші шовіністичні випадки — такі, на жаль, характерні для галицьких поляків.

Тоді також відбулося ширше знайомство з українською еміграцією з Наддніпрянщини. Зокрема, Олександр Лотоцький (1870-1939) —

Юрій Лашук — учень Гімназії імені Адама Міцкевича. Варшава. 1935. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. — Фонд Юрія Лашука



колишній міністр ісповідань в уряді Української Народної Республіки. Він же — на ті роки директор Українського Наукового Інституту у Варшаві, професор Варшавського й Празького університетів, — подарував мені том поезій Тараса Шевченка. А на Вольському православному цвинтарі у Варшаві схилявся перед некрополями членів Уряду УНР, доглядав могилки борців за волю України та численні поховання тих українських вояків з армії Симона Петлюри, що віддали життя, захищаючи в 1920 році польську державність від орд Тухачевського.

Тут мало місце і перше «знайомство» з московським православ'ям, бо, проживаючи в інтернаті для православної молоді, де керівництво перебувало в руках попа-монархіста, сміливо проголошував євангельське право кожного народу (також українського) відправляти богослужіння рідною мовою. За такий антиімперський

виступ у лютому 1938 року опинився на вулиці. Притулок знайшов у гуртожитку ченців Францішканів (хоча й не був ані поляком, ані католиком), де перебував до кінця навчального року. Тому й останній, четвертий, клас гімназії закінчив у Острозі, де латину викладав сотник Української Галицької Армії — Йоакимович, а українську мову — професор Шкляр. Згодом, коли за радянщини випускникам гімназії належало «докінчувати» ще й 9 та 10 класи, навчався в Дрогобичі, у середній школі імені Івана Франка, де викладачами були офіцери Українського Війська (УСС та УГА) — Іван Чмола й Дмитро Бурко (обидва замордовані НКВС у червні 1941 року).

Війна настигла мене в поїзді, коли з меншою сестрою їхали до матері, що від 1939 року працювала директором школи в Голубному. Там коротко був учителем німецької мови, а від січня 1942 на запрошення священника Романа Данилевича — активного суспільного діяча, випускника греко-католицького відділу римсько-католицької духовної семінарії в Луцьку, редактора і засновника місцевої преси (страченого гештапо 9 березня 1943 року в Рівному), працював референтом і перекладачем у відділі освіти, очолюваному Р.Данилевичем. Тоді став членом редколегії газети «Костопільські вісті», членом правління товариства «Просвіта», керував просвітянським хором. Самотужки (поза німецькою цензурою) видав на шапірографії пісенник, що був ро-зісланий до 40 читалень «Просвіти» в повіті. Від січня 1943 року навчався на Вищих лісгосподарських курсах у Львові (навчання відбувалося німецькою мовою). Принагідно слухав лекції й доповіді В.Кубійовича та В.Сімовича. У листопаді 1943 року став у лави борців за волю України — ОУН (сектор пропаганди), а на початку 1944 року записався на заочне навчання в Інституті державних наук Української Господарської Академії в Подєбрадах (Чехія). У серпні 1944 року емігрував з матір'ю і сестрою до Австрії: перебував у Відні та Пеггау (коло м.Грац), згодом працював помічником лісничого в Міттенвальді, біля міста Бресляу (Вроцлав).

З наближенням фронту вирішив не їхати на Захід, бо вважав, що саме на рідній землі зможу найкраще послужити своєму народові. Сюди тягнули й сподівання відшукати загиблих рідних. Тепер відомо, що вони були страчені німцями: батько — 20 листопада 1943 на Видумці в Рівному, сестра Нонна — 9 березня 1943

Юрій Лащук — аспірант Інституту суспільних наук АН УРСР. Косів, 1954. Автор фото невідомий. Приватний архів Юрія Лащука



на вул.Білій в Рівному. Дядько (брат матері) — Валеріан Баторевич — розстріляний НКВС на «Поліській Стороні» у Сарнах; другий брат матері — священик Серафим Баторевич, викладач гомілетики на факультеті православного богослів'я Варшавського університету, згодом ректор духовної семінарії у Варшаві — томився тоді в таборах ГУЛАГу в Сибірі. У братній могилі на вул.Білій в Рівному спочили подвижники визвольної боротьби та культурного фронту на Костопільщині Р.Данилевич, директор гімназії в Костополі, випускник Празького університету С.Бичківський, сестра Нонна та друг дитинства, феноменально здібний Василь Ющук, (про це писав на сторінках газети «Вісті Рівненщини», — 1996. — 23 серпня). Крім того, в 1944-1946 роках свої юні голови покладали на вітвар Батьківщини троюрідні брати Андрій, Степан і Євген Баторевичі з с.Німовичі на Сарненщині — добровольці Української Повстанської Армії.

Від січня 1945 року працював у відділі охорони здоров'я при Варшавському магістраті. У квітні того ж року переїхав до СРСР і, сподіваючись на швидку загибель сталінської «імперії зла», протягом 1945-1947 років працював дяком (керівником церковних хорів) у селах Волині — Біляшеві, поблизу Острога, та Тетилківцях, поблизу Крем'янця. Звідси, хворого на тиф, навесні 1947 року мати вивезла до Львова, де в жовтні того ж року став студентом Інституту прикладного та декоративного мистецтва. Перші чотири роки навчався на відділі художньої графіки, а два останні курси — на відділі художньої кераміки. Мав неприємності — отримав сувору догану за відвідування церкви та спів у церковному хорі. У листопаді 1953 року зарахований аспірантом Інституту суспільних наук АН УРСР, очолюваного академіком Іва-

ном Крип'якевичем, який обрав мене з-поміж 6-х претендентів. Там розпочав вивчення українського народного мистецтва, що стало моєю основною науковою спеціальністю. Останній, третій рік навчання, провів у Києві, при Інституті мистецтвознавства, фольклору та етно-

графії, очолюваному академіком Максимом Рильським (інститут тепер носить його ім'я), який після закінчення курсу навчання зарахував мене в

молодші наукові працівники та дуже сприяв (як і його заступник Кость Гуслистий) наданням багатьох відряджень для польових досліджень народної кераміки в місцях її виробництва. 10 квітня 1958 року на Вченій раді Академії мистецтв СРСР у Москві захистив кандидатську дисертацію «Косівська кераміка XIX-XX ст.».

Через відсутність житла (а була вже друга дитина) був вимушений переїхати до Львова та працювати в Музеї етнографії та художнього промислу. Від 1972 року, за сумісництвом, почав працювати викладачем-погодинником в інституті, який раніше закінчив, де читав (вперше в історії закладу) — курс історії світового декоративно-ужиткового мистецтва. Тут же, від 1963 року, на посаді доцента, а впродовж 1965-1970 років — завідувач відділу і кафедри художньої кераміки. 13 жовтня 1973 року захистив докторську дисертацію на тему «Українська народна кераміка XIX-XX ст.» на Вченій раді Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені Максима Рильського АН УРСР. Проте, за україно-

Юрій Лащук у рік закінчення навчання в аспірантурі при Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР. Київ. Квітень, 1956. Автор фото невідомий. Приватний архів Юрія Лащука





Юрій Лашук. Львів. Початок 1960-х років. Автор фото невідомий. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. — Фонд Юрія Лашука

Юрій Лашук. Львів. Кінець 1970-х років. Автор фото невідомий. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. — Фонд Юрія Лашука



знавче спрямування навчального процесу, за патріотичне виховання студентів та «свавільне» влаштування Шевченківського вечора в 1974 році в інституті (за умов, коли діяла суловсько-маланчуківська заборона влаштовувати й відзначати ювілеї Кобзаря), отримав сувору догану, та, за умов безнастанних переслідувань і нападів з боку партійно-шовіністичного шумовиння (зокрема партійного «висуванця» М.Гладкого), був вимушений змінити місце праці — зазнав долі патріотичних та кваліфікованих кадрів, які вже раніше були вижиті, таких як: Микола Федюк, Олекса Шатківський, Стефанія Гебус-Баранецька, Ярослав Нановський, Євген Нагірний, а також видатних спеціалістів — М.Бендрик, Б.Косарев, Корвацький, Ралик, Лизунів, Весна. Тут і наймолодші кадри — А.Бокотей, Я.Ульгурський, І.Остафійчук.

Від лютого 1975 по лютий 1985 року — на посаді старшого наукового співробітника Музею етнографії та художнього промислу у Львові, де також доклав зусиль для його прогресу. Зокрема, мною було виклопотано господарсько-договірне замовлення, а також розгорнув і очолив підготовку молодих кадрів, залучивши до дисертаційних досліджень Г.Стельмашук, О.Дудар-Нестер, Т.Чаговець, С.Боньківську й інших. Усе це, заодно з іншими факторами, допомогло переконати Президію Академії наук УРСР в доцільності надання Музею етнографії статусу Львівського відділення Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені Максима Рильського. За час праці в цій установі всі планові теми були повністю виконані, рекомендовані Вченою радою і надіслані видавництву «Наукова думка». Цей процес супроводили подяки і щорічні грошові премії. Водночас мали місце й «загадкові» явища, коли мені не було надано можливості опублікувати докторську дисертацію та нав'язано дослідження всіх видів народного мистецтва Полісся і керівництво дослідженням ткацтва Полісся.

Працюючи в установі, спостерігав її слабкі сторони, які виносив на денне світло. За цих умов мене було усунено шляхом непереообрання за конкурсом, хоча напередодні звільнення троє моїх учнів захистили дисертаційні праці!

За роки праці в музеї, а вони співпали з виходом постанови ЦК КПРС «Про народні художні промисли» (1975), яка мала на меті підсилення руйнованої самою системою економіки СРСР, та щоб зупинити процес нищення шовіністично-імперськими силами українського народного



Юрій Лащук на відкритті I Республіканського симпозіуму гончарства. Опішне. 1989. Фото Володимира Редчука. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. — Фонд Юрія Лащука

мистецтва і художніх промислів України, кинув усі сили на боротьбу за його порятунок та піднесення. Для цього протягом 1975-1985 років очолював секцію та міжобласну комісію народного мистецтва (підтримувані М.Куриличем) при Львівській організації Спілки художників (одинокі в Україні). Було згуртовано понад 300 народних майстрів Львівської, Волинської, Рівненської та Тернопільської областей. За десятиріччя влаштував дві республіканські виставки: «Кам'яна пластика малих форм», «Український народний розпис», а також виставку народного мистецтва Львівської і Тернопільської областей, що експонувалися також у Молдавії, як і виставку народного мистецтва Волинської та Рівненської областей у Львові. За цей же час відбулося понад 40 персональних виставок видатних майстрів. У ті ж роки організував три наукові конференції — «Народні художні промисли Рівненської області» в Рівному, «Проблеми розвитку сучасного декоративно-ужиткового

мистецтва Львова» у Львові; до 100-річчя від смерті Олекси Бахматюка в березні 1982 року влаштував конференцію та виставку робіт майстра з усіх музеїв міста. Повторення конференції відбулося в Косові у квітні 1982 року. Пізніше, у 1989 році, підготував і провів конференцію до ювілею Івана Франка «Скарби Франкового краю», до якого видав збірник тез і матеріалів.

Від 1960 року — член Спілки художників України. Протягом 1962-1975 років очолював секцію мистецтвознавства у Львові; упродовж 1976-1983 років був у складі комісії народного і монументального мистецтва СХ СРСР. Був у складі секретаріату Спілки майстрів народного мистецтва України.

Провідне місце в моїй науковій діяльності займала українська народна кераміка як явище матеріальної та духовної культури народу. На цьому шляху було зібрано багато польових матеріалів у понад 100 місцевостях української етнографічної території, в усіх музеях України, а

Юрій Лащук. Рівне. 1980. Автор фото невідомий. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. — Фонд Юрія Лащука





Юрій Лащук. Львів. 1992. Автор фото невідомий. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. — Фонд Юрія Лащука



Основні книги і брошури Юрія Лащука.
Гончарська Книгозбірня України



також у музеях Австрії, Білорусі, Польщі, Росії, Румунії, Словаччини й Угорщини. На цій основі стало можливим скласти карти народної кераміки (понад 700 осередків), простежити розвиток українського кахлярства протягом X-XIX століть, дослідити еволюцію форм і орнаментики сільських гончарів та діяльність міських (цехових) майстрів за період XIV-XVIII століть. Значущість і творчі здобутки нашої кераміки викладені в таких працях, як «Історія українського мистецтва в шести томах», «Нариси з історії декоративно-прикладного мистецтва» та в нещодавно опублікованій монографії «Покутська кераміка».

Поліська тематика, що впродовж десятиріччя розроблялася під назвою «Народні художні промисли Українського Полісся», була передана до видавництва «Наукова думка», де її було відредаговано, однак, через обструктивні дії недоброзичливців, була знята з видання й передана іншій «потрібній» особі як тема для дисертації... Проте, її вдалося в скороченому вигляді опублікувати за кошти спонсорів-синів і вона з'явилася під назвою «Народне мистецтво Українського Полісся» (1992) тиражем у п'ять тисяч примірників. З них три тисячі було безкоштовно передано (подаровано) школам, розташованим у Волинській, Житомирській, Рівненській та північних районах Київської і Хмельницької областей. Матеріали і положення поліських досліджень були опубліковані також у колективних працях, підготовлених спільно з білоруськими колегами: «Общественный, семейный быт и духовная культура населения Полесья» (Мінськ, 1987) та у праці «Полесье. Матеріальна культура» (Київ, 1988).

Останнім часом, особливо після розвалу СРСР з його терористичною цензурою, йдучи за прикладом велетня нашого народознавства Григорія Нудьги — автора епохальної праці «Українська пісня в світі» — та здійснюючи залик Василя Симоненка — «В океані рідного народу відкривай духовні острови», — як і вимогу

Максима Рильського — «Більше гордощів за нашу велику національну культуру» (яку постійно повторяв на засіданнях Вченої ради, особливо в обговоренні рукописів), — я з особливою активністю (попри польові та музейні обстеження) вдавася до порівнянь-зіставлень з подібними явищами інших слов'янських народів, народів Європи, а також Азії. Цим шляхом було встановлено не лише багато незрівнянних здобутків, навіть пріоритетів, а й наші пракорені, наш благодійний вплив на культуру і народне мистецтво не тільки сусідів — росіян, білорусів чи поляків, — він простежується в ряді цивілізацій азійського континенту, насамперед Китаю, особливо на етапі неолітичної культури в Маньчжурії — яншао, яка була принесена вихідцями з Поділля, аналогії якої найкраще збереглися (почерез 4 тисячоліття!) в гончарстві — формах, пластиці, орнаментах села Адамівки у Хмельницькій області, й інших видах сучасного народного мистецтва (з різних осередків).

У роки антинародних тоталітарних режимів всемірно уникав вступу до партії, комсомолу, бо керувався гаслом Декальгу: «Здобудеш Українську Державу — або загинеш у боротьбі за Неї». Під цим лозунгом невпинно працював, зокрема зібрав фонд обстежень і негативів (понад 40 тисяч анотованих одиниць), які передав для зберігання в Національний архів українського гончарства Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному.

Щирим побратимом на життєвому шляху є дружина Надія Дзюбей, яка, почерез труднощі й негаразди, забезпечувала мені «статус найвищого сприяння» (через неї я став вивчати кераміку: спочатку косівську, згодом всієї України; вона художник-текстильник, привчала студентів використовувати народну класику; цілий свій вік працювала у Львівському училищі прикладного мистецтва імені Івана Труша), та сини — Степан і Ярослав.

17.11.2001







ГОНЧАРНІ СВІТИ УКРАЇНИ



ФОТОАРХІВ ЮРІЯ ЛАЦУКА: ДИБИНЦІ

Пошивайло Олесь. Фотоархів Юрія Лащука: Дибинці // *Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2002 / За редакцією доктора історичних наук Олесь Пошивайло. – Опішне: Українське Народознавство, 2002. – Кн.2. – С.412-461*

Національний архів українського гончарства в Опішному продовжує знайомити читачів «Української керамології» з унікальним фотоархівом доктора мистецтвознавства зі Львова Юрія Лащука. Нинішня публікація присвячується 80-літтю славетного українського керамолога. Вона відображає творчість мистців одного з найбільших гончарних осередків Київщини, самобутньої гончарської столиці Наддніпрянщини – села Дибинці Богуславського району Київської області — впродовж півстоліття, з 1905 до 1962 року.

Атрибуція творів здійснена збирачем архіву. Подані тут фотографії складають лише незначну частину «дибинецького» розділу фототеки, тому їх слід розглядати як попереднє звітження, як орієнтир для подальших пошуків польових матеріалів, опрацювання музейних колекцій, архівних сховищ і введення у науковий обіг нових документальних свідчень вишуканого художнього хисту, високої духовної культури нашого народу й натхненного гончаротворення України її народними мистцями-гончарівниками.

УМОВНІ СКОРОЧЕННЯ

- ДМУНДМ**..... Державний музей українського народного і декоративного мистецтва (Київ)
ДРМ Державний Російський музей (Санкт-Петербург, Російська Федерація)
Ермітаж Державний Ермітаж (Санкт-Петербург, Російська Федерація)
МЕХП Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України (Львів)
НІМ Національний історичний музей (Київ)
ПКМ Полтавський краєзнавчий музей (Полтава)
РЕМ Російський етнографічний музей (Санкт-Петербург, Російська Федерація)
УЦНК Український центр народної культури «Музей Івана Гончара» (Київ)

20.XII.2001



Д. Автор невідомий.
Паріляка. Дибинці. 1911.
РЕМ. Фото Юрія Лашука 1962 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – Л.8-31

Д. Автор невідомий.
Миска. Дибинці. I пол. XX ст.
УДНК. Фото Юрія Лашука 1961 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – К.42-27





3. Автор невідомий.
Миска. Дибинці. 1911.
РЕМ. Фото Юрія Лашука 1962 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – Л.8-33



4. Автор невідомий.
Миска. Дибинці. Поч. ХХ ст.
ДМУНДМ. Фото Юрія Лашука 1961 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – К.65-2



Б. Автор невідомий.
Миска. Дибинці. Поч. XX ст.
ДМУНДМ. Фото Юрія Лашука 1961 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – К.69-10



Б. Автор невідомий.
Миска. Дибинці. Поч. XX ст.
ДМУНДМ. Фото Юрія Лашука 1961 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – К.30-24



7. Автор невідомий.
Тарілка. Дибинці. 1905.
ДМУНДМ. Фото Юрія Лашука 1961 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – К.10-30



8. Автор невідомий.
Миска. Дибинці. 1911.
РЕМ. Фото Юрія Лашука 1962 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – Л.2-32



9. Автор невідомий.
Тарілка. Дибинці. 1912.
Фото Юрія Лашука 1962 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – Л.2-24

10. М.Слоква.
Миска. Дибинці. 1930-ті рр.
Фото Юрія Лашука 1963 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – М.7-38





11. Автор невідомий.
Миска. Дибинці. Поч. XX ст.
ДРМ. Фото Юрія Лашука 1960 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – Ж.5-33



12. Автор невідомий.
Тарілка. Дибинці. I пол. XX ст.
Фото Юрія Лашука 1957 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – А.28-36



13. Автор невідомий.
Миска. Дибинці. I пол. XX ст.
ДМУНДМ. Фото Юрія Лашука 1961 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – К.29-8

14. Автор невідомий.
Миска. Дибинці. Поч. XX ст.
ДМУНДМ. Фото Юрія Лашука 1961 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – К.29-16





15. Автор невідомий.
Сподок (блюдце). Дибинці. Поч. XX ст.
ДМУНДМ. Фото Юрія Лашука 1961 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – К.28-32

16. Каленик Масюк (у центрі) за роботою. Копія фотографії поч. XX ст.
Національний музей-заповідник українського гончарства
в Опішному, Національний архів українського гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – Л.38-9





17. Каленик Масюк.
Миска. Дибинці. Поч. XX ст.
Ермітаж. Фото Юрія Лашука 1960 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – Ж.4-35

18. Автор невідомий.
Тарілка. Дибинці. Поч. XX ст.
ДРМ. Фото Юрія Лашука 1960 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – Ж.5-27





19. Каленик Масюк.
Миска. Дибинці. Поч. XX ст.
ДМУНДМ. Фото Юрія Лашука 1961 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – К.64-1



20. Автор невідомий.
Миска. Дибинці. I пол. XX ст.
ДМУНДМ. Фото Юрія Лашука 1961 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – К.29-14



21. Автор невідомий.
Тарілка. Дибинці. Поч. XX ст.
ДМУНДМ. Фото Юрія Лашука 1961 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – К.29-33

22. Автор невідомий.
Миска. Дибинці. 1911.
РЕМ. Фото Юрія Лашука 1962 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – Л.7-33





23. Автор невідомий.
Миска. Дибинці. 1905.
ДМУНДМ. Фото Юрія Лащука 1961 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лащука. – К.28-30



24. Автор невідомий.
Миска. Дибинці. 1910.
ДРМ. Фото Юрія Лащука 1962 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лащука. – Л.15-18



ЗЕ. Автор невідомий.
Миска. Дибинці. 1905
Фот. Фото Юрія Лашука 1957 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – А.28-4



ЗЕ. Автор невідомий.
Миска. Дибинці. Поч. ХХ ст.
Фот. Ф.Н.ДМ. Фото Юрія Лашука 1961 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – К.29-35



27. Автор невідомий.
Миска. Дибинці. 1912.
РЕМ. Фото Юрія Лашука 1962 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – Л.2-23



28. Автор невідомий.
Миска. Дибинці. Поч. ХХ ст.
ДРМ. Фото Юрія Лашука 1960 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – Ж.5-31



29. Автор невідомий.
Миска. Дибинці. Поч. XX ст.
ФРМ. Фото Юрія Лашука 1960 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – Ж.5-25

30. Автор невідомий.
Тарілка. Дибинці. Поч. XX ст.
ФРМ. Фото Юрія Лашука 1960 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – Ж.5-8





31. Автор невідомий.
Миска. Дибинці. Поч. ХХ ст.
ДРМ. Фото Юрія Лашука 1960 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – Ж.5-16



32. Автор невідомий.
Миска. Дибинці. Поч. ХХ ст.
ДМУНДМ. Фото Юрія Лашука 1961 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – К.32-15



33. Автор невідомий.
Миска. Дибинці. I пол. XX ст.
Фото Юрія Лашука 1964 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – Н.20-5

34. Автор невідомий.
Миска. Дибинці. I пол. XX ст.
Фото Юрія Лашука 1961 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – К.32-18





35. Автор невідомий.
Тарілка. Дибинці. Поч. ХХ ст.
ДМУНДМ. Фото Юрія Лашука 1961 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – К.28-26



36. Автор невідомий.
Тарілка. Дибинці. I пол. ХХ ст.
МЕХП. Фото Юрія Лашука 1959 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – Г.74-7



37. Автор невідомий.
Миска. Дибинці. Поч. ХХ ст.
ДМУНДМ. Фото Юрія Лашука 1961 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – К.65-2



38. Автор невідомий.
Тарілка. Дибинці. I пол. ХХ ст.
ДМУНДМ. Фото Юрія Лашука 1961 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – К.28-8



39. Автор невідомий.
Миска. Дибинці. Поч. XX ст.
ДМУНДМ. Фото Юрія Лащука 1961 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лащука. – К.32-32



40. Автор невідомий.
Миска. Дибинці. 1911.
РЕМ. Фото Юрія Лащука 1962 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лащука. – Л.2-35



41. Автор невідомий.
Горщик. Дибинці. Поч. XX ст.
НІМ. Фото Юрія Лашука 1961 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – К.8-34

42. Автор невідомий.
Горщик. Дибинці. Поч. XX ст.
ДМУНДМ. Фото Юрія Лашука 1961 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – К.31-24





43. Автор невідомий.
Горщик. Дибинці. Поч. XX ст.
ДМУНДМ. Фото Юрія Лашука 1961 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Олішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – К.30-3



44. Автор невідомий.
Горщик. Дибинці. Поч. XX ст.
ДМУНДМ. Фото Юрія Лашука 1961 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Олішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – К.27-25



45. Автор невідомий.
Горщик. Дибинці. Поч. XX ст.
ДКЦНДМ. Фото Юрія Лашука 1961 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – К.30-9

46. Автор невідомий.
Горщик. Дибинці. Поч. XX ст.
ДКЦНДМ. Фото Юрія Лашука 1963 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – М.17-35





47. Автор невідомий.
Глечик-«бинчик», Дибинці. Поч. ХХ ст.
ДМУНДМ. Фото Юрія Лашука 1961 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – К.30-5/7



48. Автор невідомий.
Глечик, Дибинці. Поч. ХХ ст.
ДМУНДМ. Фото Юрія Лашука 1961 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – К.27-23



49. Автор невідомий.
Слечик. Дибинці. Поч. ХХ ст.
ДКЦНДМ. Фото Юрія Лашука 1961 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – К.10-22

50. Автор невідомий.
Слечик і тиква. Дибинці. Поч. ХХ ст.
ДКЦНДМ. Фото Юрія Лашука 1963 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – М.17-36





51. Автор невідомий.
Тиква, Дибинці. Поч. XX ст.
ДМУНДМ. Фото Юрія Лашука 1961 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – К.29-30



52. Автор невідомий.
Тиква, Дибинці. Поч. XX ст.
ДМУНДМ. Фото Юрія Лашука 1961 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – К.28-14



53. Автор невідомий.
Техва. Дибинці. Поч. XX ст.
ДМУНДМ. Фото Юрія Лашука 1961 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – К.27-28

54. Автор невідомий.
Жагітра. Дибинці. Поч. XX ст.
ДМУНДМ. Фото Юрія Лашука 1961 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – К.30-23





55. Гончар Василь Масюк.
Дибинці. 1962.
Фото Юрія Лашука 1962 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – Л.38-33



56. Василь Масюк.
Миска. Дибинці. 1962.
Фото Юрія Лашука 1962 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – Л.38-25



57. Василь Масюк.
Миска. Дибинці. 1962.
Фото Юрія Лашука 1962 року.
Національний музей-заповідник
Українського гончарства в Олішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – Л.37-30



58. Василь Масюк.
Миска. Дибинці. 1962.
Фото Юрія Лашука 1963 року.
Національний музей-заповідник
Українського гончарства в Олішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – М.16-12



59. Василь Масюк.
Тарілка. Дибинці. Сер. XX ст.
ДМУНДМ. Фото Юрія Лащука 1965 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному.
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лащука. – 0.62-6



60. Василь Масюк.
Миска. Дибинці. 1962.
Фото Юрія Лащука 1963 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному.
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лащука. – М.16-14



61. Василь Масюк.
Тарілка. Дибинці. 1962.
Фото Юрія Лащука 1962 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лащука. – Л.37-24



62. Василь Масюк.
Тарілка. Дибинці. 1962.
Фото Юрія Лащука 1962 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лащука. – Л.38-6



63. Василь Масюк.
Тарілка. Дибинці. Сер. XX ст.
ДМУНДМ. Фото Юрія Лашука 1965 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – 0.62-8



64. Василь Масюк.
Тарілка. Дибинці. Сер. XX ст.
ДМУНДМ. Фото Юрія Лашука 1965 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – 0.62-4



65. Василь Масюк.
Тарілка. Дибинці. 1962.
Фото Юрія Лашука 1962 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – Л.37-22



66. Василь Масюк.
Тарілка. Дибинці. 1962.
Фото Юрія Лашука 1962 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – Л.37-20



67. Василь Маско.
Миска. Дибинці. 1962.
Фото Юрія Лашука 1962 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному.
Національний архів українського
гончарства.
Фонд Юрія Лашука. – Л.38-37



68. Василь Маско.
Миска. Дибинці. 1962.
Фото Юрія Лашука 1962 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному.
Національний архів українського
гончарства.
Фонд Юрія Лашука. – Л.37-38



69. Василь Масюк.
Миска. Дибинці. 1962.
Фото Юрія Лашука 1962 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – Л.38-4

70. Василь Масюк.
Тарілка. Дибинці. 1962.
Фото Юрія Лашука 1962 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – Л.38-30





71. Василь Масюк.
Тарілка. Дибинці. 1964.
Фото Юрія Лашука 1964 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Олішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – Н.29-14



72. Василь Масюк.
Тарілка. Дибинці. 1962.
Фото Юрія Лашука 1962 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Олішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – Л.37-1Б



73. Василь Масюк.
Тарілка. Дибинці. 1962.
Фото Юрія Лашука 1962 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – Л.37-16

74. Василь Масюк.
Миска. Дибинці. 1962.
Фото Юрія Лашука 1962 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – Л.37-39





75. Василь Масюк.
Миска. Дибинці. 1962.
Фото Юрія Лащука 1962 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному.
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лащука. – Л.38-26



76. Василь Масюк.
Миска. Дибинці. 1962.
Фото Юрія Лащука 1962 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному.
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лащука. – Л.37-26



77. Василь Масюк.
Миска. Дибинці. 1962.
Фото Юрія Лашука 1962 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – Л.37-32



78. Василь Масюк.
Миска. Дибинці. 1962.
Фото Юрія Лашука 1962 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – Н.20-32



79. Василь Масюк.
Миска. Дибинці. 1962.
Фото Юрія Лашука 1962 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – Л.37-36



80. Василь Масюк.
Миска. Дибинці. 1962.
Фото Юрія Лашука 1962 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – Л.37-33



В1. Василь Масюк.
Миска. Дибинці. 1962.
Фото Юрія Лашука 1962 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Олішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – Л.38-27



В2. Василь Масюк.
Миска. Дибинці. 1962.
Фото Юрія Лашука 1962 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Олішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – Л.38-26



83. Василь Масюк.
Миска. Дибинці. 1962.
Фото Юрія Лашука 1962 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – Л.38-28

84. Василь Масюк.
Горщики. Дибинці. 1962.
Фото Юрія Лашука 1962 року.
Національний музей-заповідник українського гончарства
в Опішному, Національний архів українського гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – Л.37-12





85. Василь Масюк.
Горщик. Дибинці. 1962.
Фото Юрія Лащука 1962 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лащука. – Л.37-5

86. Василь Масюк.
Глечик-«бинчик». Дибинці. Сер. XX
ст.
ДМУНДМ. Фото Юрія Лащука 1965 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лащука. – 0.62-10





87. Автор невідомий.
Миска. Дибинці. Сер. XX ст.
УЦНК. Фото Юрія Лащука 1961 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному.
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лащука. – К.42-29



88. Артон Старцевий.
Тарілка. Дибинці. 1962.
Фото Юрія Лащука 1962 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному.
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лащука. – Л.39-4



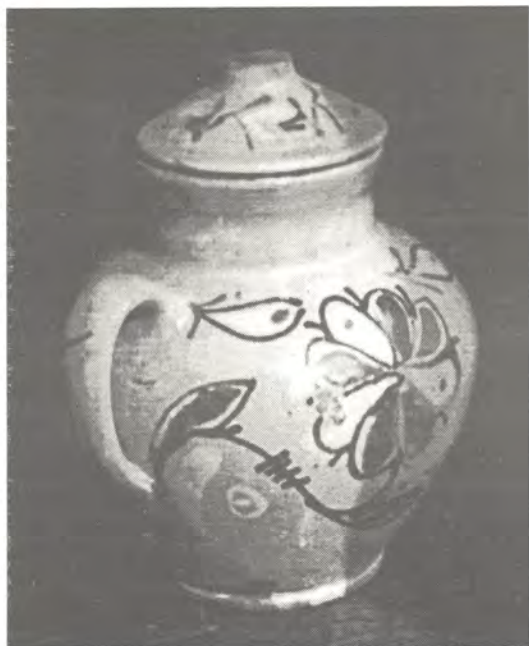
89. Аріон Старцевий.
Дибинці. 1962.

Фото Юрія Лашука 1962 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – Л.39-2

90. Аріон Старцевий.
Миска. Дибинці. 1962.

Фото Юрія Лашука 1963 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – М.14-29





91. Аріон Старцевий.
Горщик з покришкою.

Дибинці. 1962.

Фото Юрія Лашука 1962 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – Л.38-36



92. Аріон Старцевий.
Горщик. Дибинці. 1962.

Фото Юрія Лашука 1962 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – Л.38-35



93. Василь Гарнага.
Миска. Дибинці. Поч. XX ст.
УЦНК. Фото Юрія Лашука 1961 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – К.42-31

94. Аріон Старцевий.
Миски і глечик. Дибинці. 1963.
Фото Юрія Лашука 1963 року.
Національний музей-заповідник українського гончарства
в Опішному, Національний архів українського гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – М.18-6





95. Гарасим Гарнага.
Миска. Дибинці. 1962.
Фото Юрія Лашука 1963 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному.
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – М.14-14



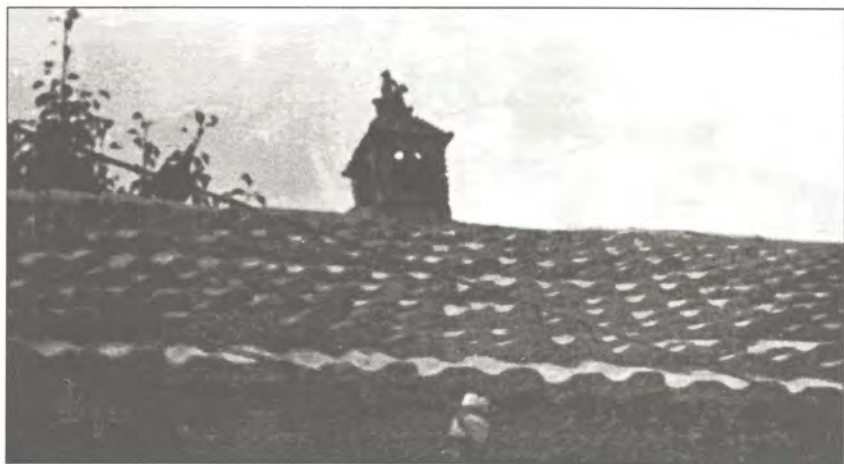
96. Гарасим Гарнага.
Миска. Дибинці. 1962.
Фото Юрія Лашука 1963 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному.
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – М.14-34

97. Гарасим Гарнага.
Макітра, Дибинці, Сер. XX ст.
МЕХП. Фото Юрія Лашука 1959 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – Г.44-24



98. Гарасим Гарнага.
Глечик, Дибинці, Сер. XX ст.
МЕХП. Фото Юрія Лашука 1959 року.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Національний архів українського
гончарства. –
Фонд Юрія Лашука. – Г.44-27



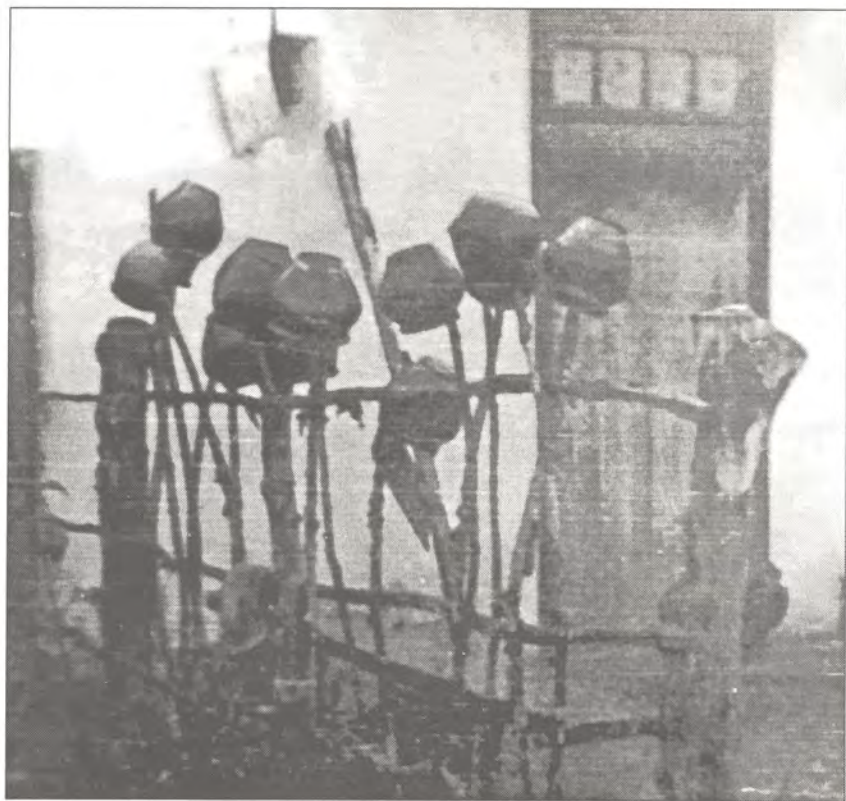


99. Глиняний димар на хаті. Дибинці. 1959.

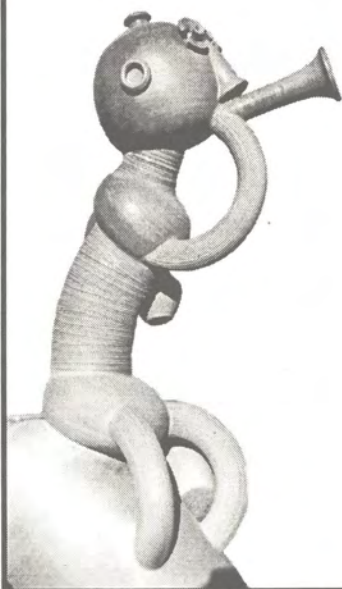
Фото Юрія Лашука 1959 року. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Фонд Юрія Лашука. – Г.42-48

100. Горщики на тинку. Дибинці. 1959.

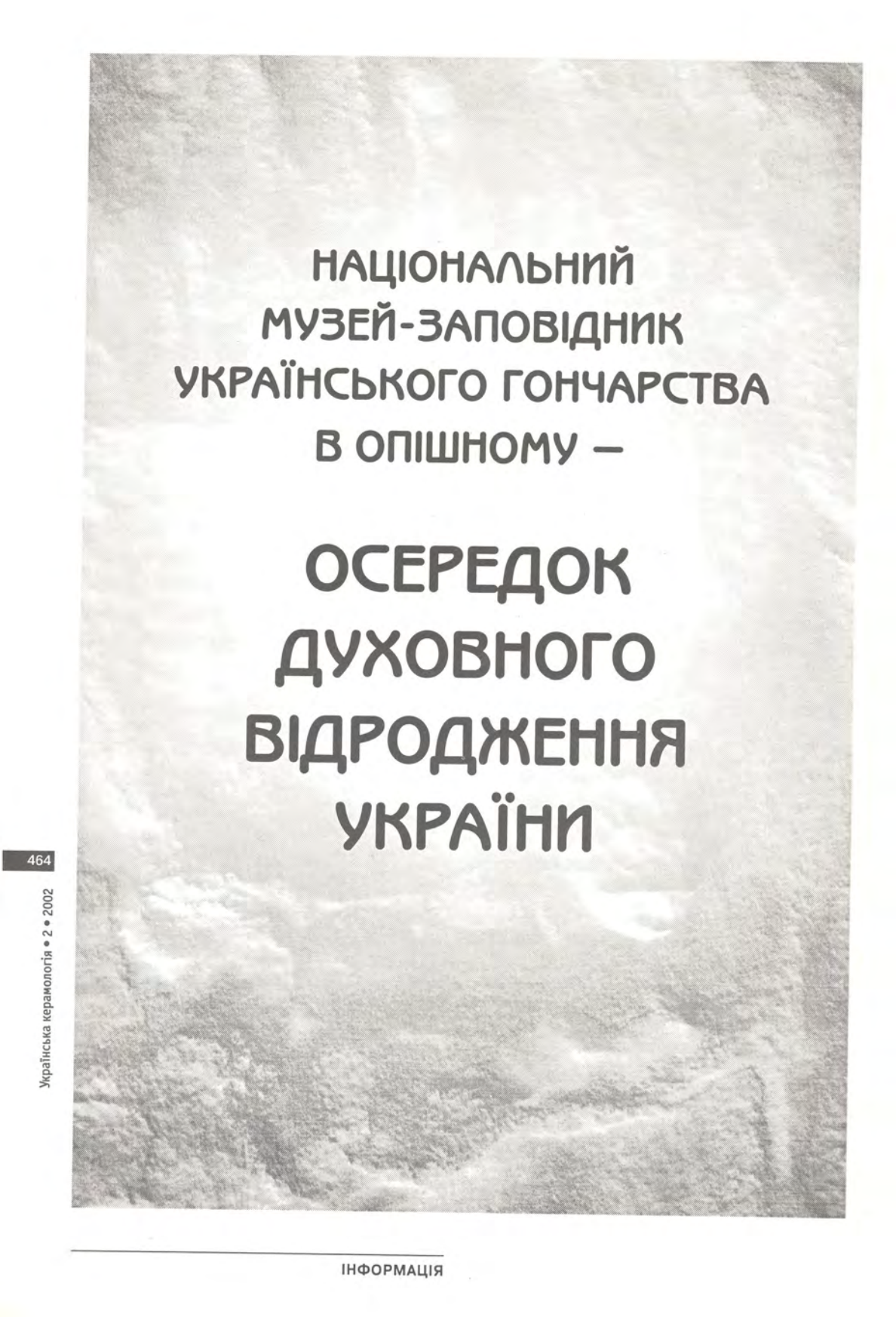
Фото Юрія Лашука 1959 року. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Фонд Юрія Лашука. – Г.43-2



ІНФОРМАЦІЯ



ІНСТИТУТУ
КЕРАМОЛОГІЇ —
ВІДДІЛЕННЯ
ІНСТИТУТУ
НАРОДОЗНАВСТВА
НАН УКРАЇНИ ТА
НАЦІОНАЛЬНОГО
МУЗЕЮ-
ЗАПОВІДНИКА
УКРАЇНСЬКОГО
ГОНЧАРСТВА
В ОПІШНОМУ



**НАЦІОНАЛЬНИЙ
МУЗЕЙ-ЗАПОВІДНИК
УКРАЇНСЬКОГО ГОНЧАРСТВА
В ОПІШНОМУ –**

**ОСЕРЕДОК
ДУХОВНОГО
ВІДРОДЖЕННЯ
УКРАЇНИ**

464

Українська керамологія • 2 • 2002



ОПІШНЕ — ГОНЧАРСЬКА СТОЛИЦЯ УКРАЇНИ

• ОПІШНЕ •

Старовинне козацьке містечко. Привільно розляглося на мальовничих пагорбах понад річкою Ворсклою. «Найвище» поселення Полтавщини (208 м над рівнем моря). За писемними джерелами, уперше згадується в XII столітті.

Упродовж трьох останніх тисячоліть на території поселення інтенсивно розвивалося гончарство. Наприкінці XIX-на початку XX століття в містечку працювали близько 1000 гончарів, продукція яких експортувалася майже на всі континенти світу.

Один із наймогутніших і найславетніших центрів культурної самобутності Українців, загально визнана гончарська столиця України.

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.

Та обставина, що Опішне й сьогодні лишається одним із найбільших осередків ГОНЧАРСТВА в Україні, виявляє його місянську 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.

З дня на день, через літа у віки творить Опішне Гончарський Літопис Українського Буття.

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!

• ІСТОРІЯ •

На території поселення знаходяться унікальні пам'ятки археології: численні кургани, місця давніх святилищ, скіфський курган, скіфське городище «Кардашів вал» (IV-III ст. до н.е.), слов'янське городище роменської культури (VIII ст.), козацьке середньовічне містечко з фортифікаційними спорудами. Під Опішним збудована розгалужена система підземних ходів, які планується музеєфікувати.

• ЧОМУ ОПІШНЕ, А НЕ ОПІШНЯ? •

У давніх козацьких літописах трапляється різне написання назви старовинного козацького містечка: Опушне, Опушлинське, Опочинське та ін. На XIX ст. з того різнописання усталилася єдина народна назва — Опішне, яка й донині живе в народній говірці. Саме вона зафіксована навіть на цегельних таврах гончарів початку XX ст. Сучасна офіційна назва поселення — «Опішня», як і неточний російський переклад «Опошня», не відповідають історичним традиціям, стали результатом спотворення давніх топонімів російськими канцеляристами, на що ще в 1889 році звертав увагу відомий полтавський етнограф Віктор Василенко.

Середньовічне Опішне — велике укріплене містечко на межі Гетьманщини й Дикого Поля. За поселенням, що привільно розляглося на природних пагорбах, починалися величезні лісові масиви. Звідси тлумачення топоніма як поселення, де після довгої дороги можна було «опішитися», зсісти з коня й перепочити. На відновлення, продовження й утвердження давньої традиції в Україні все частіше використовується усталена етнографічна форма написання назви містечка з похідними від неї словами.

• КЕРАМІЧНІ ЗАВОДИ •

Нині в Опішному є найбільший в Україні гончарний завод «Художній керамік», що знаходиться в системі АТ «Укрхудожпром», та гончарний завод «Керамік», підпорядкований «Укоопспільці».

• ПРИВАТНІ ГОНЧАРНІ ХУДОЖНІ МАЙСТЕРНІ •

В Опішному зосереджені приватні гончарні художні майстерні відомих українських художників, заслужених майстрів народної творчості України Михайла Китриша, Василя Омеляненка, Миколи Пошивайла, Насті Білик-Пошивайло та багатьох інших. Творчість трьох опішненських гончарів — Івана Білика, Михайла Китриша, Василя Омеляненка — єдиних в Україні — відзначена Національною премією України імені Тараса Шевченка.

• УНІКАЛЬНА ВИРОБНИЧА ГОНЧАРСЬКА СПОРУДА •

В Опішному збереглася унікальна, єдина в межах України, виробнича гончарська споруда з горнами початку ХХ століття, а саме — будинок земської губернської гончарної майстерні, заснованої в 1894 році, збудований у стилі українського модерну за проектом відомого українського архітектора Василя Кричевського (1916).

• ЗВ'ЯЗОК З ДІЯЧАМИ МИСТЕЦТВА, КУЛЬТУРИ І НАУКИ •

З гончарством Опішного пов'язана творча доля знаменитих українських митців-гончарів — Федора Чирвенка, Остапа Ночовника, Івана Гладиревського, Василя Поросного, Олександра Ганжі; художників-керамістів — Юрка Лебідцака, Осипа Білоскурського, Петра Вауліна, Петра Ганжі; художників — Сергія Васильківського, Миколи Самокиша, Опанаса Сластьона, Євдокії Трипільської, Миколи Позена; письменників — Андрія Заливчого, Якова Майстренка, Василя Вразливого-Штанька, О.Косенка; історика літератури Назара Фіялковського; археолога Івана Зарецького; етнографів — Віктора Василенка, Михайла Русова, Федора Вовка, Якова Риженка; мистецтвознавця Юрія Лашука, публіциста і політичного діяча української діаспори Івана Майстренка.

• МІСЦЕ ПРОВЕДЕННЯ СИМПОЗИУМІВ, КОНФЕРЕНЦІЙ, СЕМІНАРІВ •

Опішне стало місцем проведення Національних симпозиумів гончарства, симпозиумів монументальної кераміки «Поезія гончарства на майданах і в парках України», Всеукраїнських гончарських фестивалів, Національних конкурсів художньої кераміки, республіканських науково-практичних конференцій і семінарів з проблем гончарства, єдиного в Україні Всеукраїнського свята утвердження гончарських традицій «День гончаря».

• КОЛЕГІУМ МИСТЕЦТВ У ОПІШНОМУ •

Перший і єдиний на Полтавщині спеціалізований навчальний художній заклад подібного типу. Учні Колегіуму з 1 класу, окрім загальноосвітніх предметів, вивчають живопис, рисунок, композицію, музику, хореографію, основи художнього ремесла, історію декоративно-ужиткового мистецтва, мистецтвознавство; гончарство опановують у прекрасній навчально-виробничій майстерні. Є власна їдальня, магазин, багата книгозбірня.

• ХУДОЖНІ КЕРАМІЧНІ КОЛЕКЦІЇ, САДИБИ-МУЗЕЇ •

Особливістю селища є зосередження значної кількості художніх керамічних колекцій. Тут знаходяться унікальні приватні музейні зібрання Михайла Китриша і Василя Омеляненка, багаті збірки кераміки місцевого краєзнавчого музею та заводу «Художній керамік». Діють унікальні в межах України Меморіальні музеї-садиби видатних українських гончарів, заслужених майстрів народної творчості України Олександр Селюченко та родини Пошивайлів.

• 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 урядову постанову про формування на його базі Державного музею-заповідника українського гончарства — етномістецтвознавчого науково-дослідницького і культурно-освітнього закладу, **національної гончарської скарбниці України**. Враховуючи значення музею-заповідника в справі збереження, вивчення, пропагування гончарської спадщини, а також його роль у відродженні національно-культурних традицій українського народу, Указом Президента України від 29.03.2001 року №220/2001, закладу надано статус національного.

Діяльність музею-заповідника спрямована на збирання польових матеріалів, формування колекцій, наукове вивчення та популяризацію українського гончарства. У даний час заклад не має постійної експозиції — новітні будівлі проектується.

• НАУКОВО-ДОСЛІДНИЦЬКИЙ ЦЕНТР УКРАЇНСЬКОГО ГОНЧАРСТВА • • ІНСТИТУТ КЕРАМОЛОГІЇ •

У 1995 році відкрито Науково-дослідницький центр музею-заповідника, аналогів якому немає в жодному іншому музейному закладі як України, так і поза її межами. У його складі функціонували: Центр досліджень українського гончарства, Центр спеціальних методів дослідження кераміки, Центр інформації та джерелознавства українського гончарства (Гончарська книгозбірня України, Національний архів українського гончарства, Аудіовізуальний фонд українського гончарства, Аудіовізуальна студія українського гончарства, видавництво «Українське Народознавство»). У 2000 році, за спільним рішенням Президії Національної академії наук України та Полтавської обласної державної адміністрації, на базі науково-дослідницького центру українського гончарства створено Інститут керамології — відділення Інституту народознавства НАН України. На сьогодні він є провідним в Україні науковим закладом, який здійснює комплексне дослідження гончарства, кераміки.

• НАЦІОНАЛЬНА ГАЛЕРЕЯ УКРАЇНСЬКОЇ МОНУМЕНТАЛЬНОЇ КЕРАМІКИ •

Формується на території Науково-дослідницького центру українського гончарства та Колегіуму мистецтв у Опішному з 1997 року. Основу складають твори монументальної кераміки, що створюються визначними українськими гончарями, художниками-керамістами, скульпторами під час престижних щорічних Національних симпозіумів гончарства, симпозіумів монументальної кераміки в Опішному «Поезія гончарства на майданах і в парках України». Галерея просто неба єдина в Україні.

• ВИДАВНИЦТВО «УКРАЇНСЬКЕ НАРОДОЗНАВСТВО» •

Готує до видання літературу з проблем гончарства та українського народознавства. Уже реалізовано півтора десятка видавничих проєктів, підготовлені до друку фундаментальні книги з української етнографії. Засновані і видаються Національні наукові щорічники «Українська Керамологія», «Бібліографія українського гончарства», Національний науковий журнал «Український керамологічний журнал».

Книги відзначені нагородами найпрестижніших всеукраїнських конкурсів книги та книговидавців. Видавництво обладнане найсучаснішою комп'ютерною системою підготовки оригінал-макетів друкованих видань.

Національний науковий щорічник «УКРАЇНЬСЬКА КЕРАМОЛОГІЯ»

Збірник продовжує традиції Національного культурологічного щорічника «Українське Гончарство» (1993. — Кн.1; 1995. — Кн.2; 1996. — Кн.3; 1999. — Кн.4) і присвячується різноманітним проблемам вітчизняного та світового гончарства від сивої давнини до сьогодення:

- виникнення;
- еволюція;
- основні закономірності розвитку технічних знань, орнаментики;
- міфоритуальні функції;
- археологічні знахідки та їх інтерпретація;
- польові етнографічні матеріали;
- космологія гончарства;
- сучасний стан і проблеми промислу;
- творчість народних майстрів-гончарів і художників-керамістів;
- керамічні навчальні заклади;
- керамічні підприємства;
- реставрація кераміки;
- спеціальні методи дослідження кераміки;
- керамохронологія;
- художня кераміка (майоліка, фаянс, фарфор);
- проблеми атрибутування кераміки;
- керамічні кооперативи, майстерні, центри;
- керамічні товариства;
- термінологіка гончарства;
- українські керамологи;
- глини України;
- технічна кераміка (магнітна-, парамагнітна-, прозора-, кварцева-, безкиснева-, біо-, скло-, металокераміка тощо)
- архівні, рукописні матеріали про гончарство;
- музейні колекції;
- виставки;
- симпозиуми, конференції;
- ювілеї;
- осередки;
- фотолітопис;
- рецензії;
- бібліографія гончарства.

ПАМ'ЯТКА АВТОРУ

Національного наукового щорічника
«УКРАЇНЬСЬКА КЕРАМОЛОГІЯ»

Редакція приймає для опублікування статті на теми гончарства, кераміки обсягом до 4 сторінок формату А-4; повідомлення, інформацію не більше 10 сторінок (А-4). Перевага надається матеріалам з ілюстраціями та в електронному вигляді. Не приймаються: копії статей; матеріали надіслані/надруковані в інших періодичних чи монографічних виданнях; матеріали, не підписані авторами.

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ ДЛЯ ОПУБЛІКУВАННЯ В «УК»:

- 1) Матеріали українською мовою просимо друкувати на друкарській машинці (принтері), з одного боку паперу формату А4 (210x297 мм). Усі сторінки рукопису повинні мати суцільну нумерацію. Рукописні вставки та вклейки не дозволяються. Матеріали в електронному вигляді подавати на дискетах 3.5", CD, MO 230-640MB (*.doc, *.rtb, *.r65, *.qxd). Разом із дискетою слід надіслати паперовий оригінал статті.
- 2) Посилання на джерела подаються наприкінці матеріалу, за правилами бібліографічного опису наукових видань з обов'язковим зазначенням: місця видання, видавництва, року видання, тому, книги, номера видання, сторінки використаної цитати. Нумерація посилань у тексті має бути суцільною. Скорочені

(абревіатурні) посилання на періодичні видання дозволяються лише в тому випадку, якщо матеріал має список умовних скорочень. Якщо подається алфавітний список літератури, спершу зазначаються видання кирилицею, далі — латиницею.

Усі знаки, які не можуть бути надруковані на машинці (принтері), необхідно вписати в текст від руки, чорним чорнилом (пастою, тушшю), чітко і за єдиною системою написання.

Якщо знак (символ) може бути сплутаний з іншими, близькими за написанням, слід пояснити на лівому полі, що це за знак (символ). Грецькі літери слід підкреслити червоним олівцем.

3) Текстовий оригінал має бути підписаний автором на останній сторінці із зазначенням таких відомостей про себе:

- прізвище та ім'я;
- день, місяць, рік і місце народження;
- місце проживання;
- освіта (навчальний заклад і рік закінчення), місце роботи, посада;
- науковий ступінь, вчене звання;
- почесні звання, державні нагороди;
- головні напрямки наукових досліджень;
- основні наукові праці (повний бібліографічний опис);
- тема, над якою працюєте нині;
- домашня і службова поштові адреси, телефони, факси;
- дата підпису матеріалу;
- фото автора матеріалу.

4) Як оригінали ілюстрацій автор може подати :

- графічні та напівтонові малюнки і фотографічні знімки;
- діапозитиви (слайди) та негативи;
- електронні файли (*.tif, *.jpg).

У всіх випадках запозичення ілюстрації з іншого видання обов'язкове бібліографічно повне зазначення джерела.

Ілюстрації слід нумерувати згідно з порядком посилань на них у тексті матеріалу. Для всіх видів ілюстрацій подається загальна нумерація. Усі ілюстрації означаються словом «малюнок» (скорочено – «мал.»), а не «рисунок», «фото» і т.д.

У рукопису на лівому полі, в прямокутнику повинні бути зазначені номери ілюстрацій і таблиць навпроти того місця в тексті, де бажано їх надрукувати. Підписи до ілюстрацій додаються на окремому листі. До кожної ілюстрації інформація-легенда додається в такій послідовності: Автор. Назва. Матеріал. техніка. Розміри. Місце виготовлення (побутування). Датування. Місцезнаходження. Шифр зберігання.

Автор ілюстрацій чи фото. Публікується вперше чи повторно. Обов'язково подається загальний список ілюстрацій.

Ксерокопії репродукцій чи фотографій не приймаються.

- 5) До кожного матеріалу обов'язково необхідно додати резюме українською та англійською мовами.
- 6) Автори публікацій відповідають за повноту висвітлення питання, системність викладу, достовірність наведених фактів та їх автентичність, правильне цитування, посилання на джерела, написання власних імен, географічних назв і т.п.
- 7) Надіслані матеріали, оформлені з порушенням зазначених тут вимог, без обов'язкових додатків (резюме, список скорочень, відомості про автора, його фото тощо) до опублікування не приймаються.
- 8) Статті, повернені авторам для доопрацювання, мають бути надіслані редакції протягом місяця.
- 9) Редакція застерігає за собою право скорочувати матеріали та правити мову. Надіслані матеріали не повертаються.
- 10) Автори статей, обсягом більше 8 сторінок у щорічнику (без урахування ілюстрацій) безкоштовно отримують один примірник щорічника, в якому опубліковані їхні матеріали; автори статей, менших 8 сторінок одержують безкоштовно окремий відбиток опублікованої статті.

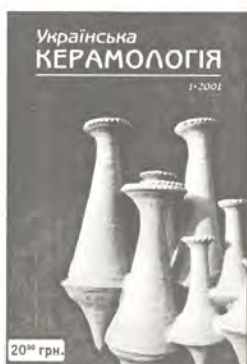
*Щиросердечно бажаємо вам плідних звершень
на перелогах рідної культури!*

Милі друзі!

- ✓ Якщо Вас цікавить світ художньої чи технічної кераміки, найважливіші події в Україні і світі, пов'язані з керамікою;
- ✓ Якщо Ви прагнете краще пізнати археологію, історію, етнографію, мистецтво гончарства, дізнатися про сучасний стан гончарних центрів України;
- ✓ Якщо Ви слідуєте за останніми досягненнями мистців-керамістів і вчених-керамологів;
- ✓ Якщо для Вашої діяльності важливі свіжі книги та журнали з проблем кераміки, —

**Вам просто необхідно мати під рукою
керамологічні видання видавництва «Українське Народознавство»!**

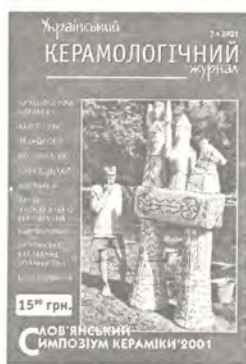
Це єдині в Україні керамологічні періодичні видання.
До роздрібно-книготоргівельної мережі вони не надходять.
Щоб не мати клопоту з їх своєчасним придбанням, замовляйте видання
безпосередньо у видавництві «Українське Народознавство» за адресою:
вул. Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, Україна,
тел. (05353) 42175, 42416, факс (05353) 42416.



**ЄДИНИЙ В УКРАЇНІ
КЕРАМОЛОГІЧНИЙ
ЖУРНАЛ
в 2002 році
матиме кольорові ілюстрації
і обсяг до 160 сторінок**

**ЙОГО МОЖНА ЗАМОВИТИ
у видавництві
«Українське Народознавство».**

Вартість 1 прик. – 15 грн.
Піврічне замовлення: 2 числа – 28 грн.
Річне замовлення: 4 числа – 52 грн.
(Вартість не включає поштових витрат)



ANNOTATION

UKRAINIAN CERAMOLOGY: NATIONAL SCIENTIFIC ANNUAL. 2002

/ edited by Dr. Oles' PoshvytaIo. — Opishne: Ukrainian Ethnology Publishers, 2002. — Vol. II. — 480 p.

The edition is devoted to various Ukrainian folk art problems. Scientific surveys of leading Ukrainian scientists raise problems of preservation and creative development of Ukrainian traditional art centers, art, education, role of museums in supporting of traditional art and trades.

The articles of contemporary Ukrainian ceramologists reflect the peculiarities of historic development of pottery on ethnic Ukrainian territories, the appearance and decline of some art centers and the creative work of folk artists. It continues publishing of unique photographs from the private archive of Yuriy Lashchuk — an outstanding researcher of pottery.

The edition will be useful for scientists, artists, students and for all interested in cultural heritage of Ukrainians.

© *Olexander Babenko*

RESHETYLIVKA — A REMARKABLE FOLK ART CENTER IN POLTAVA REGION 38

This article is devoted to one of the best-known folk art centers in Eastern Ukraine the town of Reshetylivka. It contains a brief historical information about foundation of this settlement and genesis of traditional crafts (embroidery, weaving, carpet-making) of its territory. The author describes the beauty of this picturesque land, rich inexhaustible talents and skills of its craftsmen, presents a thorough chronology of formation of art-making corporation and its convert into a powerful plant of artistic works. Article contains a bright description of artistic personalities whose talens have flourished on the blessed Reshetylivka land.

It is notable that the author belongs himself to a dynasty of famous carpet-makers. He inherited this craft from his mother — Nadiya Babenko. Therefore, he heartily expresses his concerns about the future of this glorious in the past folk creative-work center, proposing his plan of revival and preservation of traditional crafts of Reshetylivka.

© *Lyudmyla Bulhakova*

THE ROLE OF MUSEUMS IN PRESERVATION AND DEVELOPMENT OF ART CRAFTS 41

Some of Ukrainian museums were founded in order to promote the development of folk art trades. Objects collected in such museums are not only the remnants of a material culture of our people but also an inestimable information source for studies of some productive technologies of wares and peculiarities of its decoration.

Ethnographic and folk art museums are closely co-operating with L'viv educational institutions directly concerned with decorative and applied arts and traditional crafts.

© *Volodymyr Buryak*

THE INFORMATIONAL AND INTELLECTUAL PHENOMENON OF NATIONAL CONSCIOUS SELFIDENTIFICATION AND FOLK ART CULTURE 44

A self-identification of conscious depends on presence of cultural social-structures of folk art centers in particular. Absence of system structures of the cultural horizon on artist-collective level and on the individual-personal level results in its gradual depressurization.

Analysis of constant memory signs of one historical-conscious time in comparison with the other time period shows us that it happened a break of parainformational folk memory from the memory that presents today ethnic environment. Among significant contemporary problem is formation of modulus-types of the nation (folk craftsmen, folklore bearers, writers, artists, scientists) as the basic conscious generators of future society development which are the highest ethnic conscious identifiers. Traditional creative activity is considered to be the intellectual phenomenon of national conscious self-identification. It tells about the evolution of archeotypic and common cultural-intellectual conscious layer, about significance of figurative intellectualism for the folk culture, about possibility of restoration (transplantational) processes of folk art memory and about its synchronization with a new time paradigm.

© <i>Olena Volyns'ka</i> ART EDUCATION IN HALYCHYNA: REVIVAL OF RECOGNIZED FOLK ART SCHOOLS	55
In the article the state of folk arts in Kolomyja (Halychyna area) of 19th-beginning of 20th century period is analysed. The accent in the article is put on the activities of productive craft schools specializing in pottery and wood-working. The article reveals a role of the prominent pedagogues in this field of art.	
© <i>Maria Hotsulyak</i> PODILSKA PAPER CUTTING: RETURN FROM FORGETFULNESS OF THE PAST	66
The article is written on the base of many years observations and creative search by the author — M.Hotsulyak, who inherited the rare art of cutting from prominent artists of her land — Mariya Rudenko and Olexander Salyuk. As a specialist she investigates and propagandizes creative achievements of her countrymen. Analyzing creativeness of the best cutting-masters of Podillya and other Regions of Ukraine the author raises a question to initiate foundation of a museum of cuttings. Descriptions of some peculiarities of cuttings, their classification, listing of local centers, ways of the cutting spreading and usage in house setting, exhibition halls, printing and textile industries is given in the article.	
© <i>Faina Petryakova</i> SCIENCE AS SIGNIFICANT FACTOR OF REVIVAL OF DISTINGUISHED CENTERS OF UKRAINIAN FOLK ART CULTURE	74
In the article a problem of the remarkable Ukrainian folk art centers is clearly expressed. The nature of social processes that take place on the territory of Ukraine orientates the ideologists of revival conceptions towards ability to operate with a large number of historic, social, linguistic, aesthetical and other materials in order to organize, generalize and build up a convincing rebirth model of a traditional art center.	
© <i>Yulia Smolij</i> THE MYTH ABOUT FOLK ART'S REBIRTH: ART CRITICS POINT OF VIEW	79
The article analyzes three directions in modern folk art which have a realizable perspective to be developed in Ukraine today. It should be noted that they are the different displays of folklorism and in the same time of investigation and propagandizing of art as a great cultural heritage of Ukrainians.	
© <i>Vitaliy Starchenko</i> THE LIGHT OF TRADITIONAL «PETRYKIVKA» AND ITS PRESENT SHADE	84
In spite of a guard-function loss the sign archeotypes of hut-painting, been existed till the first half of 20th century, disappeared alongside with wall-painting and than revived in Petrykivka «drawing». In Soviet period the folk sign traditions of Petrykivka painting were partly lost as a result of total ideology impact on Petrykivka artists. Today the problems of authentic «Petrykivka» rebirth and its creative application in present conditions are topical.	
© <i>Leonid Tovstuha</i> PRESENT STATE OF POLTAVA AND RESHETYLIVKA CARPET-MAKING AND ITS PERSPECTIVES	90
This article is about history of formation of carpet-makings in Reshetylivka, art peculiarities of the world known tapestry, carpets and about the leading masters of the trade. It is stressed on the present problems of state enterprise «Klara Tsetkin factory» and on the realization of the State Law on folk art trades.	
© <i>Ostap Khanko</i> THE MECHANISM OF UKRAINIAN FOLK ART REVIVAL (MEDITATION AND SUGGESTIONS)	93
The author proposes his personal view and analysis of the formation of ways of folk art revival.	
© <i>Lidtya Khomjak</i> MEMORIAL SCULPTURE OF MASTERS FROM STONE-CUTTING CENTER OF THE VILLAGE OF JAZLOVETS' (BUCHA DISTRICT, TERNOPIL' REGION)	120
About the insufficiently explored part of folk creative activity in Ukraine — the art of decorative stone processing. Under review is the creative work contribution of one of the stone-cutting centers of Halychyna specializing on memorial sculpture production. Author analyses some factors that promote productive functioning of the craft center, its present situation and possible perspectives in the future.	
© <i>Rostyslav Shmahalo</i> FOLK CRAFTS AND ART TRADES EDUCATION IN HALYCHYNA OF THE LATE 19TH-EARLY 20TH CENTURY: WAYS OF INTEGRATION	134
In the folk trades development in Ukraine of the late 19th-early 20th century it is found their reflection of the social, economical, political and cultural changes of that time society. The support activity directed at crafts and trades was being realized by means of folk art amateurs, manufacturers and art intelligentsia. Spontaneous nature of the market hampered the development of crafts and negatively influenced their products art	

level. This condition called the necessity to create the market system for craftsmen's goods, their spreading and popularization. Particularly great role was attached to the specialized learning-a-trade schools.

© *Anatolij Hejko*

ABOUT PRODUCTIVE TECHNOLOGY OF CERAMICS MADE BY PEOPLE OF THE DNIPRO LEFT-BANK

PARTLY-WOODED STEPPE OF SKYTHIAN PERIOD 148

A study of earthenware utensils as historical source is important for understanding of many questions that concern the law-governed nature development of ancient ceramics production, specifically for the period of 7th-3rd century B.C. It is extremely important at present time, when questions of paleoeconomics are turning out to include questions of crafts and trades of ancient Ukrainian people. The article elucidates the general state of affairs in ceramics production development of 7th-early 3rd centuries B.C., defining its role in economic system of Dnipro Left-Bank partly-wooded steppe area population. These sources allowed us to trace all the technological stages and production techniques of plaster plates and dishes, organization of ceramics production in the indicated area of the studied period.

© *Vira Hupalo, Maria Losyk*

THE INVESTIGATIONS OF WELLS EARTHENWARE COMPLEXES ON THE SITE OF ZVENYHOROD ANCIENT SETTLEMENT 153

It has stated an account of the investigations results of medieval ceramics from the annalistic Zvenyhorod that were published in 1996 by group of authors directly engaged in these researches (Sweisznirow I., Hupalo W., Losyk M., Mel'nyk S.). A special attention in this was concentrated on application of the natural sciences methods (chemical-physical working of). Keeping the accents this material is supplemented with the illustrations. The article is dedicated to the memory of our colleague, the author of X-ray structural analysis of ceramics, Svyatoslav Mel'nyk, who died tragically in June 2001.

© *Ihor Poshyvailo*

THE POTTERY TREASURES OF POLISSIA AREA 172

The article offers insights into historical and culturological aspects of Ukrainian Polissian pottery — the original phenomenon of traditional Ukrainian culture. Some basic stages of formation, development and functioning of pottery traditions of Polishchuks (nicknamed population of Polissia area). The author also analyses the semiotic symbols of Polissian ceramics.

© *Romana Motyl'*

SMOKED CERAMICS OF HAVARECHYNA: ITS HISTORY AND THE PRESENT 186

Smoked ceramics — is a unique art phenomenon in the Ukrainian culture. The article is devoted to the last still active center of the smoked ceramics in Lviv Region — Havarechyna.

It is characterizing the creative activities of folk craftsmen: Jakiw Domaryts'kyi, Marjana Bakusevych, Roman Harbuzyns'kyi, as well as professional artists: Jaroslav Motyka, Olha Vynnychenko and others, defining their role in revival, protection and popularization of smoked ceramics art. The author analyses facts of the revival and fading down pottery traditions in Havarechyna. The article touches upon a question of the survival of folk masters in conditions of present economic crisis.

© *Oleh Slobodyan*

TO THE HISTORY OF PYSTYN' CERAMICS 189

The article renders the picture of historical development of one of the biggest pottery centers of Halychyna and Pokuttya areas — the village of Pystyn' of Kosiv District (Ivano-Frankivsk Region).

© *Lyubov Spanatly*

POTTERY TRADE IN MYKOLAYIV REGION: EXCURSUS INTO THE PAST 195

Grounding on scientific research the author points out the availability and development of pottery trade in Mykolayiv Region.

© *Victor Mishchanyin*

THE BEZUKY SETTLEMENT ONE MORE CENTER OF UKRAINIAN POTTERY 200

On base of historic materials and own ethnographic field research the author traces back the history of the old Cossacks' village of Bezuky from the time it was founded till present. It is for the first time has being studied as a traditional pottery center of Poltava Region of the late 19th-first quarter of the 20th century.

© *Nadia Boren'ko*

THE ORIGIN, EXISTENCE AND DOWNFALL OF POTTERY CENTERS IN KYIV POLISSIA:

RELICS OR HISTORIC MEMORY? 206

The materials of field research of radiation polluted zones of Kyiv Polissia are presented in the article. Shapes, names and everyday usage of Kyiv Polissia earthenware display peculiarities typical for the pottery of the adjacent Belorussian territories.

The main pottery centers in Polissia Region were such villages as Lubjanka, Dibrova, Mlachivka. First two of them happened to be in the extremely radiation polluted zone («dead zone»). Potters of the villages of Novi Petrivtsi (Vyshhorod District), Plahtianka (Makariv District), Prybirs'k (Ivankiv District) have stayed on their native lands. Though, if in 1960th in each of these villages still worked two or three dozens of masters, presently the pottery of this historic-ethnographical region is not developing as a unique cultural tradition but it is a relic. Only several potters families still work today.

© *Ostap Khanko*

POTTERY CENTER OF VELYKI BUDYSHCHA 218

This is a material about one of the pottery centers of Poltava Region — Velyki Budyshcha (Poltava Region). It contains 30 written sources on Budyshcha pottery. Brought into scientific operations three museum's collections of earthenware, two private and one university collections. For the first time some patterns of non-glazed painted plates of late medieval Poltava region is published here.

© *Rostyslav Shmahalo*

UKRAINIAN CERAMICS OF THE 20TH CENTURY ABROAD 244

This article is about the influence of Ukrainian professional ceramics and art education on the development of ceramics production in European countries. It analyses the creative activities of ceramists who emigrated from Ukraine or who were born in Ukrainian exiles' families (Vasyl' Trybushnyi, Nestor Kysilevskyi, Serhiy Lytvynenko, Mykhaylo Chershniiov's'kyi, Maria Leontovych-Loshak, Nina Levyts'ka, Pamfil Ses', Ioanna Nyzhnyk-Vynnykiv, Yurii Kul'chyts'kyi, Yakiv Hnizdovyi, Yaroslava Herulyak, Natalia Stephaniv, Oksana Vanchyn's'ka, Marko Zubar, Stepan Repa, Oleksandra Dyachenko-Kochman, Petro Kapshuchenko, Sophia Zyalyk, Tetyana and Bohdan Osadtsy, Maria Kopystyn's'ka, Volodymyr Makarenko, Il'ko Martynyuk and others).

© *Rayla Zaharchuk-Chuhay*

ON THE QUESTION OF PRESERVATION AND DEVELOPMENT OF OPISHNE POTTERY ART BY UKRAINIAN DIASPORA IN USA 277

Opishne — is a remarkable center of Ukrainian pottery, the universally recognized pottery capital of Ukraine. The author studies the pieces of Ukrainian folk art in USA particularly among Ukrainian community.

© *Vitaliy Khanko*

POTTERS OF POLTAVA REGION AT THE EXHIBITIONS OF 1846-1913 280

The author gives a historical review of different types of exhibitions (country works, agricultural fair, farming and trade, agricultural and handicrafts, domestic handicrafts, manufacture ceramic products and wares) that exposed pottery of Poltava Region. The first exhibition — Illins'ka Fair of 1846 took place in Romny and the last one — National Russian Exhibition of 1913 — in Kyiv.

© *Vasyl' Hudak*

HISTORY AND CONTEMPORANEITY IN THE FOLK PLASTIC ARTS OF SMALL FORMS (ON THE EXAMPLE OF CRAFTSMAN IVAN HONCHAR'S WORK) 286

About life, creative work peculiarities and pottery of the prominent Ukrainian craftsman from the village of Krynytsi (Tul'chyn District, Vinnytsya Region). His ceramic works are original, distinctive, convincing for their silhouettes integrity, inside tension, dynamics, for the figurative subject embodiment and display of a wide aesthetic possibilities of the material.

Ivan Honchar still remains the unsurpassed master of bright, complex and full of psychologic expressiveness narrative compositions, created on base of traditional Podillya plastic language and folk art ceramic sculpture devices.

© *Tetyana Zinenko*

POTTERY — THE HANDICRAFT AND THE ART. WHAT ARE WE REVIVING? 292

About the problems and obstacles on the way of modern Ukrainian folk art, pottery in particular, development.

© *Ihor Niemets*

THE STUDY-OF-MATERIALS ASPECTS IN THE DEVELOPMENT OF ART TRADES AND TEACHING OF TECHNICAL DISCIPLINES 296

This article presents the study-of-materials analyses of substances applicable in art ceramics production. It proposes the scientifically grounded directions of improvement of a separate technology operations in high-quality wares output at manufactures and pottery workshops. It also gives a strategy in training of experts on materials and contents of a discipline «study of materials» in educational establishments.

© *Halyna Semchenko*

FUNDAMENTAL RESEARCHES — PRECONDITION OF THE NEW COMPOSITE MATERIALS CREATION 301

About the set of new formation's synthesis of the cluster helium systems.

- © *Jaroslava Muzychenko*
FOLK CRAFTS TRAINING UNDER CONTEMPORARY CITY CONDITIONS 304
 Today we have to settle many problems concerning the folk crafts development. The solution of these questions will impact the state of culture and arts that every following generation aspires to improve.
- © *Halyna Redchuk*
PEDAGOGIC MEDITATION OVER THE THEME 306
 The article raises problems of youth upbringing on national art traditions, of global leveling of the past culture and «new culture» conditions, grounded on mass consumption, pop-art, publicity and show-business. There is an analysis of teaching role of painting, pottery, ethics, aesthetics in formation of personality, able to remain withstanding and not to be in the «wrong waters» of present days. Creation of the Museum of Ceramics in Opishne perceived by some authority representatives as a bluff and its sponsor's words they considered just a prognostication. The authoress maintains the necessity to combine methods of approach in youth upbringing on culture, behaviour, intercourse, labour and the great importance of increasing the role of art in this field.
- © *Halyna Zhuk*
OUT-OF-SCHOOL VOCATIONAL TRAINING OF CHILDREN'S IN THE ARTS AND CRAFTS CLUBS: PRACTICE, POSSIBILITIES AND PERSPECTIVES 310
 About importance of folk art for the cultural wealth of Ukrainians; folk-trades schools in Sumy and the experience of ceramics clubs in the Sumy Children and Youth Palace.
- © *Oleh Slobodyan*
CANDIDATE DEGREE THESIS «PYSTYN' POTTERY CENTER OF THE 19TH-THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY. (HISTORY, TYPOLOGY, ART PECULIARITIES, CRAFTSMEN)» 314
- © *Daria Bazylevych*
UKRAINIAN FOLK CERAMIC TOY TRADITIONS IN CONTEXT OF MODERN ART DEVELOPMENT 340
 About the role of ceramic sculptural toy in traditional culture, its symbolic functions. There are the analyses of plastic art embodiments in creative works by ceramists Ulyana Jaroshevych, Olha Bepalkiv and other L'viv artists participated in a group exhibition of ceramics in «Dzyga»: gallery Ustyna and Halyna Druls, Tamara Bereza, Anya Lysyk, Halyna Oshurkevych, Ihor Kovalevych, Nazar Bida, Yuriy Rymar.
- © *Natalya Marunyak*
IVAN SKOLOZDRA'S CERAMIC PLASTIC ARTS (RESEARCH OF A LITTLE-KNOWN ASPECT OF THE FOLK MASTER'S TALENT) 346
 About creative formation and passion for the pottery of a well-known Ukrainian artist Ivan Skolozdra from the village of Rozvadiv (L'viv Region). It is analysed the first sculptural portraits, subject compositions, relief layers of the master.
- © *Larysa Antonova*
PERSPECTIVES OF BUDY CENTER 356
 About today problems of the leading faience center of Ukraine (Kharkiv Region).
- © *Volodymyr Onyshchenko*
«BUBNIVKA-2000» 359
 According to the decision of folk art symposium in Sedniv (1988) the Union of Folk Masters of Ukraine was founded. A lovely village of Bubnivka (Vinnytsia Region) has become a perfect pottery training base within the Union system. The author also touches upon formation of Bubnivka ceramics.
- © *Lyudmyla Ovcharenko*
THE PROVINCE ZEMSTVOS' ROLE IN THE REBIRTH OF SIGNIFICANT UKRAINIAN FOLK ART CENTERS 362
 About the importance of pottery traditions' continuity, traditional forms of professional skills transmission in the potters environment of the second half of 19th - beginning of 20th century. The efforts of zemstvosts directed at the pottery schools' development in Ukraine revealed the shortcomings in their and workshops activities. About the state of folk art trades and crafts in Ukraine and the necessity to work out a National folk art centers' support programme.
- © *Vasyl' Omelyanenko*
FOLK POTTER IN OPISHNE: YESTERDAY, TODAY, TOMORROW 367
 About peculiarities of Opishne pottery development of the 20th century and today's state of the famous trade; about formation of Vasyl' Omelyanenko as a potter.

© *Lyudmyla Metka***YOUNG GENERATION OF OPISHNE CRAFTSMEN: DEVELOPMENT OF TRADITIONS OR THEIR DENIAL? 370**

Present day young potters of Opishne have inherited and keeping the traditions of those who had begun and developed this old trade. And whether they are following these traditions or each of them sticks to its own way grinding its own style of pottery art?

The problems of young Opishne potters creativity and author's point of view on pottery preservation one of the most important ceramics centers is highlighted in the article.

© *Halyna Halyan***POTENTIAL OPISHNE SOUVENIR 377**

An egg in many peoples mythical ideas is a symbol of the Universe foundation of man and life. The first «pysanka» (decorated Easter egg) ornamental elements appeared in Ukraine 20-18 thousand years ago. The eggshells of pysankas with grain and hay-dust are found out in the Trypillia culture dwelling walls and in the graves of Etrusks. Lots of ceramic egg-bells were discovered in Central Ukraine, Poltava Region in particular.

A wide spreading of ceramic pysanka happened in medieval Ukraine. In the end of late 19th century against a background of the development of Easter-eggs production, made of fiance, porcelain, stone and metals, the folk pysanka gradually was being on the decline. The 20th century is the time of a total wiping out of authentic pysanka by Soviet Regime from the historic land of the Dnipro River Left-bank Ukraine. Step by step the revival of pysanka-making in the beginning of 1990s became a symbol of the independent Ukraine.

© *Leonid Smorz***OLEXANDRA SELIUCHENKO AS AN ARCHEOTYPE BEARER AND MYTH-CREATOR 384**

About Olexandra Seliuchenko I have already written, including some aspects of her creativeness. But her human personality and her creativity has so much mysticism and sacrament that I dared to turn back to this subject one more time, focusing at its significant points, that were not treated enough at all in our science and remains topical. This time I concentrate my attention on the archeotype problem and an myth-creativity as an important features of Olexandra Seliuchenko as an artist, to ground the theme on more substantial theoretical base and to use more convincing arguments. For this reason I have to resort to a purely philosophical material, the regulations of sociology, psychology and the both sciences terms. Since I am turning to the theme that have already been publicated I can't avoid some text and sense repetitions. Also I am well aware that in the article I managed to set forth only a few of raised questions and in a concise sketchy form. But I hope I can consider my project, as a whole, fulfilled and the readers could find something interesting and new in it for themselves.

© *Roman Korohodskiy***«WE ARE TALKING HEART-TO-HEART» 391**

While re-reading «off the self» article and the letters of unforgettable Olexandra Seliuchenko, prominent artists from Opishne, it feels sad what a chasm Ukraine is pushed to by our tragic history, how much forces all of us have to spend more to clamber out on a visible space of a civilized world. Let the bright truly Christian image of Olexandra Seliuchenko, her talent, that had combined concordly a divine enthusiasm and high inspiration with a deep earthy people's essence, folk attitude, customs and penetrative philosophical vision, in the same time, help us to comprehend new horizons of Ukrainian folk art and to regard properly its famous masters.

© *Yuriy Lashchuk***YURIY LASHCHUK: MEMORIES (TO THE 80-TH ANNIVERSARY OF A FAMOUS UKRAINIAN CERAMOLOGIST) 402**

Publicating this article the Institute of Ceramology — department of Ukrainian Ethnology Institute of National Science Academy, the National Museum-park of Ukrainian Ceramics in Opishne, Arts Collegium in Opishne heartily congratulate the «patriarch» of Ukrainian ceramology, a famous pottery researcher, a great devotee of the Ukrainian culture — Yuriy Lashchuk — with his 80-th birthday anniversary. Enthusiastic work of this amazing «champion» of the national spirit represents a unique page in the cultural-scientific chronicle of Ukraine in the second half of 20th century.

© *Oles' Poshyvailo***YURIY LASHCHUK'S PHOTOARCHIVES: DYBYNTSI 412**

The National Archives of Ukrainian Pottery in Opishne is continuing to acquaint the readers of «Ukrainian Ceramology» with unique photoarchives of Yuriy Lashchuk, art critic, Doctor of Arts from L'viv. This publication is dedicated to the 80-th birthday anniversary of the famous Ukrainian ceramologist. It reflects the creative work of craftsmen from one of the biggest pottery centers of Kyiv Region, a distinctive «pottery capital» of Naddniproanshchyna (the Middle Dnipro River territory) — the village of Dybyntsi (Bohuslav District, Kyiv Region) — in a period from 1905 till 1962. Attribution of the works has been made by the archives owner. The photos shown here make up only a small part of «Dybyntsi» brand as an advanced information, as the next field search of materials, working up the museum's collections archives making access to a new documentary illustrations of the refined art abilities, a high culture of our people, an inspired potting in Ukraine and its folk artists.

Зміст

- 3 Творити без упину!
Переднє слово Степана Павлюка
- 5 Збереження визначних центрів народної художньої культури українців:
уроки історії і шлях реанімації
Слово головного редактора Олеса Пошивайла

ПРОБЛЕМИ

- 14 Міжнародна науково-практична конференція «Відродження визначних центрів народного мистецтва України: блеф романтиків чи прогноз аналітиків?»
- 38 Решетилівка – визначний осередок народної творчості Полтавщини
Олександр Бабенко (Полтава)
- 41 Роль музеїв у збереженні й розвитку художніх ремесел
Людмила Булгакова (Львів)
- 44 Інформаційно-інтелектуальний феномен національної свідомісної самоідентифікації і народна художня культура
Володимир Буряк (Дніпропетровськ)
- 55 Мистецька освіта Галичини: відродження визначних шкіл народного мистецтва
Олена Волинська (Івано-Франківськ)
- 66 Подільська витинанка: повернення із забуття
Марія Гоцуляк (Могилів-Подільський)
- 74 Наука як важливий чинник відродження визначних центрів народної художньої культури
Фаїна Петрякова (Львів)
- 79 Міф про відродження народного мистецтва: погляд мистецтвознавця
Юлія Смолій (Київ)
- 84 Світло традиційної «Петриківки» та її сьогоденна тінь
Віталій Старченко (Дніпропетровськ)
- 90 Сучасний стан полтавського-решетилівського килима і його перспективи
Леонід Товстуха (Решетилівка)
- 93 Механізм відродження українського народного мистецтва (роздуми і пропозиції)
Остап Ханко (Полтава)
- 120 Меморіальна скульптура майстрів каменярського осередку селища Язловець Бучацького району на Тернопільщині
Лідія Хом'як (Івано-Франківськ)
- 134 Народні промисли і художньо-промислова освіта Галичини кінця XIX-початку XX століття: шляхи інтеграції
Ростислав Шмагало (Львів)

АРХЕОЛОГІЧНА КЕРАМІКА

- ✓ 148 Про технологію виготовлення кераміки населенням дніпровського лісостепоного Лівобережжя в скіфську епоху
Анатолій Гейко (Полтава)
- 153 Дослідження керамічних комплексів криниць на городищі Звенигород
Віра Гупало, Марія Лосик (Львів)

ІСТОРІЯ ГОНЧАРСТВА

- 172..... Гончарські карби Полісся
Ігор Пошивайло (Київ)
- 186..... Гаварецька димлена кераміка: історія та сучасність
Романа Мотиль (Львів)
- 189..... До історії пистинської кераміки
Олег Слободян (Косів)
- 195..... Гончарний промисел на Миколаївщині: екскурс у минуле
Любов Спанатій (Миколаїв)
- 200..... Хутір Безруки – ще один осередок українського гончарства
Віктор Міщанин (Опішне)

ЕТНОГРАФІЯ ГОНЧАРСТВА

- 206..... Виникнення, побутування та загибель гончарних осередків на Київському Поліссі: релікти чи історична пам'ять?
Надія Боренько (Львів)
- 218..... Великобудищанський осередок гончарювання
Остап Ханко (Полтава)

МИСТЕЦТВО КЕРАМІКИ

- 244..... Українська кераміка ХХ століття поза Батьківщиною
Ростислав Шмагало (Львів)
- 277..... До питання збереження і розвитку опішненського гончарного мистецтва українською діаспорою в США
Раїса Захарчук-Чугай (Львів)
- 280..... Гончарі Полтавщини на виставках 1846-1913 років
Віталій Ханко (Полтава)
- 286..... Історія і сучасність у народній тематичній пластиці малих форм (на прикладі творчості майстра народного мистецтва Івана Гончара)
Василь Гудак (Львів)
- 292..... Гончарство: ремесло і мистецтво. Що відроджуємо?
Тетяна Зіненко (Опішне)

ТЕХНІЧНА КЕРАМІКА

- 296..... Матеріалознавчі аспекти в розвитку художніх промислів і викладанні технічних дисциплін
Ігор Немец (Белгород, Російська Федерація)
- 301..... Фундаментальні дослідження – запорука створення новітніх композиційних матеріалів
Галина Семченко (Харків)

КЕРАМІКА В НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ

- 304..... Навчання народним ремеслам в умовах сучасного міста
Ярослава Музиченко (Київ)
- 306..... Педагогічні роздуми до теми
Галина Редчук (Опішне)
- 310..... Позашкільне професійне навчання дітей у гуртках декоративно-ужиткового мистецтва: практика, можливості й перспективи
Галина Жук (Суми)

ДИСЕРТАЦІЇ

- 314..... Кандидатська дисертація Олега Слободяна
«Пистинський центр гончарства XIX-першої половини XX століття.
(Історія, типологія, художні особливості, майстри)»

ДОСЛІДЖЕННЯ МОЛОДИХ КЕРАМОЛОГІВ

- 340..... Традиції української народної глиняної іграшки в контексті розвитку
сучасного мистецтва
Дарія Базилович (Львів)
- 346..... Керамічна пластика Івана Сколоздри
(дослідження маловідомої грані таланту народного майстра)
Наталя Маруняк (Львів)

ПОВІДОМЛЕННЯ

- 356..... Перспективи Будянського осередку
Лариса Антонова (Буди)
- 359..... «Бубнівка-2000»
Володимир Онищенко (Київ)
- 362..... Роль губернських земств у відродженні визначних центрів народної
художньої культури українців
Людмила Овчаренко (Опішне)
- 367..... Народний майстер в Опішному: вчора, сьогодні, завтра
Василь Омеляненко (Опішне)
- 370..... Молода генерація опішненських майстрів: розвиток традицій чи їх заперечення?
Людмила Метка (Опішне)
- 377..... Потенційний опішненський сувенір
Галина Галян (Полтава)

НЕЗАБУТНІ

- 384..... Олександра Селюченко як носій архетипу і міфотворець
Леонід Смерж (Київ)
- 391..... «Ведемо ми розмову душею»
Роман Корогодський (Київ)

ЮВІЛЕЇ

- 402..... Юрій Лашук: пройдене і пережите
(до 80-ліття славетного українського керамолога)
Юрій Лашук (Львів)

ГОНЧАРНІ СВІТИ УКРАЇНИ

- 412..... Фотоархів Юрія Лашука: Дибинці
Олесь Пошивайло (Опішне)

- 463..... ІНФОРМАЦІЯ ІНСТИТУТУ КЕРАМОЛОГІЇ — ВІДДІЛЕННЯ ІНСТИТУТУ
НАРОДОЗНАВСТВА НАН УКРАЇНИ ТА НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ-ЗАПОВІДНИКА
УКРАЇНСЬКОГО ГОНЧАРСТВА В ОПІШНОМУ

- 471..... ANNOTATION

УКРАЇНЬСЬКА КЕРАМОЛОГІЯ: Національний науковий щорічник. 2002 / За редакцією доктора історичних наук Олесь Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2002. – Кн.2. – 480 с.

Національний
**Українська
Керамологія**
2002
Кн.2
науковий щорічник



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

Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164
Тел./факс (05353) 94553
E-mail: opishne@pi.net.ua

На першій сторінці обкладинки:

Мить гончарювання Сергія Радька (Опішне) під час II Національного симпозиуму гончарства. Опішне. 2001. *Фото Олесь Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства.*

На четвертій сторінці обкладинки:

Мить творення художника-кераміста Тетяни Павлишин (Львів) під час II Національного симпозиуму гончарства. Опішне. 2001. *Фото Олесь Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства.*

Формат 70x100/16
Папір крейдований 115 г.
Друк офсетний
Умов.друк.арк. 38,70
Тираж 550 прим.
Зам.

Друкарня
ДП ХМЗ «ФЕД»:
Сумська, 132,
Харків,
61023

