

**Олена КЛИМЕНКО**

*науковий співробітник ІМФЕ ім. М. Рильського,  
кандидат мистецтвознавства*

## **ТРАДИЦІЇ Й ІННОВАЦІЇ В УКРАЇНСЬКОМУ ГОНЧАРСТВІ XX — ПОЧАТКУ XXI ст. І ПРОБЛЕМА КІТЧУ**

Як відомо, традиційність — одна з найголовніших ознак народного мистецтва, яка визначає його сутність. Без новацій традиція розвиватись не може. Органічне поповнення традиції новими елементами обумовлює її розвиток. Як слушно відзначала М. Некрасова, «нове, стверджуючись у колективному досвіді, стає традицією» [1]. Це є аксіомою теорії народного мистецтва. Співвідношення традиційних і нових елементів у народному мистецтві дослідники визначають як взаємодію «традицій та інновацій» [2]. Зокрема, Тетяна Кара-Васильєва, погоджуючись із болгарськими етнологами В. Хаджиніколовим і Б. Тумангеловим, відзначає: «Терміни «традиція та інновація» означають діалектичну єдність і боротьбу, подолання та наслідування старого новим» [3]. І далі: «Процес інновацій характерний динамічним нагромадженням нових форм і якостей при одночасному збереженні старих, які, у свою чергу, зазнають змін і трансформацій» [4]. Нові елементи народжуються і нагромаджуються у творчості народних майстрів певного осередку поступово та стають інноваціями, котрі, засвоюючись загалом, започатковують нові традиції.

Для народного мистецтва шкідливими є і консервація традиції, і занадто активне поповнення її новаціями. В обох випадках промисел зникає. Але в наш час більш шкідливим є втручання у промисел в плані нововведень. Адже без цілеспрямованих зовнішніх втручань (наголошуємо: саме втручань, а не зовнішніх впливів, які є закономірними) промисел розвивається природно, тобто знахідки найбільш талановитих майстрів поповнюють традицію (якщо вони відповідають запитам загалу). Це також аксіома.

Стосовно XX ст., особливо останніх його десятиліть, можна говорити про низку специфічних рис у цій одвічній для народного мистецтва взаємодії нового і традиційного. Традиції стають більш динамічними, зменшується їхня стійкість, а також прискорюється зникнення давніх традицій. Протягом XX ст. посилюється процес новоутворень.

Кінець століття і початок ХХІ ст. позначений катастрофічним зникненням традиційних елементів, які не доповнюються інноваційними. Традиції просто зникають разом із зникненням традиційних видів народного мистецтва. Всі ці моменти знаходять прояв в усіх видах народного мистецтва. Їх можна виявити і в гончарстві.

Важливою рисою української народної кераміки ХХ ст. є те, що вона у порівнянні з попередніми періодами стає більш відкритою системою, яка активно взаємодіє з іншими системами сучасної культури, чутливо реагуючи на події у навколишньому світі. Перебування в рідчизні загальних тенденцій розвитку мистецтва нівелює і знищує традиції окремих осередків. Процес, по суті, закономірний.

Протягом останніх десятиліть ми стали свідками катастрофічного зникнення гончарства як виду українського народного мистецтва [5], що обумовлено історичними та економічними умовами його розвитку у ХХ ст. Стисло їх нагадаю: колективізація із забороною працювати одноосібно; голодомор 1932/33 років, що забрав життя тисяч гончарів, які вмирили цілими родинами; податкова політика 1950-х рр. із руйнуванням горнів та виселенням майстрів з рідних осередків; реорганізація артілей з перетворенням їх на заводи та фабрики на початку 1960-х рр.; економічні негаразди 1990-х рр., що спричинили закриття більшості підприємств системи народних художніх промислів і загибель промислу в осередках, де ще у 1980-х працювало до 10 і більше майстрів [6].

На відміну від минулих часів у ХХ ст. і особливо на початку ХХІ взаємодія традицій та інновацій в гончарстві України активізується. Інноваційні моменти переважають. Зменшення кількості майстрів, припинення існування осередків призводять до послаблення зв'язків з минулим, з традиціями. Майстер менш захищений від різних впливів. Звідси нововведення, які найчастіше негативно впливають на розвиток гончарства в цілому [7].

Однак, в українській народній кераміці попри всі негаразди її розвитку все ще зберігаються надзвичайно архаїчні елементи: застосування матеріалів і більша частина технологічних процесів, окремі різновиди асортименту виробів, форми і декор неполив'яного посуду, образи й манера ліплення іграшки тощо. Наявні також ознаки традицій пізніших часів (цехові середньовічні традиції в полив'яних виробках [8], «земська традиція» в Опішному [9]). І хоча українське гончарство як вид народного мистецтва [10] зникає, в роботах сучасних гончарів, яких залишилися одиниці, традиції зберігаються, а нові риси з'являються поступово й досить повільно. Це пов'язано із спе-

цифікою народного мистецтва як типу художньої творчості, з особливостями психології народного майстра.

В кожному осередку з покоління в покоління передається цілий комплекс елементів, притаманних саме цій школі народного мистецтва. Час від часу застарілі елементи забуваються. Місцева традиція поповнюється новими, котрі започатковують нові традиції або ж (в разі несприйняття загалом промислу) зникають. При цьому залишається основне, тобто те, що становить своєрідність даного осередку, неповторність його локальної традиції. За спостереженнями етнологів, стилістичні зміни, пов'язані із закономірним формуванням нових традицій у гончарних осередках, відбуваються протягом трьох поколінь майстрів (батько-син-онук) [11].

На нашу думку, доцільно говорити про кілька варіантів розвитку традицій в українському гончарстві кінця ХХ — початку ХХІ ст.:

1) коли традиції розвиваються природним шляхом з органічним доповненням інноваціями;

2) коли традиції видозмінюються через активне поповнення нововведеннями, які видозмінюють, але не руйнують локальні традиції;

3) традиції припиняють своє існування (найчастіше разом із припиненням існування осередків).

Прикладів органічного (природного) розвитку традицій в наш час обмаль. Чи не єдиним осередком, де на початку нинішнього століття можна говорити про існування промислу і збереження локальної традиції, тобто, коли працюють понад 10 і більше майстрів, залишається Олешня Чернігівської обл., де гончарюють близько 40 осіб [12].

Видозміну локальних традицій через активне поповнення інноваціями демонструють декілька провідних осередків, які нині ще функціонують (Опішня, Косів). В них видозмінені традиції нерідко поєднуються із залишками доволі давніх елементів.

Серед поодиноких майстрів, котрі зберегли традиції власних осередків до 1980-х рр. можна назвати Дем'яна Косяченка (1903-?) з Гнильця, Дмитра Грушовенка (1930–2003) з Громів, Григорія Торбу (нар.1917) з Паланочки (Черкаська обл.), Катерину Бедрій (1914-?) з Меджибожа, Олександру Пиріжок (1898–1983) з Адамівки (Хмельницька обл.) [13]. На початку ХХІ ст. в межах традицій власних осередків працює родина Кахнікевичів з Коломиї Івано-Франківської обл. [14], Олександр Червонюк (нар.1967) з Громів Черкаської обл. [15], до 2006 р. гончарював Яків Брюховецький (1931–2006) з Голоківки на Черкащині (мешкав у Чигирині). Нове в технології, матеріалах, асортименті, формах і декорі виробів у таких майстрів з'являється досить повільно.

В селах, де гончарством у 1980-х рр. ще займалися до 10 і більше родин, а вироби вивозилися на базари до міста, розвозилися по навколишніх селах, технологія також традиційна, але вимоги прискорення виробництва викликають деякі зміни, що впливають на художні особливості. Так, у Гончарівці на Тернопільщині, Олешні на Чернігівщині, Шпиколосах на Львівщині, в окремих селах Волині у 1960–70-х рр. перейшли на виготовлення посуду з червоним черепком — теракотовим або полив'яним. А ще в середині століття тут створювали чудову димлену кераміку з лискованим декором, виробництво якої потребує більше зусиль [16]. Поодинокі спроби Івана Бібика (нар. 1925) у 1980-х відродити димлену кераміку в Олешні на Чернігівщині позитивних наслідків для загалу промислу майже не мали.

Іноді спостерігається своєрідне відновлення традиції, вірніше її «сплеск». Показовою в цьому плані є творчість гончарів Лабораторії архітектурно-художньої кераміки при Київському зональному науково-дослідному інституті експериментального проектування [17] Якова Падалки (1926–2000) і Миколи Маринченка (нар. 1924), які на замовлення співробітників Державного музею українського народного декоративного мистецтва [18] у 1980-х рр. створили низку речей, традиційних для власних осередків — Межиріча на Сумщині і Верби на Чернігівщині. Ще один приклад: відродження традиції зооморфного посуду в Опішному в середині ХХ ст. Про це трохи детальніше.

Виробництво зооморфних та антропоморфних посудин і скульптури, порівняно давнього різновиду української народної кераміки, наприкінці ХІХ — початку ХХ занепадає, а в радянський час у більшості осередків припиняється. В Опішному ж воно продовжується до нашого часу завдяки тому, що у 1950-х рр. в артлі «Художній керамік» відбулося відродження майже втраченої традиції. На той час зооморфний фігурний посуд ні вдома, ні в артлі не робили. Від довоєнного періоду збереглися окремі зразки виробів: фігурні посудини у вигляді барана і вовка Трохима Демченка (1912–1985) середини 1930-х років, декоровані характерним для цього періоду дрібним рослинним орнаментом [19]. Гончарі похилого віку, нині покійні Іван Білик (1910–1999) та Гаврило Пошивайло (1909–1991), розповідали, що у 1920-х рр. «баранів» майстри робили на замовлення для подарунків (зокрема, Яків Павлович Пічка / 1870-ті рр.-1933/ [20]), а в перші роки діяльності артлі «Художній керамік», заснованої 1929 року, фігурний посуд створював гончар Захар Петрович Задорожний (1883–1933) [21]. В 1940–1941 рр. відомого гончаря-скульптора Василя Біляка

(1924–1995) в опішненській керамічній школі вчили робити «баранів» [22]. Таким чином, гончарі, безсумнівно, «пам'ятали» фігурний посуд і не виробляли його через відсутність попиту. Це і сприяло швидкому відновленню традиції та поширенню зооморфної пластики, яка наприкінці 1950-х рр. стає масовою продукцією артілі.

Про усталеність традицій та їхнє збереження на підсвідомому рівні свідчить іграшка опішненської майстрині Марії Дугельної (1914–1997), яка до 1971 працювала на заводі «Художній керамік»: оздоблювала посуд в техніці підполивного контурного малювання, а також ліпила свистунці великого розміру у вигляді птахів, коників, оленів, баранців тощо. 1987 р. після багаторічної перерви на прохання автора цих рядків відновила ліплення іграшки і працювала час від часу, виконуючи поодинокі замовлення. Вона ліпила «баринь», пташечок, «чаєчок», півників, птахобаранців, птахоолений, птахоконей, коників. Обличчя «баринь» виконувала за допомогою штампика, який зберігся від першої третини ХХ ст. Іграшка теракотова, в окремих випадках декорована розписом аніліновими фарбами. Марія Дугельна — одна з небагатьох майстринь опішненської дрібної пластики другої половини ХХ ст., яка пам'ятала архаїчні сюжети іграшки і ліпила свистунці так, як її навчила мати, відома майстриня першої третини ХХ ст. Уляна Дугельна (1889–1934). Однак, Марія Яківна, зберігаючи усталеність образів та манери ліплення, створювала значну кількість варіантів у межах одного сюжету. Її барині вирішені, на перший погляд, однаково із застиглими одноманітними обличчями-масками, різняться завдяки варіюванню окремих деталей — кошик, одна або декілька пташок під рукою, форма капелюшка, положення рук тощо.

Ще один приклад своєрідного «сплеску» традиції. На початку 1980-х рр. автор цих рядків попросила відому майстриню опішненської дрібної пластики другої половини ХХ ст. Анастасію Білик-Пошивайло (нар. 1930) виліпити іграшку «як колись». Так з'явився теракотовий вершник-свистунець, майже подібний до зразків початку минулого століття, які можна бачити в музейних зібраннях. Показовою в цьому плані є також риночка з так званою, ручкою-«тулійкою», виконана у 1980-х рр. (знову ж таки на замовлення) провідним опішненським гончарем, Михайлом Китришом, лауреатом Національної премії Тараса Шевченка 1999 року. Користування такими ринками (а отже і їхнє виготовлення) припинилося давно, однак, М. Китриш відтворив форму посудини кінця ХІХ — першої третини ХХ ст. у майже традиційному варіанті: лише завершення

трубчастої ручки вирішене у вигляді профільованого виступу (а не відкритого отвору, як у давнину).

Отже, в народних майстрів на підсвідомому рівні традиції зберігаються довго і дають досить цікаві «сплески» в разі виникнення сприятливих умов.

Осмилення проблеми традицій та інновацій в українській народній кераміці не буде вичерпним без врахування її взаємодії з професійним мистецтвом, з яким гончарство тісно пов'язане в усі часи. У попередні періоди мало місце поступове «опускання» стилів професійного декоративного мистецтва у народне середовище із запізненням на десятиліття і навіть століття. Згадаємо, наприклад, ічнянські кахлі (Чернігівщина) роботи народних гончарів ХІХ ст. із класицистичними мотивами або «барокове» (у поєднанні з впливом стилю модерн) мислення Остапа Ночовника (1853–1913) з с. Миських Млинів на Полтавщині.

Вплив професійного мистецтва на народну кераміку активізувався і набув цілеспрямованої політики «згори» наприкінці ХІХ ст. у зв'язку із намаганням підтримати кустарні промисли: робота земських інструкторів у провідних осередках, створення керамічних шкіл, організація учбово-показових майстерень, відповідна закупівельна політика тощо. Наприклад, при кустарному складі Полтавського губернського земства зберігалися зразки виробів, і гончарі могли «безпосередньо знайомитись з художніми потребами й запитами ринку та отримувати відповідні вказівки» [23]. Практика насаджування зразків народним майстрам, розроблених професіоналами, особливо активізувалася у 1930–50-х рр. (діяльність «Укрхудожпромспілки»).

Водночас професійна кераміка радянського періоду (особливо у середині ХХ ст.) була спрямована на «цитуння» народного мистецтва, використання його образів (фігурний посуд Дмитра Головка), форм та декору (майстерня Ніни Федорової, творчість Олександри Грядунової, Зінаїди Охрїмович, Людмили Кияніциної та інш.).

В цілому взаємодія народного і професійного в українській кераміці у ХХ ст. була надзвичайно складною і болючою: адже страждали не лише керамісти-професіонали, творчість яких примусово обмежували орієнтацією на народні традиції, а й народне гончарство, коли зовнішні впливи й активне втручання «згори» знищували місцеві традиції. Прикладів чимало: натуралістична дрібна пластика першої третини ХХ ст. в Опішному, елементи станкового малярства в декорі виробів у 1930–50-х рр. — тарелі з краєвидами та побутовими сценами, вази з реалістичними портретами тощо.

Інший аспект проблеми — творчість художника зі спеціальною освітою у гончарному осередку (Косів, Опішне, Васильків, Маньківка, Берегово та інші центри, де до кінця минулого століття діяли підприємства системи народних художніх промислів). Перед ним постає завдання «вжитися» у традицію місцевої школи, засвоїти досвід колективу, що склався історично і має сформоване коло певних художньо-стильових настанов, і водночас не втратити своє власне обличчя, не розчинитись у загалі промислу. І чим глибше засвоює художник місцеві традиції, тим яскравіше виявляється його творча індивідуальність [24].

Однак, на жаль, найчастіше художники, котрі закінчують спеціальні навчальні заклади навіть в осередках народної кераміки (Косів, Опішне), створюють речі лише зовнішньо подібні до місцевих, стилізують свої вироби під традицію, а не «вживаються» в неї. Тобто відбувається зовнішнє засвоєння прийомів без внутрішнього відчуття. Показовими в цьому плані є роботи випускників Косівського училища прикладного мистецтва, які експонувалися на виставці-ярмарку Художнього фонду України (Київ, 1983). Вважаю за доцільне навести враження автора цих рядків від представлених на виставці речей. Форми деяких виробів занадто великі, окремі конструктивні частини посудин, насамперед ваз, поєднані між собою механічно (або й зовсім не поєднані, утворюючи замість вази, дзбанка або калача набір різностильових елементів). Гіпертрофовано великі мотиви (більшість з них традиційні для косівської кераміки) найчастіше не пов'язані з формою посудини, руйнують її, вносячи додаткову дисгармонію у вирішення художнього образу твору. Крім того, форми виробів перевантажені надмірною кількістю візерунків [25]. Для порівняння нагадаємо: народний майстер, працюючи в межах традиції, оперує невеликою кількістю мотивів орнаменту. Враження багатоманітності створюється за рахунок комбінацій і варіантів розташування окремих елементів (класичні вироби Косова, Опішного, Дибинців, Смотрича і переважної більшості інших осередків). Вміння майстра працювати в річищі традиції та створювати власні її варіанти в межах канонів і забезпечує розвиток традиції. Варіативність — одна з головних ознак народного мистецтва. Вона не дозволяє традиції «законсервуватися», стати «мертвою схемою», у чому звинувачували її учасники відомої дискусії на сторінках журналу «Декоративное искусство СССР» ще у 1950–60-х роках. М. Некрасова слушно відзначає, що, на відміну від професійного мистецтва, у народному мистецтві «діє закон традиції як головна сила, що рухає творчість,

тому що сама традиція значною мірою стає предметом творчості, і її розвиток орієнтований на традицію» [26].

Таким чином, протягом ХХ ст. в українському гончарстві відбувалася активна взаємодія нового і традиційного. Нерідко вона носила болісний характер із зникненням цілих осередків, видів асортименту, видозміною особливостей форм і декору виробів, катастрофічним погіршенням їхніх художніх якостей.

Своєрідністю нинішніх новоутворень є те, що їх стає набагато більше і через незахищеність сучасного майстра вони набагато шкідливіші для народного мистецтва, призводять до руйнування традицій набагато частіше, ніж у попередні періоди. Під дією зовнішніх обставин (запити ринку, «поради» так званих фахівців, особливості характеру народного майстра тощо) з'являються новації, які нерідко руйнують або в кращому випадку видозмінюють традицію.

Намагання майстра працювати індивідуально (не як особистість, а як індивідуальність) перетворює його на художника-аматора. Іноді в творчості одного майстра спостерігаємо елементи традиційного мистецтва (коли він дотримується традицій, і новаторські пошуки не йдуть у розріз із художніми особливостями місцевої школи) та елементи аматорства (коли робить щось «своє», а здібностей і художнього смаку не вистачає) [27]. Тож і бачимо у доробку одного гончаря чудові горщики, глечики традиційних форм та еkleктичні вази, традиційну іграшку і сюжетні композиції із порушенням пластичних законів. У кращому випадку при намаганні мислити своєрідно («не як інші») з'являються речі, позначені наївністю мислення, дитячою безпосередністю. Нехай і не традиційні, але без порушень елементарного естетичного відчуття. Серед позитивних прикладів — скульптурка у вигляді жирафа гончаря з майстерні Ніни Федорової Миколи Маринченка (початок 1980-х рр.) і скарбонька у вигляді грибочка класика опішненської пластики, лауреата Національної премії Т. Г. Шевченка Василя Омеляненка (2005).

Однак, на жаль, подібних прикладів обмаль. Найчастіше намагання майстра працювати оригінально, з власних позицій обумовлює появу речей низького гатунку, навіть антихудожніх, шкідливих для колективу промислу, особливо, якщо такі речі починають копіювати менш обдаровані майстри. Відхід від традиції призводить до руйнування своєрідності місцевих шкіл, до нівелювання регіональних особливостей.

*Далі буде*



1. Некрасова М. А. Народное искусство как часть культуры. — М., 1983. — С. 307.
2. Кара-Васильева Т. Єдність колективного й індивідуального у творчості народного майстра // Традиційне й особистісне у мистецтві: Колективне дослідження за матеріалами Четвертих Гончарівських читань. — К., 2002. — С. 29.
3. Кара-Васильева Т. В. Полтавська народна вишивка. — К., 1983. — С. 72.
4. Кара-Васильева Т. Єдність колективного й індивідуального... — С. 29.
5. Див.: Пошивайло О. Гончарні осередки України: від zenіту до заходу // Український керамологічний журнал. — 2002. — № 4. — С. 3–8.
6. Про особливості розвитку українського гончарства у ХХ ст. див. детальніше: Клименко О. Деякі аспекти розвитку української народної кераміки ХХ ст. // Міст. — № 2. — К., 2005. — С. 94–106; Клименко О. Розвиток українського гончарства в ХХ ст. // Народне мистецтво. — 2005. — № 1–2. — С. 38–40.
7. Данченко А. С. Народный мастер и некоторые вопросы его творчества // Проблемы народного искусства. — М., 1982. — С. 97.
8. Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. — К., 1974. — С. 55.
9. Мається на увазі нова традиція, яка виникла в Опішному на початку ХХ ст. внаслідок зовнішніх впливів, що запроваджувались переважно через майстерні Полтавського губернського земства. Про це див. зокрема: Клименко О. О. Народна кераміка Опішні на зламі ХІХ–ХХ ст. // Українське мистецтво і архітектура кінця ХІХ — початку ХХ ст.- К., 2000. — С. 152–164.
10. Наголошуємо на тому, що в наш час припиняється розвиток гончарства саме як виду традиційного народного мистецтва. Адже творчість керамістів-професіоналів протягом останніх десятиліть успішно розвивається, продовжують працювати також і художники-аматори.
11. Пошивайло О. Гончарство як індикатор етносуспільних пріоритетів // Український керамологічний журнал. — 2004. — № 4. — С. 7–8.
12. Мірошниченко О. Сучасний стан гончарства в селі Олешня Ріпкинського району Чернігівської області // Український керамологічний журнал. — 2005. — № 1–4. — С. 177.
13. Польові матеріали автора 1980-х рр.
14. Запис розмови автора з представником родини Кахнікевичів гончарем Сергієм Никоровичем (1974 р. н.) з Коломиї від 20.05.2005, Київ // Особистий архів автора.

15. Запис розмови автора з дружиною гончаря Олександра Червоняка (1967 р. н.) з Громів Черкаської обл. Наталкою Червонюк від 20.05.2005, Київ // Особистий архів автора.

16. Польові матеріали автора 1980-х рр.

17. Заснована 1944 р. як керамічна майстерня при Академії архітектури УРСР (1945–56), Академії архітектури і будівництва УРСР (1956–64), від 1965 — лабораторія при Київ ЗНДІЕП. Знаходилась на території Софії Київської. Нерідко лабораторію називають «майстерня Ніни Федорової», яка очолювала заклад у 1946–79 роках. В майстерні разом працювали архітектори, керамісти-професіонали і народні майстри. Завдяки діяльності Ніни Іванівни гончарі мали змогу творчо працювати. Такі з них, як Омелян Железняк, Федір Олексієнко, Яків Падалка, Микола Маринченко, стали відомими майстрами української народної кераміки середини — другої половини ХХ ст.

18. Нині — Музей українського народного декоративного мистецтва / далі — МУНДМ/,

19. Зберігаються в колекції МУНДМ.

20. Польові матеріали автора: запис розмови з І. А. Біликом від 5.IY.1985, Опішне.

21. Польові матеріали автора: запис розмови з Г. Н. Пошивайлом від 7.YII.1988, Опішне

22. Польові матеріали автора: запис розмови з В. А. Біляком від 25.YIII.1987, Опішне.

23. Кустарный склад // Отчеты полтавской губернской земской управы за 1909 год. — Полтава, 1910. — Вып.1. — С. 86.

24. Некрасова М. А. К вопросу о понятии «народный мастер». О природе его творчества // Народные мастера. Традиции, школы. — Вып. 1. — М., 1985. — С. 20.

25. Клименко О. Аналіз експозиції виставки Художнього фонду УРСР: Розділ гончарство. — К., 1984. — Арк.1–3 (Рукопис) // Особистий архів автора.

26. Некрасова М. А. Народное искусство как часть культуры... — С. 64.

27. Некрасова М. А. К вопросу о понятии «народный мастер»... — С. 16–19.