

**НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

РУДЕНКО Олександра Олександрівна

УДК 008:738(477.41)"18–19"

**МИСТЕЦТВО ДИБИНЕЦЬКОЇ КЕРАМІКИ В ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ
КИЇВЩИНИ ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ**

Спеціальність 26.00.01 – Теорія та історія культури (мистецтвознавство)

**Подається на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства**

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

О. О. Руденко

Науковий керівник:

Школьна Ольга Володимирівна,
доктор мистецтвознавства, професор

Київ–2020

АНОТАЦІЯ

Руденко О. О. Мистецтво дибинецької кераміки в художній культурі Київщини ХІХ–ХХ століть. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – Теорія та історія культури (мистецтвознавство). Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ, 2020.

У дисертації комплексно досліджено мистецьку специфіку дибинецької кераміки ХІХ–ХХ століть, що була яскравою сторінкою художньої культури Київщини окресленого періоду. Її локальні виразні риси проявились у самобутній культурі формотворення та декорування творів численних майстрів досліджуваного осередку. Унікальне значення для формування традиційної гончарної школи Дибинців мало існування тут близько двох із половиною століть гончарного релігійно-цехового братства, що виникло, вірогідно, ще наприкінці ХVІІ століття. Воно утворило своєрідну інфраструктуру селища, довкола якої гармонійно розвивався керамічний промисел, що був основним видом діяльності переважної більшості мешканців населеного пункту. Саме завдяки окресленому об'єднанню, яке виконувало релігійно-цехові, соціально-адміністративні й організаційно-управлінські функції, було утворене культурно-мистецьке «ядро» Дибинців.

У першій половині ХІХ століття культуротворчі процеси Богуславщини на Київщині збагатились новими мистецькими векторами завдяки заснуванню польськими магнатами графами Браницькими Дибинецької фаянсової фабрики. Вона здійснювала певний вплив на розвиток формотворення посуду, скульптури та технічної кераміки краю, адже значну частину її працівників становили майстри з Дибинців.

У дисертації здійснено огляд наукових праць українських і зарубіжних вчених, які містять відомості про розвиток гончарного промислу та мистецьку своєрідність кераміки Дибинців. У контексті окресленої теми найбільш значущим є доробок О. Данченко, М. Іонова, М. Казакова, О. Клименко, Ю. Лащука, Ф. Лебединцева, О. Шкільної. Однак, наявні дослідження фокусуються на окремих аспектах діяльності цього прославленого осередку гончарства на Київщині і не розкривають сутність мистецтва дибинецької кераміки у взаємозв'язках.

Для аналізу особливостей керамічного мистецтва осередку ХІХ–ХХ століть було опрацьовано значну джерельну базу, що охоплює більше тисячі трьохсот творів майстрів Дибинців з музейних і приватних колекцій, а також ілюстративний ряд низки альбомів-каталогів і видань, присвячених українському гончарству. Важливим джерелом дослідження є архівні матеріали, які розкривають відомості про Дибинецьку фаянсову фабрику графів Браницьких, гончарне релігійно-цехове та сестринське братства, а також окремі події, що стосуються гончарства регіону в цілому. Додатковий фактаж у межах теми дисертації зібрано в результаті польових досліджень здобувача у Дибинцях упродовж 2014–2019 років. Опрацьовано також археологічні звіти за матеріалами місцевих розвідок останніх років.

У роботі розкрито специфіку заснування Дибинців, що виявилась у своєрідному поширенні тут міської культури, в особливому соціокультурному й адміністративному функціонуванні селища. Проаналізовано специфічні риси устрою та діяльності місцевого гончарного релігійно-цехового, пізніших сестринського та молодецького братств, функції яких могли поширюватися навіть на сусідні села. Окреслено роль згаданих об'єднань у становленні творчої та культурної самосвідомості дибинчан.

Під час розквіту староукраїнської культури ХVІІІ ст. мистецтво кераміки Дибинців перейшло на новий щабель своєї еволюції, увібравши художні елементи українського козацького бароко. Пишна рослинна орнаментика у подальшому стала одним із провідних орнаментальних мотивів творів

дибинецьких майстрів XIX–XX ст. Становлення мистецького мислення керамістів осередку відбувалось у тісній взаємодії із багатою художньою культурою Богуславщини, яка тривалий час була значним культурним і торгово-ремісничим регіоном Київщини. Поряд із гончарством тут розвивались ткацтво, килимарство, вишивка, кушнірство, сницарство, художня обробка металу, золотарство, виготовлення народних музичних інструментів.

Цей, оспіваний у народних думах, край пов'язаний із життям і творчістю низки видатних вітчизняних діячів, серед яких Алімпій Галик, Тарас Шевченко, Іван Сошенко, Іван Нечуй-Левицький, Шолом-Алейхем (Соломон Рабинович), Марко Вовчок (Марія Вілінська), Олександр Кошиць та Архип Люлька. На цих землях бували Микола Гоголь, Олександр Пушкін, Ян Генріх Мюнц. Специфічне полікультурне середовище Богуславщини тривалий час поєднувало українсько-козацьку, польсько-шляхетську та єврейську купецько-ремісничу складові. Велике значення для розвитку культурно-мистецького життя регіону мало проведення у Богуславі від восьми до десяти великих ярмарків на рік, які збирали купців із різних куточків України.

Встановлено, що робота на панському підприємстві з виготовлення фаянсу сприяла розширенню мистецької свідомості дибинецьких майстрів і збагаченню їх художньо-образної мови. Дибинецька фаянсова фабрика графів Браницьких функціонувала, спираючись на знання і досвід талановитого польського модельника-точильника Григорія Новицького. Згаданий висококваліфікований фахівець попередньо працював на аналогічних виробництвах у волинському Корці та Межигір'ї біля Києва, що орієнтувалися на австрійські, німецькі, французькі, англійські та польські досягнення тонкокерамічної галузі. Свої напрацювання він, вірогідно, намагався впроваджувати й у Дибинцях, де опікувався усім процесом виробництва і навчав місцевих робітників.

Завдяки діяльності фабрики з виготовлення фаянсу в першій половині XIX століття у селищі відбувалась тісна взаємодія культур трьох різних

соціальних прошарків населення Дибинців, а саме місцевих селян-кріпаків, вільнонайманих фахівців-іноземців і шляхетської еліти в особах управителів і власників маєтностей. Результати симбіозу промислової та народної культур створення кераміки, втілились у взаємопроникненні окремих традицій формотворення, пластичного моделювання та декорування виробів.

За результатами польових робіт у Дибинцях 2019 року було встановлено квадрат розміщення будівель фаянсової фабрики на території сучасних Дибинців і розширено відомості щодо декорування її продукції. На основі аналізу підйомних матеріалів й архівних документів, розглянуто ймовірну лінію формотворення місцевих фаянсових виробів, що випускались на 1822 рік, здійснено їх типологізацію за функціональним призначенням.

Проаналізувавши організаційні, технологічні та художні особливості дибинецького керамічного промислу, окреслено п'ять етапів його існування. Зокрема, період діяльності місцевого гончарного релігійно-цехового братства (кінець XVII–XVIII ст.), етап симбіозу культур виробництва народної й елітарної кераміки (XIX ст.), доба розквіту мальованої кераміки Дибинців (кінець XIX ст. –1930-ті рр.), гончарство 1940–1950-х років і період осібного (хатнього) виготовлення художньої кераміки (60–90-ті рр. XX ст.). У роботі розглянуто сировинно-технологічні аспекти створення керамічної продукції у народному середовищі Дибинців, а також у сфері промислового фаянсового виробництва. Здійснено класифікацію місцевої кераміки за матеріалами.

Роль спадковості гончарних традицій у розвитку локальної мистецької своєрідності дибинецьких творів XIX–XX століть окреслено завдяки простеженню династичних зв'язків між відомими майстрами. Проаналізовано авторські риси індивідуального творчого почерку гончарів Масюків, Тридідів, Моргунів, Гарнаг, Вовченків, Словк, Волошенків, Тарасенків, Родаків, І. Книжника, А. Шнуренка, Є. Проценка, А. Старцевого, Т. Цюрупи, С. Сиволапа та фахівців із виготовлення димарів.

У дисертації систематизовано асортимент творів керамістів Дибинців XIX–XX століть і розрізнено типологію гончарної продукції за

функціональним призначенням. Визначено найбільш виразні локальні риси культури формотворення, а також окреслено характерні форми дибинецьких виробів. Досліджено художні принципи декорування теракоти; однотонних полив'яних виробів; творів, оздоблених підполивними контурним і безконтурним розписом технікою ріжкування, мармуруванням або фляндрівкою; кераміки із пластичним моделюванням окремих конструктивних частин, скульптурними елементами та рельєфами. Виділено характерні мотиви розписів дибинецької майоліки, що включають флоральні, геометричні, зооморфні, орнітоморфні, скевоморфні елементи та підписи малюнків.

Проаналізовано культуру формотворення, декорування та сюжетне розмаїття скульптурного сегменту дибинецької кераміки ХХ століття. Розглянуто підходи до виконання скульптури малих форм, фігурного посуду і дрібної пластики у Дибинцях на прикладі творчого доробку А. Шнуренка, А. Родака, М. Т. Тарасенка, М. М. Тарасенка, В. М. Тарасенка та низки робіт анонімних авторів окресленого періоду.

Ключові слова: кераміка, Дибинецька фаянсова фабрика графів Браницьких, гончарне релігійно-цехове братство, художня культура, Київщина, ХІХ–ХХ століття.

SUMMARY

Rudenko O. O. Dybyntsi Ceramics in the Artistic Culture of the Kyiv Region of the 19th–20th Centuries. Qualifying scientific work provided on the rights of the manuscript.

The thesis for the degree Candidate of Arts in the specialty 26.00.01 – Theory and History of Culture (Art Studies). National Academy of Art and Culture Leaders, The Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, the Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kyiv, 2020.

The dissertation provides a multidimensional research of the artistic specifics of Dybyntsi ceramics of the 19th–20th centuries, which was an outstanding page of the artistic culture in the Kyiv region during this period. Its distinctive

local features are reflected in the original culture of shaping and decorating the works of numerous masters in the studied point. For the formation of the traditional pottery school of Dybyntsi, crucial and unique significance had the local tradition of about two and a half centuries of pottery by religious guild brotherhood which probably arose at the end of the 17th century. It formed a specific infrastructure in the village, where the ceramic craft developed harmoniously. It was the main activity for the overwhelming majority of the inhabitants of the settlement. It was with the above mentioned association that performed religious guild, social, administrative, organizational and managerial functions, that the artistic and cultural core of Dybyntsi was formed.

In the first half of the 19th century, the cultural processes of the Bohuslav region were enriched with new artistic vectors when the Polish magnates counts Branicki established a faience factory in Dybyntsi. It made a certain influence on the development of tableware, sculpture and technical ceramics of the region, since a large part of the factory workers were masters from Dybyntsi.

The dissertation reviews scientific works of Ukrainian and foreign scientists providing information about the development of pottery and the artistic originality of ceramics in Dybyntsi. In the context of the outlined topic, the most significant are the achievements of L. Danchenko, M. Ionov, M. Kazakov, O. Klymenko, Y. Lashchuk, F. Lebedyntsev and O. Shkolna. However, the available research sources focus on particular aspects of the activity of this illustrious pottery branch in the Kyiv region, not revealing the essence of Dybyntsi ceramics in its interconnections.

To analyze the peculiarities of this ceramic art centre in 19th–20th centuries, a considerable source base was revised, covering more than one thousand three hundred (1,300) works by the masters of Dybyntsi from museums and private collections, as well as illustrative releases of numerous albums, catalogues and publications on Ukrainian pottery. The important sources of research are archive materials that reveal information about the Branicki faience pottery in Dybyntsi, the pottery religious guild fraternity and sisterhood, as well as particular events

related to pottery in the region in general. Additional facts within the topic of the dissertation were collected as a result of field studies by the applicant in Dybyntsi during 2014–2019. Archaeological reports from local expeditions in recent years have also been analyzed.

In the work, the specifics of the foundation of Dybyntsi are revealed, such as the peculiar expansion of urban culture here, the particular social, cultural and administrative functioning of the village. The specific features of the structure and activities of the local religious pottery guild, and the subsequent sisterhood and youth organization, whose functions could have extended even to neighboring villages, were analyzed. The role of these associations in the development of the creative and cultural consciousness of the Dybyntsi residents is outlined.

In the heyday of old Ukrainian culture 18th, the art of pottery in Dybyntsi reached a new stage of its evolution, absorbing the artistic elements of the Ukrainian Cossack Baroque art. Lush floral ornamentation later became one of the leading motifs of the works of the Dybyntsi masters in 19th and 20th centuries. The formation of the artistic approach of the ceramists in this art center was closely related to the rich artistic culture of the Bohuslav region, which for a long time was a significant cultural, trade and artisan zone of Kyiv region. Along with pottery, weaving, carpet-making, embroidery, fur-dressing, woodcarving and metalwork, jewelry, and folk musical instruments making were developing here.

This land, celebrated in folk songs, is connected with the life and work of a number of prominent figures, including Alimpiy Halyk, Taras Shevchenko, Ivan Soshenko, Ivan Nechuy-Levitsky, Sholem Aleichem (Solomon Rabinovich), Marko Vovchok (Mariia Vilinska), Olexandr Koshytz and Arkhyp Liulka. Mykola Hohol, Alexander Pushkin, Johann Heinrich Muntz visited these places. The specific multicultural environment of the Bohuslav region for a long time united Ukrainian Cossack, noble Polish and merchant craft Jewish communities. The holding of eight to ten large fairs a year, gathering merchants from different parts of Ukraine, was of great importance for the development of the cultural and artistic life in the region.

It was found that work at the enterprise on the production of faience contributed to the expansion of the artistic consciousness of the Dybyntsi masters and the enrichment of their artistic and figurative means of expression. The Dybyntsi faience factory of Counts Branicki was functioning on the basis of the knowledge and experience of the talented Polish pattern maker and grinder Hryhorii Novytskyi. The above-mentioned accomplished professional had previously worked on similar productions in Koretz in Volyn region, and in Mezhyhirya near Kyiv, focusing on Austrian, German, French, English and Polish achievements of the fine ceramic industry. He probably tried to implement his experience in Dybyntsi, too, where he took care of the whole production process and taught the workers.

Due to the work of a faience factory, in the first half of the 19th century, in the village, there was a close interaction between the cultures of three different social strata of the Dybyntsi population, namely local serfs, free foreigners and noble elites (the rulers and owners). The results of the symbiosis of industrial and folk cultures in ceramics creation were embodied in the interpenetration of particular traditions of molding, plastic modeling and decoration of products.

As a result of fieldwork in Dybyntsi, in 2019, the site of a faience factory was identified on the territory of modern Dybyntsi, and more detailed information on the decoration of its products was gathered. On the basis of the analysis of the artefactual materials and archival documents, the probable line of forming of local faience wares, manufactured as of 1822, is considered, and their classification by functional purpose is made.

On the basis of the analysis of the organizational, technological and artistic peculiarities of the Dybyntsi ceramic craft, five stages of its development are outlined. In particular, the period of activity of the local pottery religious-guild fraternity (the end of 17th and 18th centuries); the stage of symbiosis of cultures in the production of folk and non-ecclesiastical ceramics (19th century); the flourishing of hand-painted pottery in Dybyntsi (from the end of 19th century until 1930s); pottery in 1940–1950s, and the period of individual (home) production of

artistic ceramics (60–90s of the 20th century). The paper deals with the raw material and technological aspects of the creation of ceramic products in the national environment of Dybyntsi, as well as the field of industrial faience production. The classification of local ceramics by materials is made.

The role of heredity of pottery traditions in the development of the local artistic originality of the Dybyntsi works of the 19th and 20th centuries is outlined by tracing the dynastic connections between famous masters. The designer traits of individual creative style of potters from families of Masyuk, Tridid, Morgun, Harnaha, Vovchenko, Slokva, Voloshenko, Tarasenko, Rodak, I. Knyzhnyk, A. Shnurenko, E. Protsenko, A. Startsevov, T. Tsyurupa, S. Syvolap are analyzed.

In the dissertation the assortment of ceramists' works of Dybyntsi of the 19th–20th centuries is systematized, and the typology of pottery production by functional purpose is distinguished. The most distinctive features of the local culture of shaping are determined, as well as the characteristic forms of Dybyntsi products. The artistic principles of terracotta decoration are explored, as well as solid glaze products, works decorated with under-glaze contouring and non-contoured painting with the technique of cone, marbling or flanging, ceramics with plastic modeling of specific structural parts, sculptural elements and reliefs. The characteristic motifs of the Dybyntsi majolica paintings are defined. They include floral, geometric, zoomorphic, ornithomorphic, skeuomorphic elements of drawing and signatures.

The artistic culture of shaping and decorating, as well subject variety of the sculptural segment of twentieth-century Dybyntsi ceramics are analyzed. Approaches to the creation of figurines, figured utensils and small plastics in Dybyntsi are considered on the example of creative works by A. Shnurenko, A. Rodak, M. T. Tarasenko, M. M. Tarasenko, V. M. Tarasenko and a number of works by anonymous authors of the defined period.

Keywords: ceramics, Dybyntsi faience factory of Counts Branicki, pottery religious and guild fraternity, art culture, Kyiv region, 19th–20th centuries.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові за напрямом «мистецтвознавство»

1. Руденко О. О. Дибинецька керамічна скульптура гончарів Тарасенків другої половини ХХ століття. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. пр. Київ : Міленіум, 2014. Вип. 26. С. 269–276.
2. Руденко О. О. Орнітоморфні мотиви в оздобленні дибинецької кераміки ХІХ–ХХ століть. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*: зб. наук. пр. Київ : Міленіум, 2015. Вип. 35. С. 257–268.
3. Руденко О. О. Вироби дибинецьких гончарів у музейних колекціях України. *Культура і сучасність*. Київ : Міленіум, 2016. Вип. 2. С. 121–125.
4. Руденко О. О. Дибинецька кераміка в художній культурі України ХІХ–ХХ століть. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: наук. зб. Напрямок «мистецтвознавство». Рівне : РДГУ, 2019. Вип. 30. С. 22–29.

Статті у наукових іноземних виданнях

5. Rudenko A. Zoomorphic motifs in Dybyntsi ceramics works in nineteenth to beginning of twenty-first centuries. *London Review of Education and Science*. Volume VII. London : Imperial Collage Press, 2015. No 2(18). (July-December). P. 414–420.

Статті в інших наукових виданнях

6. Руденко О. О. Діяльність дибинецького осередку кераміки в українській художній культурі ХІХ–ХХ століть. *Археологія і давня історія України*. Київ : Інститут археології України, 2018. Вип. 4(29). С. 361–385.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

7. Руденко О. О. Типологія форм дибинецької кераміки ХІХ–ХХ століть. *Документ, мова, соціум: теорія та практика*: мат-ли ІІ міжнар. наук.-практ. конф. (м. Київ, 10–11 квітня 2014 р.). Київ : НАКККіМ, 2014. С. 110–112.

8. Руденко О. О. Реєстр дибинецьких майстрів-гончарів. *Перші наукові читання, присвячені пам'яті професора Олександра Івановича Мінжуліна*: мат-ли міжнар. наук.-практ. конф. (м. Київ, 4 червня 2014 р.). Київ : НАКККіМ, 2014. С. 106–110.

9. Руденко О. О. Тарас Шевченко і Богуславщина. *Феномен Тараса Шевченка: лінгвістичний, історичний і мистецтвознавчий аспекти*: мат-ли всеукр. наук.-практ. конф., присвяченої 200-літтю від дня народження Тараса Шевченка (м. Київ, 27–28 лютого 2014 р.). Київ : НАКККіМ, 2014. С. 85–87.

10. Руденко О. О. Сучасні тенденції охорони та збереження культурної спадщина Богуславського району. *Охорона культурної спадщини в Україні: аспекти соціокультурної взаємодії*: мат-ли всеукр. наук.-практ. конф. (м. Київ, 5–6 червня 2014 р.). Київ : НАКККіМ, 2014. С. 24–29.

11. Руденко О. О. Традиційність і новаторство у творчості дибинецьких гончарів Моргунів. *Екологія візуальності: стратегії, концепції, проекти*: мат-ли ІV всеукр. наук.-практ. конф. (м. Черкаси, 8–9 жовтня 2015 р.). Черкаси : Видавець Чабаненко Ю. А., 2015. С. 123–125.

ЗМІСТ

СПИСОК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ	15
ВСТУП	17
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ	28
1.1 Історіографія.....	28
1.2 Джерельна база дослідження.....	50
1.3 Методологія і теоретичні принципи дослідження.....	60
<i>Висновки до Розділу 1</i>	70
РОЗДІЛ 2 ОСЕРЕДОК ДИБИНЕЦЬКОЇ КЕРАМІКИ В КУЛЬТУРОТВОРЧІЙ ПАНОРАМІ КИЇВЩИНИ ХІХ– ХХ СТОЛІТЬ	72
2.1 Становлення Дибинців як центру керамічного промислу в художній культурі Київщини.....	73
2.2 Промислові виробы Дибинецької фаянсової фабрики графів Браницьких.....	91
2.3 Художні особливості гончарної кераміки дибинецьких майстрів кінця ХІХ–ХХ століть.....	103
<i>Висновки до Розділу 2</i>	112
РОЗДІЛ 3 ХУДОЖНЬО-ТЕХНОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ВИГОТОВЛЕННЯ КЕРАМІЧНИХ ТВОРІВ ДИБИНЕЦЬКИМИ МАЙСТРАМИ	115
3.1 Основні періоди існування дибинецького керамічного промислу.....	117
3.2 Сировинно-технологічні особливості створення кераміки в Дибинцях.....	135
3.3 Дибинецькі гончарні династії та основні риси творчого почерку найяскравіших майстрів.....	144
<i>Висновки до Розділу 3</i>	162

РОЗДІЛ 4 ТИПОЛОГІЯ ФОРМ ТА ОСОБЛИВОСТІ ОЗДОБЛЕННЯ	
ВИРОБІВ ДИБИНЕЦЬКОЇ КЕРАМІКИ	165
4.1 Типологія форм керамічних виробів дибинчан кінця ХІХ–ХХ століть..	166
4.2 Оздоблення гончарних виробів та художня специфіка розписів мальованого посуду дибинецькими майстрами.....	178
4.3 Культура формотворення та декорування керамічної скульптури гончарів Дибинців ХХ століття.....	199
<i>Висновки до Розділу 4</i>	210
ВИСНОВКИ	214
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	219
ДОДАТКИ	242
Додаток А. Список публікацій здобувача за темою дисертації.....	242
Додаток Б. Дибинецькі гончарі ХІХ–ХХ століть.....	245
Додаток В. Результати проведення польових досліджень 2014–2019 років у с. Дибинці Богуславського району Київської області.....	266
Додаток Г. Поступ дибинецького керамічного промислу в художній культурі Київщини ХІХ–ХХ століть.....	281
Додаток Д. Архівні матеріали, що висвітлюють окремі аспекти діяльності Дибинецької фаянсової фабрики графів Браницьких.....	297
Додаток Е. Пам’ятки художньої культури Дибинців.....	315
Додаток Ж. Карта фаянсових виробництв Київської губернії у першій чверті ХІХ століття.....	320
Додаток К. Технічні засоби для виготовлення народної кераміки в Дибинцях у ХХ столітті.....	321
Додаток Л. Художні особливості дибинецької кераміки ХІХ–ХХ століть (в таблицях).....	327
Додаток М. Дибинецькі керамічні твори ХІХ–ХХ століть з музейних і приватних колекцій України (рис. 1–90).....	347
Додаток Н. Кераміка с. Дибинці на сучасному етапі.....	437

СПИСОК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

БКМ – Білоцерківський краєзнавчий музей

Богуславська РДА – Богуславська районна державна адміністрація

Богуславський РБК – Богуславський районний будинок культури

ДАКО – Державний архів Київської області (м. Київ)

ДМУНДМ – Державний музей українського народного декоративного мистецтва (НМУНДМ з 2010 р.) (м. Київ)

ДНЦЗКСТК ДАЗВ України – Державний науковий центр захисту культурної спадщини від техногенних катастроф Державної адміністрації Зони відчуження України

ІА НАН України – Інститут археології Національної академії наук України (м. Київ)

ІР НБУВ – Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (м. Київ)

КВНЗ КОР «Богуславський гуманітарний коледж імені І. С. Нечуя-Левицького» – Комунальний вищий навчальний заклад Київської обласної ради «Богуславський гуманітарний коледж імені І. С. Нечуя-Левицького»

КЗ «Богуславська школа мистецтв» – Комунальний заклад «Богуславська школа мистецтв»

КМНДМ – Канівський музей народного декоративного мистецтва

ЛММ І. С. Нечуя-Левицького – Літературно-меморіальний музей І. С. Нечуя-Левицького (сmt. Стеблів)

МЕХП ІН НАН України – Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства Національної академії наук України (м. Львів)

МІБ – Богуславський краєзнавчий музей «Музей історії Богуславщини»

МУНДМ – Музей українського народного декоративного мистецтва (ДМУНДМ з 1964 р.) (м. Київ)

НАН України – Національна академія наук України

НІЕЗ «Переяслав» – Національний історико-етнографічний заповідник «Переяслав» (м. Переяслав)

НМЗУГО – Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному

НМІ України – Національний музей історії України (м. Київ)

НМЛ ім. А. Шептицького – Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького

НМНАПУ – Національний музей народної архітектури та побуту України (м. Київ)

НМУНДМ – Національний музей українського народного декоративного мистецтва (м. Київ) (до 2010 р. ДМУНДМ)

НЦНК «Музей Івана Гончара» – Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара» (м. Київ)

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

ЦБС Богуславської РДА – Централізована бібліотечна система Богуславської районної державної адміністрації (м. Богуслав)

ЦДІАК України – Центральний державний історичний архів України в м. Київ

ВСТУП

Актуальність дослідження. У сучасній Україні проблема збереження та розвитку національної культури загалом та народної творчості зокрема останнім часом набуває особливого значення, насамперед у контексті євроінтеграційних векторів у мистецтві. У зв'язку з процесами глобалізації у багатьох культур світу нівелюється їх своєрідність й існує велика загроза втрати ідентичності та культурного коду окремих народів. У цьому сенсі народне мистецтво як явище культури відбиває художньо-естетичні й світоглядні погляди його носіїв, їх духовні цінності, та виявляє національну самобутність у традиційних художній формах.

Невід'ємною складовою художньої культури України є вітчизняне гончарство, що виступає ретранслятором народних традицій. Оскільки кожен осередок кераміки поряд із загальнонаціональними рисами має локальну самобутню специфіку виражальних засобів і культурну своєрідність, вони є мистецькими маркерами регіональної автентичності.

Одним із найпомітніших прикладів народного мистецтва Київщини є кераміка села Дибинці XIX–XX століть (нині Київської області, Богуславського району). Місцевий промисел утворився за доби формування староукраїнської культури XVII–XVIII століть і виокремився як визначний гончарний центр упродовж наступних двох століть. Він визрівав у симбіозі українсько-козацького, польсько-шляхетського й єврейського купецько-ремісничого культурних осередків місцевого населення і наприкінці XIX – у першій третині XX століть досягнув найвищого рівня свого розвитку.

Знаковим для поступу досліджуваного центру стало тривале існування тут найбільш відомого на Київщині гончарного братства, якому були властиві релігійно-цехові, соціально-адміністративні й організаційно-управлінські риси. На основі досягнень гончарного цеху, довкола якого гуртувалася вся спільнота Дибинців і частково навколишніх сіл, було

утворене культурно-мистецьке ядро цього населеного пункту Середньої Наддніпряни, яке жило та функціонувало згідно з уставом і розпорядком братства.

З XIX століття устої розвитку селища попереднього часу були трансформовані під впливом розбудови у Дибинцях нового керамічного виробництва – фаянсової фабрики графів Браницьких. Це підприємство промислового типу, де окрім вільнонайманих співробітників працювало 105 місцевих громадян-кріпаків, вплинуло на розвиток формотворення посуду, скульптури й технічної кераміки краю. Під дією новітніх промислових нововведень виник специфічний місцевий синтез народної культури гончарства і високої промислової кераміки. Розквіт мистецтва дибинецької кераміки припадає на кінець XIX – першу третину XX століття.

Велике значення для культурологічного і мистецтвознавчого дослідження дибинецького керамічного промислу мають праці науковців XIX та XX століть, присвячені різним аспектам діяльності даного осередку (О. Данченко, М. Іонов, М. Казаков, О. Клименко, Ю. Лашук, Ф. Лебединцев, О. Школьна). Проте наявні публікації не розкривають специфіки мистецтва дибинецької кераміки у взаємозв'язках та особливі риси місцевої гончарної традиції у різні відрізки часу впродовж окресленого періоду.

У сучасних умовах підвищеного інтересу до відродження українських художніх силікатів комплексне дослідження творчого спадку дибинчан дасть змогу виявити мистецьку своєрідність цього осередку, розширити усвідомлення його місця в українській художній культурі, а також намітити можливі шляхи відродження місцевого гончарства та тонкокерамічної справи. Відновлення у народному господарстві сучасних Дибинців керамічного виробництва на основі давніх традицій формотворення та декорування позитивно вплине на економічний і культурний розвиток села та району, дасть перспективи появи тут осередків легкої промисловості, створення робочих місць, окреслить новітні вектори для розвитку художніх здібностей місцевої творчої молоді.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертаційне дослідження виконане відповідно до планів наукової роботи кафедри мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Тему дисертації затверджено рішенням Вченої ради Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (протокол № 4 від 29 квітня 2014 року), остаточно сформульовано та перезатверджено 29 жовтня 2019 року (протокол № 3). Дослідження виконане відповідно до комплексної теми «Мистецтвознавчі та експертні дослідження національної культурної спадщини» (державний реєстраційний номер 0118U001513), у межах якої здобувачем вивчено мистецтво дибинецької кераміки шляхом проведення мистецтвознавчого аналізу збережених творів майстрів с. Дибинці у музейних державних і приватних збірках України.

Мета дослідження – виявити локальну специфіку мистецтва дибинецької кераміки XIX–XX століть у контексті художньої культури Київщини.

Для досягнення мети поставлено такі **завдання**:

- дослідити музейні збірки України на наявність у них творів дибинецької кераміки й архіви щодо існування гончарного цехового братства;

- окреслити діяльність Дибинецької фаянсової фабрики графів Браницьких та її місце у формуванні специфіки художньої мови місцевого осередку гончарства;

- проаналізувати та систематизувати асортимент творів і художні особливості оздоблення керамічних виробів дибинецьких майстрів XIX–XX століть;

- здійснити класифікацію кераміки Дибинців за матеріалами;

- розробити типологію дибинецьких гончарних виробів за функціональним призначенням;

- розглянути специфіку культури формотворення та декорування дибинецької кераміки XIX–XX століть;

- скласти загальний реєстр майстрів-керамістів с. Дибинці та визначити специфіку творчого почерку найяскравіших із них;

- визначити роль дибинецької кераміки у художній культурі Київщини на тлі розвитку інших осередків гончарства Середньої Наддніпрянщини.

Об'єкт дослідження – художня культура Київщини ХІХ–ХХ століть.

Предмет дослідження – мистецтво дибинецької кераміки окресленого періоду.

Хронологічні межі дослідження. Основним часовим відрізком є ХІХ–ХХ ст. як період активного розвитку дибинецького керамічного промислу. Вихід за хронологічні межі дослідження обумовлений необхідністю окреслити передумови виникнення гончарства в Дибинцях у ХVІІ–ХVІІІ ст. і проаналізувати діяльність місцевого гончарного цехового братства, що також діяло у ХІХ ст. – тобто в розглядуваний період. Крім того, охоплено початок ХХІ століття, коли відбувається систематизація інформації про виявлені пам'ятки з державних й приватних колекцій та архівів і проведено їх мистецтвознавчий аналіз.

Географічні межі дослідження включають село Дибинці Богуславського району як досліджуваний центр гончарного промислу на Київщині, а також терени сучасної України, де розташовані музеї, в яких зберігаються артефакти дибинецької кераміки (насамперед, Київщини, Черкащини, Полтавщини, Львівщини).

Методологічну основу дослідження складає комплекс загально- та конкретнонаукових методів і підходів для вирішення поставлених завдань.

Так, *принцип історизму* дав змогу розглянути процес становлення і розвитку дибинецького керамічного промислу як лінійного явища та прослідкувати спадкоємність культури через передачу традицій;

принцип наукової достовірності став базовим для відбору та подання інформації, що стосується досліджуваної теми, тому низка суперечливих фактів щодо мотивів оздоблення мальованого посуду, атрибуція творів із музейних колекцій тощо були верифіковані, уточнені й переосмислені;

соціокультурний підхід було обрано для проведення зрізу прошарків суспільства, що мешкали в Дибинцях у ХІХ столітті. Він виявив зв'язки між трьома верствами населення, а саме місцевими селянами-кріпаками, вільнонайнятими працівниками фаянсової фабрики та дворянською елітою – землевласниками графами Браницькими, що брали участь у творенні нових культурних тенденцій розвитку краю;

мистецтвознавчий підхід є ключовим в осмисленні художньої специфіки доробку майстрів села Дибинці, їх художньо-естетичних й образних ідеалів, витоків і розвитку мистецької думки;

аксіологічний метод вжито для ціннісних характеристик творчості дибинецьких керамістів у контексті художньої культури Київщини;

онтологічний метод допоміг окреслити сутність побутування різновидів місцевих гончарних виробів Дибинців, їх мистецьку самостійність й особливості існування у культурному просторі Київщини ХІХ–ХХ століть;

історико-хронологічний метод був опорним при вивченні етапів розвитку дибинецького керамічного промислу, соціокультурних і суспільно-політичних зрушень в регіоні;

компаративний (історико-порівняльний) метод дав можливість визначити певні паралелі між мистецькими тенденціями керамічних виробництв Австрії, Німеччини, Польщі, Чехії, Англії і Росії, що знайшли втілення у продукції Дибинецької фаянсової фабрики графів Браницьких;

крос-культурний метод був використаний для виявлення підвалин локальної специфіки культури регіону на перетині українсько-козацького, польсько-шляхетського й єврейського купецько-ремісничого світобачень, а також для унаочнення зв'язку народного гончарства та культури професійної промислової тонкої кераміки;

метод мікроісторії слугував основою для виявлення культуротворчої специфіки виготовлення кераміки на Богуславщині через детальне висвітлення регіональної локальної мистецької манери народних гончарів та художніх форм і декору фаянсу даного мистецького центру;

метод типологізації покладено в основу аналізу особливостей формотворення виробів і структурування асортименту продукції дибинчан XIX–XX століть відповідно до функцій виробів та їх призначення;

метод мистецтвознавчого аналізу збережених натурних експонатів із музейних колекцій України та приватних збірок вжито з метою визначення художніх особливостей форм і декору посуду, вазового сегменту, сакрального начиння, аксесуарів, скульптури, дрібної пластики та димарів;

метод реконструкції та моделювання застосовано для реконструкції та відтворення інфраструктури дибинецького керамічного промислу під час існування гончарного цехового братства і фаянсової фабрики графів Браницьких, що дало можливість простежити особливості соціокультурного середовища й організацію праці народних майстрів Київщини XVIII–XIX століть;

методи опитування та інтерв'ювання використані при зборі інформації щодо дибинецьких гончарів від мешканців села під час польових досліджень.

Теоретичну основу дослідження становлять:

- дослідження українських фахівців у галузі історії, теорії, філософії культури та мистецтва (Ю. Богуцький [192], М. Бровко [7], С. Волков [12], П. Герчанівська [14], Ж. Денисюк [29], О. Зосім [39], В. Корнієнко [69], Т. Кривошея [71], Ю. Легенький [81], В. Личковах [85], О. Овчарук [122], М. Попович [131], О. Роготченко [144], В. Романчишин [145], В. Сіверс [159], В. Шейко [192], В. Шульгіна [208], І. Юдкін [216], О. Яковлев [208]);

- ґрунтовні праці вітчизняних і російських дослідників, у яких розглянуто різні аспекти керамічного промислу в Дибинцях (Л. Данченко [19; 20; 21; 22; 23], М. Іонов [42], О. Клименко [37; 57; 58; 59; 60; 61; 62; 63], Ю. Лашук [73; 74; 75], Ф. Лебединцев [76; 77; 78; 79; 80]);

- розвідки в історико-культурній та археологічній галузях, що прицільно чи опосередковано торкаються питань розвитку дибинецького гончарства (Л. Башинська [2], О. Голінська [17], П. Земятченський [38],

М. Казаков [51], О. Коваленко [6; 67; 68], О. Пошивайло [135; 136; 137], М. Устенко [175], Л. Чміль [185; 186; 188; 189; 190]);

- мистецтвознавчі студії, які висвітлюють окремі тенденції в творчості керамістів Дибинців (Я. Запаско [36], Г. Івашків [44], Ю. Климович [64], Я. Музиченко [99], Н. Пасічник [125], Л. Паславська [126], Н. Терещенко [168; 169], Р. Шмагало [207], О. Щербань [211; 212; 213; 214; 215]);

- дослідження істориків, архівістів, історіографів, мистецтвознавців, присвячені діяльності основних землевласників Богуславського ключа в ХІХ столітті – графів Браницьких (В. Перерва [127; 128], О. Степанишина [167], Є. Чернецький [184], О. Школьна [195; 197; 198; 203]).

Джерельну базу дослідження насамперед становлять збережені артефакти дибинецьких керамістів, що є частиною музейних колекцій України. Також зведені дані науково-облікових картотек Національного музею українського народного декоративного мистецтва, Національного центру народної культури «Музей Івана Гончара», Національного музею народної архітектури та побуту України, Національного музею історії України, Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав», Білоцерківського краєзнавчого музею, Богуславського краєзнавчого музею «Музей історії Богуславщини», Канівського музею народного декоративного мистецтва, Літературно-меморіального музею І. С. Нечуя-Левицького, Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України у місті Львові, Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького.

Частиною джерельної бази є архівні документи, що стосуються діяльності фаянсової фабрики у Дибинцях і окремих аспектів гончарного промислу осередку, а також рукописи цехових книг дибинецьких гончарного цехового та сестринського братств. У дисертації використано інформацію, зібрану автором у польових умовах від мешканців с. Дибинці під час експедицій 2014–2019 рр., що включали обстеження територій та інтерв'ювання. До наукового аналізу залучено результати археологічних

розвідок А. Сорокуна у Богуславському районі в 2012 та 2013 рр. і А. Борисова в Дибинцях – 2016 р.

Крім того, було опрацьовано періодичні виставки дибинецької кераміки у філії № 7 с. Дибинці Богуславської централізованої бібліотечної системи (2014 р.), у методичному кабінеті Богуславського районного будинку культури (2015 р.) й у художньому відділі Комунального вищого навчального закладу Київської обласної ради «Богуславський гуманітарний коледж імені І. С. Нечуя-Левицького» (2016 р.).

Наукова і теоретична новизна дослідження полягає у комплексному аналізі мистецтва дибинецької кераміки ХІХ–ХХ століть як складової художньої культури Київщини.

Уперше:

- висвітлено за першоджерелами (оригіналами цехових книг) соціокультурні чинники, які сприяли становленню та розвитку дибинецького гончарного братства, цеху та промислу;

- окреслено основні етапи існування гончарного промислу досліджуваного осередку, його характерні культуротворчі, соціально-економічні, ремісничо-управлінські й адміністративно-організаційні ознаки;

- виявлено закономірності зв'язку мистецького рівня керамічної продукції та об'ємів виробництва з низкою соціально-економічних і культурних чинників впродовж ХІХ–ХХ століть;

- зібрано та систематизовано дані про збережені нині музейні й приватні колекції дибинецької кераміки в Україні, визначено кількість наявних артефактів, їх типологічні та художні особливості;

- впорядковано дані щодо діяльності гончарів осередку ХІХ–ХХ століть у вигляді повного реєстру імен майстрів Дибинців окресленого періоду;

- введено до наукового обігу імена раніше невідомих гончарів, що виготовляли майоліковий і теракотовий посуд, архітектурну кераміку.

Одержало подальший розвиток:

- визначення ролі діяльності майстрів Дибинецької фаянсової фабрики графів Браницьких у формуванні мистецької своєрідності творчості місцевих народних керамістів;

- дослідження специфіки орнаментальних мотивів розпису й оздоблення полив'яного мальованого посуду та теракоти дибинецькими майстрами XIX–XX століть;

- простеження впливу дибинецької гончарної школи на творчість інших керамічних центрів Середньої Наддніпрянщини;

- аналіз специфіки мистецьких особливостей підполивних ангобних розписів дибинецького мальованого посуду;

- характеристика основних рис художнього почерку найбільш талановитих майстрів, їх вплив на творчість наступників;

- дослідження династичних зв'язків серед керамістів Дибинців і визначення ролі спадковості традицій у розвитку культури краю.

Удосконалено:

- типологію асортименту форм виробів, що побутували в даному осередку впродовж XIX–XX віків.

Уточнено:

- біографічні дані низки дибинецьких майстрів кінця XIX–XX століть.

Теоретичне і практичне значення роботи. Теоретичні аспекти даного дослідження можуть бути використані при написанні наукових праць, навчальних програм і проєктів з культурології, історії художньої культури, історії українського декоративно-прикладного мистецтва, мистецтвознавства, краєзнавства. Практичне значення робота має для керамістів, керамологів, художників, реставраторів, музейних співробітників, краєзнавців, мистецтвознавців, археологів, культурологів і педагогів. Матеріали дисертації можуть включатися у курси навчальних предметів образотворчого циклу в закладах початкової та вищої мистецької освіти. Так, за основним місцем працевлаштування згідно з планом методичної роботи

КЗ «Богуславська школа мистецтв» на 2014–2019 рр. у межах дисциплін «Історія образотворчого мистецтва» й «Історія гончарства» здобувачем було організовано низку краєзнавчих експедицій для учнів художнього відділу вказаної установи. Під час означених заходів було обстежено ймовірне місце розташування Дибинецької фаянсової фабрики і маєтку графів Браницьких в урочищі Турчино, виявлено місця видобутку місцевих глин і залишки шахт, проведено низку польових досліджень й інтерв'ювання нащадків майстрів.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійною роботою, здійсненою в галузі теорії та історії культури (мистецтвознавство). Висновки та положення, які містять наукову новизну та практичне значення, ґрунтуються на результатах, отриманих автором дослідження самостійно.

Апробація результатів дослідження проводилася на трьох міжнародних, чотирьох всеукраїнських й одній регіональній науково-краєзнавчій конференціях у формі повідомлень і доповідей: II міжнародна науково-практична конференція «Документ, мова, соціум: теорія та практика» (м. Київ, 10–11 квітня 2014 р.); міжнародна науково-практична конференція «Перші наукові читання, присвячені пам'яті професора Олександра Івановича Мінжуліна» (м. Київ, 4 червня 2014 р.); міжнародна науково-практична конференція «Культурні цінності Криму та Донбасу: питання переміщення, повернення, супроводу, експертизи, збереження, музеєфікації» (м. Київ, 4–5 червня 2015 р.); всеукраїнська науково-практична конференція «Феномен Тараса Шевченка: лінгвістичний, історичний і мистецтвознавчий аспекти», присвяченій 200-літтю від дня народження Тараса Шевченка (м. Київ, 27–28 лютого 2014 р.); всеукраїнська науково-практична конференція «Охорона культурної спадщини в Україні: аспекти соціокультурної взаємодії» (м. Київ, 5–6 червня 2014 р.); IV всеукраїнська науково-практична конференція «Екологія візуальності: стратегії, концепції, проекти» (м. Черкаси, 8–9 жовтня 2015 р.); всеукраїнська наукова конференція для науковців та студентів «Стилі та стильові напрями у мистецтві XVII–XXI століть» (м. Київ, 16–17 травня 2016 р.); науково-

краєзнавча конференція «Біля джерел народної слави» у рамках ІV Всеукраїнського молодіжного історико-етнографічного форуму «Богуслав» (м. Богуслав, 8 жовтня 2015 р.).

Публікації. Основні результати дослідження викладено у 11 наукових публікаціях: 5 статей у наукових фахових виданнях України й інших держав, які включені до міжнародних науково-метричних баз; 6 публікацій в інших наукових виданнях і збірках матеріалів конференцій.

Структура дисертації обумовлена поставленою метою та завданнями дослідження. Основний текст роботи складається зі вступу, чотирьох розділів, дванадцяти підрозділів, висновків і додатків. Список використаних джерел включає 226 позицій. Додатки містять ілюстрації дибинецьких виробів, реєстр і фотографії місцевих майстрів, типологічні таблиці творів, результати польових досліджень. Обсяг основного тексту дисертації становить 218 сторінок, обсяг додатків – 199 сторінок, загальний обсяг роботи – 440 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Мистецтво дибинецької кераміки ХІХ–ХХ ст. викристалізовувалось на основі давніх традицій народного гончарства в умовах релігійно-цехової організації праці ще з кінця ХVІІ ст. У першій половині ХІХ ст. художнє мислення майстрів Дибинців зазнало певних трансформацій завдяки співіснуванню гончарства з культурою тонкостінного фаянсового виробництва. Результатом такої взаємодії стало виникнення особливих традицій формотворення та декорування виробів, які у другій половині ХІХ – початку ХХ ст. призвели до значного піднесення гончарного промислу Дибинців.

Для вивчення особливостей місцевої кераміки було проведено джерелознавчу роботу, пов'язану з дослідженням становлення промислу осередку на тлі художньої культури Київщини. У цьому контексті розглянуті праці вчених з історії та теорії культури, мистецтвознавства, краєзнавства та етнології, що розкривають відомості, дотичні до теми дисертації. Крім того, для визначення художніх засобів виразності та типології творів дибинецьких гончарів було опрацьовано збірки кераміки у провідних музеях України з метою проведення мистецтвознавчого аналізу артефактів.

Вказаний напрям дослідження й обраний теоретико-методологічний інструментарій дали змогу висвітлити раніше не вирішені питання у науковій літературі стосовно дибинецького гончарства ХІХ–ХХ століть.

1.1 Історіографія

Для того, аби прослідкувати динаміку звернень науковців різної спеціалізації до питань розвитку керамічного осередку в Дибинцях, варто окреслити основні етапи їх висвітлення у літературі.

Перші публікації, що стосувалися дибинецького керамічного промислу, почали з'являтися з 1860-х років і носили швидше історичний описовий характер. Вказані розвідки, насамперед, належать вченим у галузях релігієзнавства, історії й краєзнавства (Л. Похилевич [132], Ф. Лебединцев [76; 77; 78; 79; 80], М. Лєсков [82]). Проте, нині вони дають змогу комплексно прослідкувати процес поступу місцевого гончарства. Ці найперші дослідження містили інформацію про виготовлення у Дибинцях глиняного посуду й вогнетривкої цегли [132, с. 562], а також організацію релігійно-цехового братства [76; 77; 78; 79; 80; 82].

На початку ХХ століття вийшли друком статистичні дані та підсумки анкетного і місцевого обстеження, проведені Київським Губернським Статистичним комітетом і Земською Управою (станом на 1900 та 1912 рр.) [42]. Найбільш інформативним дослідженням з-поміж ранніх, що стосувалося організації праці гончарів, технологічних засад роботи й огляду основних форм виробів, стала публікація М. Іонова [42], присвячена гончарству Київської губернії. Її детальний розгляд буде наведено нижче.

Після цього протягом першої половини століття з'явилося лише дві наукові публікації, датовані 1930 роком. Вони присвячені залишкам цехового побуту в Дибинцях [175] та аналізу композиції місцевої миски з птахом [88].

Важливим етапом в осмисленні особливостей українського декоративно-прикладного мистецтва, і дибинецької кераміки зокрема, є наукові роботи відомих вітчизняних мистецтвознавців Ю. Лащука, О. Данченко та Я. Запаса, видані впродовж 1960–1970-х рр. У цих дослідженнях вперше було проведено мистецтвознавчий аналіз виробів, зібрано інформацію про стан гончарства у той час, а також окреслено окремі риси мистецтва дибинецьких керамістів на тлі художньої культури України.

Впродовж 1990-х років науковці інколи звертались до висвітлення окремих тем, що стосувалися гончарства Дибинців, проте, ці згадки носили епізодичний характер. Вони, насамперед, стосуються елементів місцевої обрядовості останньої третини ХХ ст. й основних відомостей про місцевий

гончарний промисел [99], а також висвітлюють цехову символіку, структуру цехового братства та школу для вивчення дітьми грамоти [135, с. 75, с. 79].

Вагомим внеском у вивчення діяльності досліджуваного осередку стали наукові праці українських мистецтвознавців, археологів і наукових співробітників музеїв на початку ХХІ століття. З-поміж інших виділяються публікації головних зберігачів відділу кераміки і наукового співробітника відділу фарфору та скла Національного музею українського народного декоративного мистецтва (далі НМУНДМ). Так, перша з них Н. Пасічник у статті «Дибинецька кераміка» (Київ, 2001) розкрила історію створення найбільшої нині збірки дибинецької кераміки в Україні у НМУНДМ [125].

Становлення й особливості гончарного промислу Дибинців ХІХ–ХХ ст. у контексті історії українського гончарства, поширені елементи розписів і характерні форми посуду ґрунтовно досліджено кандидатом мистецтвознавства, зберігачем фондového відділу кераміки НМУНДМ О. Клименко. У розділах «Гончарство» Т. 3 і Т. 4 «Історії декоративного мистецтва України» [62, с. 111–164; 63, с. 121–160] вона присвятила цим питанням окрему увагу. Доктором мистецтвознавства, що також працювала у НМУНДМ (фондовий відділ фарфору і скла), О. Шкільною за першоджерелами проаналізовано роботу Дибинецької фаянсової фабрики графів Браницьких [195; 197; 198; 203, с. 59–62]. Крім іншого, окрему публікацію вона присвятила побутуванню у місцевому осередку гончарів форми посуду «бинчики» [194].

Найперша розвідка, присвячена діяльності гончарів Дибинців, належить історику, краєзнавцю, випускнику Богуславського духовного училища, засновнику журналу «Київська старовина» (рос.) Ф. Лебединцеву [76; 77; 78; 79; 80]. Його дослідження, присвячене історії виникнення, розвитку і занепаду релігійних братств на території південно-західної частини Росії (етнічної України), в контексті вивчення даної теми є надзвичайно значущим.

Так, маючи доступ до книг надходжень і витрат дибинецького цехового братства, автор описав його будову і функціонування як типових для подібних організацій ХVІІІ ст. Оскільки через сто років (у другій половині

XIX ст.) гончарно-цехове братство в Дибинцях діяло лишень із незначними змінами, Ф. Лебединцев називає його своєрідним еталонним прикладом для наслідування [78, с. 324]. Крім того, у роботі окреслено діяльність сестринського братства, що дбало про місцевий храм Успіння Пресвятої Богородиці [79, с. 272–273], а також Богуславського парубоцького братства, яке збиралося раз на рік перед Різдом на період колядок [78, с. 322].

Результати проведеного дослідження були видані 1862 року в трьох випусках «Київських єпархіальних відомостей» (рос.) під назвою «Братства» [77; 78; 79], а незабаром оформлені в окрему брошуру «Братства, їх попередня і теперішня доля» (рос.) (Київ, 1862) [80]. Цього ж року у «Віснику Південно-Західної Росії» (рос.) згаданим автором у статті «Чудове відкриття у сфері життя» (рос.) (Київ, 1862) [76] опубліковано систематизовані дані щодо дибинецького братства.

Тема братств, яку порушив Ф. Лебединцев, на той час була актуальною і набула жвавого обговорення. Того ж року з'явилась публікація дослідника М. Лєскова «Про християнські братства в Росії» (рос.) [82], у якій, поряд з інформацією про діяльність дибинецького братства, критично розглядалися погляди попереднього згаданого вченого і позиція редакторів видання «Київських єпархіальних відомостей» щодо підходу до відновлення братств.

Значні об'єми виготовлення глиняного посуду в Дибинцях і збут місцевих виробів у оточуючих населених пунктах і Херсонській губернії були засвідчені знаним українським істориком церкви Л. Похилевичем у збірці статистичних, історичних і церковних відомостей про усі селища, села, містечка та міста Київської губернії на 1864 рік. Його праця «Сказання про населені місцевості Київської губернії» (рос.) (Київ, 1864) [132, с. 562] стала епохальною у регіональному джерелознавстві. Зазначений автор засвідчив зведення місцевої дерев'яної церкви Успіння Пресвятої Богородиці 1742 роком і її відбудову 1782 р. Ним наведено інформацію, що за народними переказами у селі ще «до руїни» існувало дві церкви, які були зруйновані татарами і поляками [132, с. 562]. Це важливе свідчення дає можливість

припускати, що релігійна складова у діяльності дибинецького гончарного цеху може мати значно давніші корені, ніж прийнято вважати до цього часу (тобто не від часу відкриття у селі церкви 1742 р. [51, с. 86], а раніше).

Більш ґрунтовною роботою з точки зору висвітлення особливостей організації промислу, технологічних аспектів виготовлення гончарних виробів дибинчанами є «Гончарний промисел в Київській губернії» М. Іонова, що вийшла друком майже через 60 років. Вона належить до першого тому підсумків анкетного та місцевого обстеження, проведеного 1912 р. Київською Губернською Земською Управою за дорученням Губернських Земських Зборів «Кустарна промисловість у Київській губернії» (рос.) (Київ, 1912) [42]. Означений дослідник навів статистичні відомості щодо кількості кустарів у Дибинцях і двох найближчих селах (Чайках і Бороданях), їх земельного стану, висвітлив технологічно-організаційний бік місцевого промислу. Так, завдяки цій праці значно розширилися відомості щодо асортименту і розмірів дибинецького теракотового та майолікового посуду, його глазурування й устрою гончарної артілі 1908 року в Дибинцях.

Крім того, М. Іонов описав діяльність дибинецького гончарного братства станом на 1912 рік, втрату ним судової та ще низки функцій, що були властиві попередньому часу, зміни у поповненні братської казни, відміну «цитки» (дерев'яної дощечки із зображенням храму, яку передавали братчикам як знак для різноманітних доручень) і братських хоругв [42, с. 6]. Ця інформація дає змогу відзначити чинники, які вплинули на завершення братського періоду дибинецького промислу.

Серед комплексних досліджень художньої культури України найпершою є згадка про творчість керамістів с. Дибинці у розділі «Кераміка» третього тому «Історії українського мистецтва» у шести томах за редакцією П. Юрченка та загальною редакцією М. Бажана (Київ, 1968). Так, кераміст-технолог, кандидат мистецтвознавства П. Мусієнко є автором відповідних розділів до історії образотворчого мистецтва України 1960-х років. Він згадує про велику святкову макітру XVIII століття, яку було оздоблено

хвилястою гілкою «з листочками і великими виноградними гронами» [100, с. 322–335]. Цей твір міг би бути одним із нечисленних збережених експонатів зазначеного періоду, проте, за даними науково-облікової картотеки Білоцерківського краєзнавчого музею (далі БКМ) виріб датований ХІХ століттям. На користь останньої атрибуції свідчить дослідження мистецтвознавця О. Клименко, яка відносить її виготовлення до І половини ХІХ століття [62, с. 119]. Однак, питання щодо справжнього датування згаданої посудини досі лишається дискусійним і ймовіріше за все, цей посуд був виготовлений на межі кінця ХVІІІ – початку ХІХ століть.

«Найвизначнішим осередком гончарства на Наддніпрянщині» називає Дибинці знаний дослідник вітчизняної кераміки, кандидат мистецтвознавства Ю. Лащук [104, с. 84]. Він присвятив цьому центру значну увагу у розділах «Кераміка» «Нарисів з історії українського декоративно-прикладного мистецтва» за редакцією Я. П. Запаса (Львів, 1969) [104, с. 84]. На тлі загальної палітри народних промислів України згаданий автор навів основні принципи декорування посуду дибинчанами та стверджував, що їх мистецтво вплинуло на творчість майстрів Гнильця, Василькова й Обухова [104, с. 84]. Проте, у вказаній вище роботі окреслено низку антропоморфних мотивів, притаманних для дибинецьких розписів, які на перевірку виявилися приналежні творам осередку гончарства на Черкащині – с. Сункам [112].

До того ж, Ю. Лащуком опубліковано світлину миски із зображенням чоловіка в жупані, чоботях, шароварах і шапці, із батогом у руці (ймовірно чумака) із підписом «Миска. Дибинці. Київщина. Близько 1910 р.» [104, с. 86]. Провівши аналогії з сюжетними оздобленнями кахель і мисок Черкащини, можна припустити, що автор помилково відніс згадані сюжети до дибинецьких розписів. Так, відома українська дослідниця народної кераміки, кандидат мистецтвознавства Л. Данченко у монографії «Народна кераміка Наддніпрянщини» (Київ, 1969) [22] навела зображення кахлів з Черкащини кінця ХVІІІ – початку ХІХ ст. НМУНДМ саме з такими сюжетами розписів, на які вказав Ю. Лащук [104, с. 84]. Зокрема, із вершиком [22,

с. 89; 22, с. 91], циганом та ведмедем [22, с. 90, іл.], музиками [22, с. 91]. Ілюстрація вищезгаданої миски з чумаком опублікована авторкою з підписом «Миска. Київщина. Кін. XVIII – поч. XIX ст. ДМУНДМ» [22, с. 92], що свідчить на користь ранішої дати виготовлення і не підтверджує приналежність виробу до дибинецької спадщини. Подібні проблеми атрибуції керамічних творів, зокрема і дибинецьких, розглянуто О. Ликовою в статті «Атрибування глиняних виробів: суть проблеми» (Опішне, 2011) [83, с. 287].

У цьому зв'язку найбільш вичерпним джерелом про мистецьку своєрідність кераміки Дибинців є антологія «Історія декоративного мистецтва України» у п'яти томах за головною редакцією академіка НАН України Г. Скрипник, науковою редакцією Т. Кара-Васильєвої. На даний час означене видання може вважатися найбільш ґрунтовним комплексним дослідженням окресленої теми. Автори окремих розділів цієї багатотомної праці розкривають поступ найбільш розвинених народних промислів, церковного та професійного мистецтва на тлі різних етапів розвитку української художньої культури. Відносно проблематики цієї дисертаційної роботи найактуальнішими є другий, третій і четвертий томи цього видання.

Так, відомий історик мистецтва І. Голод для другого тому зазначеної «Історії декоративного мистецтва України», присвяченому мистецтву XVII–XVIII століття (Київ, 2007), написав окремий фундаментальний розділ про діяльність професійних цехів і цехових братств вітчизняних майстрів від доби Середньовіччя до XVIII століття включно [18]. Завдяки цьому дослідженню з'явилась змога співвіднести діяльність дибинецького гончарного цехового братства у XVIII–XIX століттях з іншими подібними ремісничими організаціями, порівняти їх устрій і особливості функціонування з відомими європейськими гільдіями тощо.

Для третього тому «Історії декоративного мистецтва України», у якому системно висвітлене мистецтво кераміки XIX століття (Київ, 2009), окремий розділ «Гончарство» написав колектив авторів – Л. Сержант, Г. Істоміна й О. Клименко [62]. Він присвячений історії розвитку художньої кераміки в

окреслений період і становленню загальнонаціональних традицій формотворення та розписів українського глиняного посуду. Зокрема, кандидат мистецтвознавства О. Клименко проаналізувала розвиток саме дибинецького народного керамічного мистецтва у XIX ст. і провела мистецтвознавчий аналіз розписів і форм найбільш давніх виробів [62, с. 126–128]. Це ґрунтовне дослідження, введене до широкого наукового обігу, є етапним і має важливе значення для вивчення кераміки XIX ст., тому може слугувати значущим орієнтиром при верифікації творів означеного часу.

Названою групою авторів у четвертому томі «Історії декоративного мистецтва України», присвяченому народним художнім промислам XX ст. (Київ, 2009), продовжено вивчення діяльності провідних гончарних осередків України у розділі «Гончарство» [63]. Серед іншого, згадана вище вчена О. Клименко висвітлила діяльність відомих дибинецьких майстрів зазначеного періоду, окреслила риси їх індивідуального творчого почерку, а також виділила загальні тенденції в оздобленні місцевого посуду [63, с. 125–127], чим і є цінною вказана робота в контексті вивчення даної теми.

На жаль, серед існуючих дисертаційних досліджень досі не було комплексно розглянуто сутність мистецтва дибинецької кераміки XIX–XX ст. як самобутнього явища художньої культури Київщини. Проте, кілька вітчизняних науковців зверталися до вивчення питань, дотичних до гончарного промислу Дибинців.

Так, історик-педагог О. Степанишина у дисертації «Господарство графів Браницьких на Київщині і реформа 1861 року в їхніх маєтках» (Київ, 1930) зазначила, що у цьому селі не було придатної орної землі, а місцеве населення жило досить бідно. Крім того, у 1840-х роках «з торгів віддавались селянам в оренду глинища <...> за право брати собі 1/10 виробів» [167, с. 137]. У цій роботі також опубліковано згадку про графські виробництва 1840–1850-х років на території Дибинців: «фаянсовий завод», будівельну фабрику і майстерню сільськогосподарських машин [167, с. 139].

Серед подібних ґрунтовних наукових досліджень гончарне мистецтво дибинчан було розглянуте у докторській дисертації львівського мистецтвознавця, професора Ю. Лащука «Українська народна кераміка ХІХ–ХХ ст.» (Київ, 1971) у розділах, присвячених діяльності наддніпрянських керамістів [74]. Серед іншого автор визначив творчість майстрів Дибинців як таку, що не поступається художнім рівнем і об'ємами виробництва Опішному [74, с. 103], а глибиною традицій та широким спектром орнаментики – Ічні та Косову [74, с. 329]. У цьому і полягає значення даного дослідження в контексті розгляду обраної теми.

Окреслюючи особливості дибинецького гончарного промислу, Ю. Лащук розширив відомості про територію збуту виробів з другої половини ХІХ століття, а також описав підтримку майстрів з боку Київської губернської управи. Зокрема, він згадав рішення 1913 року щодо створення гончарної навчальної майстерні в осередку [74, с. 105], яке у зв'язку із війною 1914 року не було впроваджене. До того ж, автор навів дані про пересувну гончарну майстерню, яка пів року працювала у Дибинцях під керівництвом випускника Глинської гончарної інструкторської майстерні М. Н. Бібика [74, с. 105] (чи М. Н. Бібика [207, с. 130]). Також він згадав про місцеву керамічну школу 1918–1919 рр. під головуванням інструктора гончарного виробництва, знаного технолога Миколи Білоскурського [74, с. 106], що є цінною інформацією з огляду на брак в інших джерелах цих даних.

Крім того, у згаданій вище роботі вперше проаналізовано індивідуальні ознаки творчого почерку талановитих майстрів кінця ХІХ – початку ХХ ст. і 1960-х рр. – Каленика Масюка, Єлисея Проценка, Сави Родака, Василя Масюка, Герасима Гарнаги й Аріона Старцевого. Дане дослідження наразі є важливим з точки зору виявлення творчих взаємозв'язків між провідними осередками художньої кераміки України розглядуваного періоду.

До визначення функцій різних форм дибинецького посуду зверталась й етнолог-керамолог, доктор історичних наук О. Щербань. Результати її дослідження оприлюднено у рукописі її докторської дисертації «Еволюція

традицій використання глиняного посуду в народній культурі харчування українців Наддніпрянщини другої половини XIX – початку XX століття» (Львів, 2018) [213]. Стосовно вивчення локальних особливостей гончарства Дибинців найбільш примітними у цій роботі є матеріали звіту про результати керамологічної експедиції згаданого автора та Л. Меткої. Серед іншого, в них опубліковано розповіді респондентів з Дибинців, які значно розширюють інформацію щодо місцевої обрядовості та призначення деяких виробів.

Типологію форм посуду, особливості його художнього декорування і генетичне походження окремих орнаментальних елементів у творчості гончарів Середньої Наддніпрянщини і, зокрема, Дибинців, ґрунтовно проаналізовано у низці досліджень мистецтвознавця Л. Данченко. Результати її напрацювань увійшли до монографій «Народна кераміка Наддніпрянщини» (Київ, 1969) [22] і «Народна кераміка Середнього Придніпров'я» (Київ, 1974) [20]. У них автором досліджено будову мисок, горщиків і глечиків різних осередків регіону, що дало змогу виокремити і охарактеризувати дві групи посуду – київську (північну) і черкаську (південну). Крім того, велике значення для вивчення дибинецького творчого спадку має ілюстративний ряд означених видань, який наочно демонструє специфіку розписів і композиції виробів. Внесок згаданої видатної вченої у вітчизняне мистецтвознавство важко переоцінити, адже вона приділила значну увагу вивченню еволюції української кераміки, зокрема, Наддніпрянської.

Відомості щодо гончарного промислу Дибинців зустрічаються у монографії О. Пошивайла «Етнографія українського гончарства: Лівобережна Україна» [135]. Досліджуючи гончарні цехи Лівобережної України XVII – початку XX ст., автор описав будову дибинецького цехового братства, його атрибути й елементи обрядовості, а також зазначив, що у 60-х рр. XIX ст. воно мало власну школу для опанування дітьми грамоти [135, с. 79].

Періодам функціонування у першій третині XX століття в Дибинцях навчальної гончарної майстерні, а також навчання К. Масюка у Глинську в 1905 і 1908 роках присвячено окремі рядки праці доктора мистецтвознавства,

львів'янина Р. Шмагало [207]. Так, у його монографії за матеріалами докторської дисертації «Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ ст.: структурування, методологія, художні позиції» (Львів, 2005) розширено відомості про гончарну освіту в осередку на поч. ХХ ст. [207, с. 130].

У монографії за матеріалами кандидатської дисертації «Декор української народної кераміки ХІV – першої половини ХХ століть» (Львів, 2007) іншого львівського мистецтвознавця Г. Івашків проаналізовано особливості виконання низки характерних технік та орнаментальних елементів розпису на дибинецькому посуді [44]. Зокрема, «кривульок», зигзагів, винограду, зображень кіз, риб і птахів, що наразі має вагомe значення при проведенні мистецтвознавчого аналізу оздоблення творів зазначеного осередку.

Вищеназвані наукові роботи стосуються переважно народного гончарства Дибинців і не розкривають у повній мірі витоків специфічного мистецького мислення майстрів досліджуваного осередку, які були дотичні до роботи з тонкою керамікою. Адже відомо, що впродовж першої половини ХІХ ст. тут існувало й панське фабричне виробництво фаянсу. Тож, для комплексного дослідження соціокультурного середовища та формування місцевої керамічної традиції, слід також звернутися до літератури, що висвітлює економічний і соціальний устрій маєтностей графів Браницьких – землевласників краю у ХІХ ст.

Так, історик В. Перерва у книзі «Графи Браницькі: підприємці та меценати» (Біла Церква, 2010) описав економічну та соціальну взаємодію жителів фільварків Богуславського ключа з місцевими панськими управителями [128]. Щодо Дибинців, автор зазначив, що селяни тут змушені були брати в оренду глинища у поміщиків, віддаючи за це 90% своєї продукції. Крім того, згаданий автор окреслив короткий перелік виробів унікального для графських володінь Дибинецького фаянсового виробництва станом на 1817 рік [128, с. 121].

Провести аналіз своєрідного зрізу суспільних прошарків мешканців Київщини у ХІХ ст. дає можливість унікальне дослідження Є. Чернецького «Браницькі», присвячене історії названого роду гілки герба Корчаків [184]. У вказаному виданні автор охарактеризував родинні та культурні зв'язки між Енгельгардтами, Потоцькими, Воронцовими та Браницькими, які були у центрі суспільного-політичного, культуротворчого й мистецького життя Європи протягом ХVІІІ–ХІХ ст. Діяльність Дибинецької фабрики фаянсу в роботі згадано побіжно. Проте, тут детально описано закладення Ксаверієм Владиславом Браницьким із дружиною Анною з Потоцьких маєтку з парком в урочищі Турчино з 1889 по 1890 рр. (територія між с. Медвин і с. Дибинці), в якому працювали і дибинчани наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст.

Фаянсове дибинецьке виробництво тривалий час не було достатньо вивченим, а нечисленні дані про нього різнилися, рясніли помилками і часто не відповідали дійсності. 2013 року вітчизняний науковець, київський доктор мистецтвознавства О. Школьна у монографії «Фарфор-фаянс України ХХ століття: інфраструктура галузі, промислова та економічна політика, організаційно-творчі процеси» (Київ, 2013) вперше розглянула діяльність фабрики Браницьких у Дибинцях у контексті історії розвитку вітчизняних тонкокерамічних виробництв [203, с. 59–62]. У згаданій роботі було вперше окреслено об'єми виробництва у різні роки, наведено перелік асортименту й основні різновиди декору місцевого фаянсу.

У контексті проблематики нашого дослідження необхідно звернутися до праць науковців з історії, теорії та філософії культури. Так, для досягнення ціннісного аспекту творчого спадку народних майстрів у сучасній українській культурі, місця художньої творчості й освіти в етнокультурному розвитку суспільства важливою є монографія доктора історичних наук В. Шейка та кандидата філософських наук Ю. Богуцького «Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації» (Київ, 2005) [192].

Значущі віхи розвитку української культури охоплено в системному культурологічно-філософському дослідженні доктора філософських наук,

академіка НАН України М. Поповича «Нарис історії культури України» (Київ, 1998) [131]. Згадана праця дозволила структурувати особливості загальнокультурних і мистецьких процесів XIX–XX ст., а також доби староукраїнської культури як часу становлення дибинецької керамічної традиції [131, с. 190–284]. Доктор мистецтвознавства І. Юдкін слушно окреслив функції фольклорної складової культури та її трансформації у сучасній вітчизняній світоглядній панорамі у роботі «Формування визначників української культури: культурологічні студії» (Київ, 2008) [216].

Актуальні для нашого дослідження проблеми культурологічної регіоніки, методологічні основи вивчення української культури висвітлені професором, доктором філософських наук В. Личковахом у праці «Філософія етнокультури. Теоретико-методологічні та естетичні аспекти історії української культури» (Київ, 2011) [85]. Крім того, київським доктором філософських наук, професором В. Сіверсом у навчальному посібнику «Історія світової культури» (Київ, 2011) [159] було представлено сучасні підходи до сприйняття процесів світової культури.

Культурологічні смисли орнаментики у контексті різних епох і культур ґрунтовно розглянуто доктором філософських наук Ю. Легеньким у монографії «Культурологія орнаменту» (Київ, 2015) [81]. Із позиції теми нашого дослідження корисними також стали напрацювання доктора мистецтвознавства О. Роготченка, викладені у публікації «Суспільно-культурна парадигма тоталітарного й індіферентного в пластичних мистецтвах України 1940–1960-х років» (Київ, 2017) [144], яка розкриває стильові напрями в українській скульптурі часів радянської влади.

Для комплексного аналізу творчої діяльності майстрів-керамістів Дибинців цінним став інструментарій, розкритий у праці доктора культурології О. Овчарук «Суб'єкт як феномен культуротворення» (Київ, 2011) [122]. У цьому сенсі, місце сенсорики у процесі культуротворення, що окреслено в статті доктора культурології Т. Кривошеї «Сенсорна культура:

культурологічне причитання сенсуалізму» (Харків, 2011) [71], дозволило ширше осмислити світосприйняття дибинецьких майстрів через чуттєвість.

Роль і специфіку культурологічних досліджень кінця ХІХ – початку ХХ ст. у часи відродження національної самосвідомості народу розглянуто у студії кандидата культурології В. Романчишина «Суспільно-політичне життя України наприкінці ХХ століття як культурологічна модель самоідентифікації національного досвіду» (Київ, 2012) [145]. При вивченні розвитку керамічного мистецтва Дибинців цінною також стала стаття доктора мистецтвознавства В. Шульгіної і доктора культурології О. Яковлева «Українознавство як методологія культурологічних досліджень доби національного відродження» (Київ, 2014), в якій проаналізовано державотворчі, культуротворчі та мистецькі тенденції в Україні початку і кінця ХХ ст. [208].

Для нашої роботи актуальними стали питання методології культурологічних досліджень, художньої культури та мистецтва, розкриті в одноосібних публікаціях докторів культурології, професорів С. Волкова «Нові тенденції розвитку культурологічної думки в Україні» (Київ, 2009) [12], В. Корнієнка «Художній світ людини як комунікативна система: культурологічне осягнення» (Київ, 2019) [69], доктора філософських наук, професора М. Бровка «Методологічні аспекти дослідження феномена активності мистецтва» (Харків, 2004) [7].

Осмиленню сутності та принципів функціонування народної релігійної культури в ретроспективі, а також на етапі інтернаціоналізації суспільного життя сьогодення, присвячена ґрунтовна монографія київської доктора культурології П. Герчанівської «Українська народна культура: християнський вимір» (Київ, 2011) [14]. У контексті нашої проблематики зазначена праця допомогла виявити специфіку культурного середовища, у якому близько двох століть існувало дибинецьке гончарне братство.

Для представленого дослідження корисними були методологічні засади вивчення взаємодії народної та церковної культур, застосовані у публікації доктора мистецтвознавства О. Зосім «Східнослов'янська духовна пісня

XVII–XX століть у контексті народної культури» (Київ, 2015) [39]. Аналіз музично-виконавської діяльності О. Кошиця, хорового диригента і композитора, який шість років опановував основи музичної освіти в Єпархіальній бурсі у Богуславі, провела івано-франківська доктор мистецтвознавства, професор Г. Карась у статті «Диригентсько-хорова школа Олександра Кошиця як соціокультурний феномен» (англ. мовою) (Київ, 2016) [53].

Новий напрям вивчення музейного простору – соціологія музеїв – та його теоретичне підґрунтя розкрито у колективній монографії за редакцією доктора історичних наук В. Карпова «Соціологія музею: презентація на тлі простору і часу» (Київ, 2015) [165]. Теоретико-методологічні розробки цієї роботи стали корисними при дослідженні творчого спадку дибинецьких керамістів, що є частиною музейних колекцій.

Доктор філософії, професор, заслужений працівник освіти України В. Чернець проаналізував питання особливостей релігійної свідомості в культурі українців у публікаціях «Держава і культура: онтологічний аспект» (Київ, 2012) [182] і «Сучасні тенденції розвитку вітчизняної культури» (Київ, 2012) [183]. Роль етнічних аксіологічних ідеалів у соціальних групах окреслено доктором культурології Ж. Денисюк у публікації «Цінності етнокультури в умовах соціокультурних трансформацій» (Київ, 2017) [29], що по новому розкриває характеристики народного мистецтва через призму його значення для національної ідентифікації.

Дослідження окремих аспектів мистецтва дибинецьких гончарів також висвітлені у численних розвідках з краєзнавства, мистецтвознавства, історії культури. Так, у «Списку населених міст Київської губернії» (рос.) (Київ, 1900) наведено дані з інфраструктури Дибинців, кількості мешканців і річного прибутку з гончарства на 1900 рік [166, с. 747]. Цього ж року з'явилась публікація вченого-мінералога П. Земятченського «Гончарні глини і каолінові утворення Київської губернії» (Санкт-Петербург, 1900), в якій проаналізовано хімічно-технологічні властивості глин у Дибинцях і прилеглих сіл Бородані, Чайки, Лютарі й Яцюки [38]. Результати цього

дослідження вказують на якісний склад місцевої сировини, що підтверджує переваги дибинецьких виробів на тлі інших гончарних осередків краю.

Краєзнавець М. Устенко в статті «Ознаки цехового побуту в с. Дибинці на Білоцерківщині» (Харків, 1930) серед іншого зазначив, що місцевими майстрами 1927 р. були передані атрибути колишнього гончарного цеху в Білоцерківський окрмузей (нині БКМ) [175]. Також у цій публікації розміщено критичне висловлювання художника Ф. Красицького стосовно надто модернового, на його думку, формотворення Каленика Масюка 1929 р. [175, с. 61].

У науковій розвідці «Малоазійська миска в Києві» (Київ, 1930) професор-мистецтвознавець М. Макаренко, порівнюючи дибинецьку, київську та херсонську миски із зображенням птаха, довів «генетичну» спорідненість принципу їх композиції й орнаментальних мотивів з керамікою Малої Азії, зокрема, Сирії [88, с. 107].

Натомість, знаний львівський фахівець з українського гончарства, доктор мистецтвознавства, академік Я. Запаско у публікації «Гончарне мистецтво с. Дибинці Київської області» (Київ, 1960) [36, с. 97] стисло проаналізував твори окремих майстрів першої половини і середини ХХ ст. У зазначеній праці автор стверджував, що керамічне мистецтво Опішного мало певний вплив на дибинецьку кераміку, з чим можна погодитись.

Про наявність самостійної школи народного дибинецького орнаменту, в якій переосмислено давні традиції, свідчив відомий фахівець з української народної кераміки Ю. Лашук у публікації «Історичні проблеми в народній кераміці Наддніпрянщини» (Львів, 1965). Згаданий вчений довів, що творчість гончарів Дибинців вплинула на розписи майстрів Гнильця, Обухова і резонно зробив припущення, що дибинецька традиція фляндрування посуду також могла бути перейнята керамістами Голоківки [73, с. 17].

Культурно-громадський діяч Б. М. Біляшівський (онук відомого етнографа та мистецтвознавця М. Ф. Біляшівського) в тандемі з професором Ю. П. Лашуком 1987 р. видали статтю, присвячену діяльності Київського кустарного товариства. У ній вони оприлюднили відомості про народних

дибинецьких гончарів, які на початку ХХ ст. систематично співпрацювали зі згаданою організацією, а також були учасниками і переможцями всеукраїнських кустарних виставок 1906 і 1909 р. [5]. Дана інформація проливає світло на окремі віхи розвитку виставкової діяльності майстрів Дибинців, специфіку їх праці сто років тому.

Короткий огляд збірки дибинецької кераміки НМУНДМ 2001 року проведено зберігачем відділу кераміки Н. Пасічник [125]. Вказаною дослідницею виділено періоди основних надходжень до колекції музею та художні особливості найяскравіших творів, що підкреслило непересічну цінність колекції виробів майстрів Дибинців у згаданому музеї.

Науковий співробітник Білоцерківського краєзнавчого музею (далі – БКМ) Л. Башинська у публікації «Розвиток гончарства у краї в ХІХ – на початку ХХ ст.» розглянула мистецтво дибинецьких керамістів у контексті діяльності провідних осередків Київщини, слушно визначаючи його «найбільшим осередком мальованого посуду на Наддніпрянщині» [2, с. 145].

Богуславська дослідниця Н. Терещенко в своїх розвідках за темою свого дисертаційного дослідження, присвяченого висвітленню діяльності осередків народних промислів на Богуславщині, у статті «Художньо-технологічні особливості керамічних виробів Дибинців» (Харків, 2009), узагальнила типологію дибинецького гончарного посуду і його оздоблення, значною мірою спираючись на праці відомої української вченої Л. Данченко [169]. Крім того, у іншій статті цього ж автора «Творчий доробок майстрів народного мистецтва в контексті відродження осередків народних промислів на Богуславщині» (Львів, 2010) [168] було наведено суперечливу інформацію, щодо творчості сучасної майстрині Дибинців.

Так, Н. Терещенко стверджує, що Тетяна Іванівна Тарасенко походить із родини заслуженого майстра народної творчості, званого дибинецького гончаря Михайла Тодосовича Тарасенка [168, с. 767]. Однак, під час проведення анкетування мешканців села, зокрема і самої майстрині, було виявлено, що дана інформація не відповідає дійсності [129]. Батьком Тетяни

Іванівни був Тарасенко Іван Іванович, який у післявоєнний час виготовляв теракотовий посуд, оздоблений описуванням ангобами переважно великих розмірів. Мальований посуд у родині створювали дід і прадід майстрині по материнській лінії – Моргун Михайло та Моргун Лавро, брат якого Маркіян був учасником Всеросійської кустарної виставки у Києві 1913 року [20, с. 114; 129].

Крім того, Н. Терещенко у названій статті оприлюднила асортимент виробів, які виготовляє згадана кераміст, а саме: горщики, кришки до макітр, чашки, підвазонники, вази, «скульптурну пластику» [168, с. 768]. Проте, за свідченням самої майстрині, для виготовлення посуду вона, на жаль, не володіє у достатній мірі гончарним кругом, тож основним напрямом її творчості є створення скульптури малих форм, дрібної пластики й аксесуарів, переважно без поливи [129]. Це підтверджується виставками творів Т. Тарасенко, що проводились у м. Богуслав у 2013–2014 роках (Н.2) і свідчить не про «послідовність у традиціях родини Тарасенків» [168, с. 770], а швидше про творчі пошуки майстрині з роду Моргунів.

Львівський зберігач відділу кераміки Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України (далі – МЕХП) Г. Івашків у межах дослідження архітектурної кераміки «Особливості форми та декору керамічних димарів» (Львів, 2007) провела аналіз різновидів димарів, що виготовлялись дибинецькими майстрами [45, с. 663]. Крім іншого, науковець зазначила, що вони декорувались «верхами», схожими до накривок, шпилем або фігурками птахів. Дана інформація корисна у подальшому вивченні цього виду дибинецьких виробів, оскільки під час польових досліджень було виявлено низку оздоблених виводів для димарів, що досі використовуються.

Заснування і функціонування у першій третині XIX ст. Дибинецької фаянсової фабрики графів Браницьких за першоджерелами досліджено київським мистецтвознавцем, професором О. Шкільною у низці наукових статей [195; 197; 198]. Автором висвітлено обсяги виробництва підприємства, територію збуту виробів і цінову політику фабрики у різні

роки, асортимент його продукції й основні способи декорування виробів (гравіювання і колорування). Крім того, вчена проаналізувала архівні джерела і дані місцевого опитування, на основі яких було зроблено припущення стосовно місця розташування приміщень підприємства, а також кількості і номенклатури посад працівників. У кількох фундаментальних статтях цього автора опубліковано унікальні архівні документи польською та російською мовами, які свідчать про характер виробництва Дибинецької фаянсової фабрики графів Браницьких і її взаємодії з іншими фабриками «білого золота» України ХІХ ст.

У статті цієї ж дослідниці «Бинчики в культурній традиції України ХІХ – середини ХХ століття» (Київ, 2014) прослідковано походження досить рідкісного місцевого, подібного до бідону, посуду, який побутував у Дибинцях впродовж окресленого у назві розвідки часу [194]. Автор визначила характерні риси оздоблення та типологію форм цих виробів у контексті аналогічних зразків інших гончарних осередків України. Крім того, вчена зробила слушне припущення щодо генези виникнення, призначення і особливостей використання згаданого посуду.

У дослідженні керамолога, кандидата мистецтвознавства, приват-професора Львівської національної академії мистецтв С. Лупій «Українська професійна кераміка першої половини ХХ ст.» вказано на вплив опішнянських майстрів Г. Гладиревського, П. Шумейка, Ф. Чирвенка на творчість К. Масюка [87, с. 192–193]. Однак, заради наукової достовірності, досліджуючи творчі контакти дибинчан, доцільно стверджувати, що у збагаченні мистецьких поглядів майстрів цих осередків міг мати місце і зворотній вплив.

Істориком М. Казаковим у публікації «Дибинецьке цехове братство (1742–1909)» (2014) проведено реконструкцію згаданого об'єднання, окреслено особливості його устрою і основні функції [51]. Крім того, дослідник описав існування в осередку сестринського та молодецького братств, що суттєво розширює наявні відомості щодо організації культурного

й економічного життя мешканців Дибинців впродовж XVIII ст. Автором зроблено припущення щодо дати заснування і припинення діяльності гончарного цехового братства. Проте, воно певною мірою суперечить інформації з інших досліджуваних нами джерел, а саме вищевказаних праць високоповажних вчених М. Іонова [42, с. 4] та Л. Данченко [20, с. 49–50]. Такий всебічний огляд братських утворень осередку має важливе значення для осмислення соціокультурного простору, де діяли місцеві керамісти.

У сенсі вивчення цехової організації праці у Дибинцях привертає увагу стаття кандидата історичних наук О. Коваленко «Цехова книга дибинецького гончарного цеху середини XVIII – початку XIX ст.: атрибуція пам'ятки» (Полтава, 2019) [68]. Вона присвячена детальному огляду цехових записів зазначеного об'єднання, які містяться у двох архівних справах ІР НБУВ, і досі не були ідентифіковані як дибинецькі. Цінність публікації полягає у тому, що автор ретельно дослідила тематичну рубрикацію книг відповідно до року внесення і типу даних, ввела до наукового обігу імена низки цехмістрів другої половини XVIII – початку XIX ст. і проаналізувала історіографію досліджуваної теми.

Рукописи згаданих матеріалів є частиною джерельної бази даної дисертації [66; 180]. Так, варто відзначити, що у статті О. Коваленко наведено суперечливі дані щодо датування згаданих архівних джерел. У назві й анотації говориться про дослідження цехової книги Дибинецького гончарного цеху 1744–1817 рр. [68, с. 15], тоді як у тексті характеризуються записи двох книг. За свідченням вченої, одну з них складено впродовж 1744–1770 рр., другу – 1779–1804 рр. [68, с. 15]. Хронологія заповнення сторінок окресленої цехової документації порушена, що суттєво ускладнює її атрибуцію. Це може бути пов'язано із внесенням записів не завжди послідовно, використовуючи вільні місця не повністю списаних аркушів [68, с. 16]. Однак, при вивченні першоджерел нами встановлено, що перша книга охоплює період з 1744 [180, арк. 10 зв.] до 1772 рр. [180, арк. 9], а друга – з 1773 [66, арк. 30] до 1819 рр. [66, арк. 20 зв.].

Згадана вище науковець висловлює припущення, що Дибинці були засновані у XVII ст. [68, с. 15], проте, у дійсності селище утворилось ще 1239 року [1; 118]. До того ж, неточність присутня й у назві місцевої фабрики графів Браницьких, адже підприємство спеціалізувалось на виготовленні не фарфору [68, с. 15], а фаянсу [195; 197; 198]. Більшість зазначених дискусійних моментів увійшли до нещодавно опублікованого видання «Братія цеху гончарського: дибинецьке гончарство середини XVIII – початку XXI століття» (Опішне, 2019), автор-упорядник О. Коваленко [6]. У книзі в повному обсязі оприлюднено досліджувані рукописи [6, с. 25–253] і проаналізовано гончарство Дибинців окресленого періоду [6, с. 321–439]. Це робить її унікальним джерелом вивчення історії керамічного промислу осередку для широкого кола дослідників. Поряд із цим, окрім суперечливої атрибуції самих архівних джерел, видання містить неточності стосовно родів гончарів. Так, на одній із світлин у додатках зафільмована Надія Луценко, малювальниця, дочка Василя Масюка, однак, у підписі ілюстрації її помилково названо Надією Масюк, сестрою згаданого майстра [6, с. 479].

Оскільки дибинецькі народні майстри широко виготовляли чайники різних форм, досить інформативним дослідженням з цього питання є стаття доктора історичних наук, етнолога О. Щербань щодо походження і побутування означеного виду посуду в Україні [215]. Завдяки згаданій публікації можна прослідкувати проникнення елітарної культури чаювання у народний побут дибинчан, а також генезу розробки чайників у їх традиції.

Київським кандидатом мистецтвознавства Л. Паславською у публікації «Керамічні миски Київщини кінця XIX – початку XX століття у контексті української народної художньої культури» доведено, що форма васильківських мисок з колінчастим зламом стінок і композиційне трактування їх розписів має дибинецьке походження [126, с. 283]. Автор також зазначила, що «творчість дибинських народних майстрів постійно живила майстрів Василькова, Канева та інших центрів Київщини» [126, с. 284]. Цей слушний висновок підтверджується мистецтвознавчим аналізом

збережених виробів різних гончарних осередків регіону, який демонструє проникнення у їхні традиції композиції розпису й окремих елементів оздоблення з дибинецького посуду.

З точки зору простеження витоків і походження орнаментальних і технологічних традицій у дибинецькому посуді, важливими є наукові статті археологів. Зокрема, кандидатом історичних наук, археологом, фахівцем у вивченні керамічного посуду козацької доби на території України Л. Чміль розкрито походження і розвиток підполивних розписів на Середній Наддніпрянщині впродовж XVIII – на початку XIX століть [185]. Також згадана вчена у іншій своїй статті «Результати і перспективи дослідження технології виготовлення керамічного посуду Середньої Наддніпрянщини XVI–XVIII століть» проаналізувала технологічні аспекти виробництва посуду на згаданих територіях, починаючи від XVI століття [188]. Викладена нею інформація дає можливість здійснити спробу верифікації віднайдених решток глиняних виробів у Дибинцях під час обстеження місцевості.

При комплексному аналізі літератури, яка стосується проблематики нашого дослідження, також було опрацьовано низку енциклопедичних і довідкових видань, у яких систематизовано дані про Дибинці як гончарний осередок і відомості про окремих місцевих майстрів. У цьому сенсі в контексті вивчення даної теми важливими є «Словник географічний» (польськ.) (1880, 1881) [224, с. 288–291; 225, с. 239], «Єврейська енциклопедія Брокгауза і Ефрона» (1908–1913) [35], «Історія міст і сіл Української РСР» (1971) [30, с. 179], «Енциклопедія сучасної України» (2006, 2007) [59, с. 407; 37, с. 566–567], «Національна книга пам'яті жертв голодомору 1932–1933 років в Україні: Київська область» (2008) [31, с. 140–142].

Під час польових обстежень Дибинців було частково розширено дані про тутешніх керамістів завдяки введення інформації з краєзнавчому альбому, який зберігається у філії №7 с. Дибинці Богуславської централізованої бібліотечної системи [70]. Серед іншого, у ньому зібрано імена та світлини знаних і невідомих гончарів, які працювали у селі

впродовж ХХ століття, перелік їх продукції. Крім того, інформативною є також бібліотечна підбірка газетних краєзнавчих статей, котра містить додаткові відомості про окреслених майстрів та цінні ілюстрації керамічних виробів, які раніше не були опубліковані в інших виданнях.

В цілому варто зазначити, що на сьогодні керамічний спадок майстрів Дибинців ХІХ–ХХ століть потребує комплексного вивчення з боку витоків самобутньої гончарної традиції осередку, місцевої специфіки формотворення і декорування творів. Для систематизації художніх особливостей дибинецької кераміки необхідно проаналізувати взаємозв'язок функціонування кустарного, промислового, освітнього, релігійного та соціокультурного середовищ Київщини, зокрема на Богуславщині.

1.2 Джерельна база дослідження

Джерельну базу дослідження складають, насамперед, натурні вироби народних дибинецьких гончарів ХІХ–ХХ століть, що наявні у складі колекцій кераміки провідних національних, державних художніх та історичних, а також регіональних краєзнавчих музеїв України.

Найчисельнішою та найбільш вартісною є збірка дибинецької кераміки з Національного музею українського народного декоративного мистецтва (далі – НМУНДМ). Вона налічує шістсот вісімдесят два експонати, що демонструють широкий асортимент виробів (бл. двадцяти найменувань) [112]. Зважаючи на унікальність цієї колекції, варто зупинитися на ній детально.

Так, перше надходження дибинецької кераміки до означеного музею відбулось 1903 року, коли О. М. Терещенко подарував тринадцять посудин тоді ще Київському художньо-промислового і науковому музею імператора Миколи Олександровича (Музею старожитностей і мистецтв) [125, с. 31].

Наступне поповнення було пов'язане із організацією першої виставки кустарних виробів 1905 року, яка мала на меті ідентифікацію, збереження та відродження осередків народного мистецтва України. Завдяки цьому

музейний фонд збагатився творами талановитих майстрів, які працювали на зламі ХІХ–ХХ століть, а саме: Івана Книжника, Каленика Масюка, Лаврентія Тридіда, Андрія Шнуренка, Оріона Тридіда.

Привертає увагу також значна кількість анонімних виробів дибинчан окресленого періоду, що не поступаються за рівнем культури виконання підписним авторським роботам своєю художньою довершеністю, досконалістю форм і малюнків. Велику частину цієї безцінної збірки, попри евакуацію, під час Другої світової війни було вивезено до Німеччини, а ті твори, що вдалося повернути 1948 р., зазнали значних пошкоджень і потребували серйозної реставрації [3, с. 153]. Приміром, на жаль, після Другої світової війни не збереглися кахлі, зооморфний посуд, свічники, іграшки-свищики та вироби винятково талановитого майстра Івана Книжника (півник-діжечка та всенощник) [125, с. 32].

Оскільки відділ декоративно-прикладного мистецтва 1954 року реорганізували у самостійний музейний заклад – МУНДМ, він мав змогу періодично закупувати твори дибинчан. Зокрема, за сприяння мистецтвознавця та дослідниці кераміки Наддніпрянщини Лесі Данченко впродовж 1960–1970-х рр. із вказаною інституцією тісно співпрацювали Василь Масюк, Аріон Старцевий і Герасим Гарнага. Вони виготовляли традиційний мальований посуд на замовлення музею. Одними із найбільш пізніх надходжень були керамічні твори Михайла Тарасенка та його сина Михайла (1980–1990-ті рр.). В цілому, у даній колекції представлено авторські роботи двадцяти дибинецьких майстрів, що дає можливість вивчати художні особливості творчої індивідуальності кожного з них.

Найстарішими експонатами дибинецької мальованої кераміки, які відображають глибокі локальні традиції формотворення та характер розписів, близький до українського бароко, є твори кінця ХІХ ст. Зокрема, блакитний глечик із двома ручками Каленика Масюка (К–208) та глечик анонімного автора (К–230), виготовлений приблизно у той самий період. Особливу увагу у цій збірці привертають вироби, атрибутовані кінцем ХІХ – початком ХХ ст.

Це дві унікальні посудини штибу чоловічих фігур майстра Андрія Шнуренка (К–651 і К–652), виконані в жанрі «народного шаржу» бурлеску.

Мистецтво окресленого періоду являють собою й два анонімних горщики (К–2523, К–2), дві миски (К–12759, К–12760), полумисок (К–12773), мисочка (К–113) і характерна дибинецька посудина – миска «до лави» (К–12718). Їх форма й оздоблення є зразком самотності художнього мислення й досконалого володіння техніками роботи з глиною та декорування.

Загалом у цій музейній колекції налічується двісті двадцять п'ять виробів початку ХХ століття, з яких лише шістдесят два є авторськими роботами. Завдяки експонатам цього часу виготовлення можна спробувати простежити своєрідне переосмислення давньої місцевої традиції розпису. З'являються площинні сюжетні композиції з підписами на мисках і тарілках, що свідчить про появу в означений період та вживання стилізації зображень предметів, тварин та рослин. Показовими у цьому сенсі є полумиски – із зображеннями чобота із сокирою та написом «Сап. Тупоръ» (К–351), зайця та рушниць «Оружіє, заєць» (К–157), двоголового орла в оточенні щільних гребінців (К–159); миски – із зображеннями коня «Лошадь» (К–12720), скрипки зі смичком (К–12548). Особливої уваги заслуговують твори Івана Книжника – свічник (К–602) і чорнильний набір (К–5907), виготовлені 1905 року. Обидва вироби густо вкриті темно-коричневою поливою і попри складну будову мають довершене виконання.

Твори з фондосховищ НМУНДМ також дозволяють прослідкувати творчий почерк майстрів, роботи яких трапляються рідко. Це, приміром, вироби авторів 1930-х років – Андрія Волошенка (К–4040), Оверка Моцного (К–4032), Саливана Гарнаги (К–2527), Семена Сиволапа (К–364), Тимофія Цюрупи (К–375); 1940–1950-х років – Дмитра Родака (К–4047), ?. Гавриленка (К–4033), Леонтія і Марії Волошенків (К–4045), Микити Волошенка (К–4041), Степана Осадчого (К–4029).

Крім іншого, в експозиції музею різних років демонструється мальований посуд знаних гончарів Каленика і Василя Масюків, Аріона

Старцевого та Герасима Гарнаги. Також трапляються анонімні твори інших дибинецьких майстрів, найчастіше початку ХХ століття, зокрема, чайники, миски і тарілки, оздоблені незвичними сюжетами розпису.

Всього в окресленій збірці наявні триста сорок сім творів, атрибутованих 1950–1970-ми рр., і на противагу попередньому періоду, серед них усього одинадцять анонімних виробів, адже майстри особисто продавали чи передавали у музей вироблену ними кераміку та часто лишали на посуді свої ініціали. Найпізнішими дибинецькими роботами в колекції є дрібна пластика та скульптура малих форм, фігурний зооморфний, антропоморфний посуд, скульптури-свищики Михайла Тодосовича Тарасенка та його сина Михайла, тобто п'ятдесят сім експонатів 80–90-х років ХХ ст.

Самобутня колекція дибинецької кераміки зберігається також у Національному історико-етнографічному заповіднику «Переяслав». Низку творів сюди було передано із НМУНДМ 1964 року, інші зібрано працівниками закладу під час експедицій по окремих населених пунктах Богуславського району в середині 80-х років минулого століття. Частину її складає посуд невідомих майстрів, головним чином, початку ХХ ст. та твори 1960–1970-х рр. Аріона Старцевого та Василя Масюка, наявні в експозиції Садиби заможного селянина-землевласника у скансені [109; 146, с. 123].

Серед творів дибинчан у цій колекції найбільшу художню цінність мають вироби Михайла Тарасенка, який 1976 р. виготовив на замовлення музею низку скульптурних композицій за мотивами байок Г. Сковороди, а 1978 р. – за сюжетом казки «Котигорошко». Ці скульптурні групи та фігурні посудини експонуються у Меморіальному музеї Г. С. Сковороди та Музеї декоративно-ужиткового мистецтва в Переяславі та загалом охоплюють двадцять дев'ять творів. Усього в окресленій збірці зберігається п'ятдесят п'ять дибинецьких керамічних робіт: сорок чотири авторських та одинадцять анонімних виробів, чотири з яких виготовлені наприкінці ХІХ ст. Це три фляндровані миски (К–1141, К–1176, К–1477) і чайник (К–1170).

Дибинецька дрібна пластика та скульптура малих форм широко представлені у Національному музеї народної архітектури та побуту України. Зі ста сорока семи творів досліджуваного осередку цієї колекції сто є виробами М. Тарасенка та його синів Михайла й Василя Тарасенків. Окрім мальованого посуду, це дрібна пластика у вигляді теракотових свистунців, скульптури-свищики, полив'яна скульптура малих форм і фігурний посуд за мотивами народної думи про Марусю Богуславку.

Іншу частину згаданої колекції здебільшого складає майоліка та теракотовий посуд невідомих майстрів, що ускладнює їх атрибуцію. Найдавніші вироби цієї збірки датуються кінцем XIX – початком XX ст. Насамперед, це мальована миска (знайдена в с. Пустовіти Миронівського району), глек (с. Медвин), дві звичайні господарські миски, кухоль, полумисок (с. Ісайки). Уся ця група творів має спільні художньо-стильові риси розпису й подібність форм, тому, враховуючи географічне розташування знахідок, можна віднести означену кераміку до спадку дибинецької гончарної школи. Авторський посуд даної колекції належить Олександрю Марченку, Василю Масюку, Івану Микитенку, Михайлу Тарасенку [110].

Богуславський краєзнавчий музей «Музей історії Богуславщини» (далі – МІБ) також володіє багатою колекцією керамічної скульптури Михайла Тарасенка 1980-х років [148, с. 272]. Окрім оригінальних творів і реплік вищеназваних тематичних робіт, привертають увагу дві унікальні святкові підлогові вази, щедро декоровані ліпленими деталями.

Крім того, серед усіх досліджених артефактів, лише у МІБ зберігаються три декоративні настінні тарелі у вигляді панно, які позначені досить специфічним декоруванням. Кожна з них має власне об'ємне скульптурне оздоблення – чоловіка верхи на бику, барані чи триголовому звірі (драконі). Рівень виконання означених творів свідчить про глибоку обізнаність митця у художньо-технологічних особливостях формування, випалу і колоруювання таких складних форм.

Загалом, дана колекція дає змогу прослідкувати широку тематику робіт згаданого прославленого кераміста у найбільш плідний період його творчості. Адже коло сюжетів його творів охоплює діапазон від зображення побутових реалій до створення образів героїв казок і народних дум. Також, серед дев'ятнадцяти посудин, які зберігаються у фондах згаданого музею, заслуговують уваги мальований глек (К–93) і полумисок початку ХХ ст. Останній твір розписаний характерним дибинецьким орнаментом із написом на берегах, що повторюється по колу – «Це ти, це я» (К–24).

Колекцію з тридцяти шести дибинецьких виробів головним чином другої половини минулого століття налічує Канівський музей народного декоративного мистецтва (далі – КМНДМ) [107]. Попри малу чисельність, вона представляє широкий асортимент посуду – миски, вази, кухлі, горщики, тарілки, тикви, «монетки», глечики, макітри, маснички, чарочки, каганці та накривки Василя Масюка, Аріона Старцевого, Кліма Гарнаги та Михайла Тарасенка. Найраннішим експонатом тут є миска «до лави» початку ХХ ст.

У фондах Національного центру народної культури «Музей Івана Гончара» (далі – НЦНК «Музей Івана Гончара») зберігаються сорок чотири твори, що виготовлені у Дибинцях [114]. Так, серед кількох теракотових скульптур-свищиків і мальованого посуду своєю самобутністю творчої манери у поєднанні з традиційними різновидами розписів виділяються миска Якова Слокви із зображенням птаха (КС–534 КН–2684) і миска Семена Сиволапа з традиційною квіткою на вохристовому тлі (КС–184, КН–6777) [181].

Для мистецтвознавчого аналізу цікавими також є вироби кінця ХІХ – початку ХХ століття цього музею. А саме – глечик темно-брунатного кольору з гравіюванням, можливо, ритуального призначення (КС–195 КН–2373), велика овоїдна тиква (КС–270 КН–2727) та полив'яний чайник із колекції І. Гончара (КС–241 КН–2615).

Фонди Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України серед великої колекції кераміки різного часу містять сімнадцять робіт дибинчанин Герасима Гарнаги (орієнтовно

середини ХХ століття), які надійшли до закладу 1959 року [108]. Особливо цікавим з-поміж них є мальований посуд, що має світле, майже біле тло обливки й оздоблений рослинними мотивами із доповненням рисочок, крапочок і хвилястих ліній у двох-трьох кольорах. Це макітра з двома фігурними вушками (ЕП 66721), тарілка, оздоблена великою чотирипелюстковою розетою, утвореною з грон винограду й обрамлена гілками з листям і тюльпаноподібними квітами (ЕП 66709), полив'яний глек із зеленою квіткою на стеблині з листочками (ЕП 66714) та горщик з вухом і розхиленими назовні вінцями (ЕП 66719). Білим, зеленим і коричневим ангобом мармуровані велике горня з вухом (ЕП 66717), невеликий слоїк (ЕП 66720).

Серед колекції дибинецького посуду у Національному музеї у Львові імені А. Шептицького привертають увагу анонімні вироби 1905 р. Зокрема, невисока тиквочка з тонкою шийкою та вушком, на якій по сірому тлі під гілочками зі стилізованими квітами безконтурним розписом нанесено дві коричневі пташки (НМК–566 КВ–36956). Одна з них більша, має пишніший хвіст і чубчик (гребінець). Їх зображення наштовхує на думку, що зазначені птахи – півень і курка, хоча такі довгі лапки дибинчани переважно малювали у сорок.

До 1905 року відносять також два полив'яні горщики з вухом кулястої форми із завищеними, дещо розхиленими назовні вінцями (НМК–567 КВ–36957 і НМК–565 КВ–36954). Посудини декоровано гілочками з довгастими листям, які плавно «обплітають» пуко і вдало підкреслюють силует виробу.

Наразі одним із найдавніших збережених артефактів серед спадку дибинецьких керамістів є велика мальована макітра із двома вушками кінця XVIII – початку XIX ст. (КН 6994–ІК 5182), що експонується у Білоцерківському краєзнавчому музеї (далі – БКМ). За кулястою формою і нахилом вінець всередину її можна віднести до початку XIX століття. На користь такого датування свідчить також оздоблення густим рослинним орнаментом – хвилястою гілкою із великими гронами винограду і багатопелюстковою квіткою. Крім того, у цій посудині використаний прийом

«перекреслення» стебла гілки з архаїчним елементом орнаментування [62, с. 128], який підтверджує можливість більш раннього виготовлення.

Для розширення досі відомої інформації про діяльність дибинецьких майстрів було проведено низку польових досліджень і опитування місцевих жителів Дибинців впродовж 2014–2019 рр. Це також дало змогу ознайомитися із приватними збірками кераміки нащадків і родичів славетних гончарів: Надії Василівни Луценко 1935 р.н. (малювальниці, доньки Василя і внучки Каленика Масюків), Галини Михайлівни Тарасенко 1963 р.н. (невістки Тарасенка Михайла Годосовича), Тетяни Іванівни Тарасенко 1968 р.н. (онучки Моргуна Михайла Лаврентійовича), Віри Іванівни Шнуренко 1947 р.н. (дружини Шнуренка Василя Тимофійовича), Михайла Оникійовича Родака 1935 р.н. (гончаря, племінника Сиволапа Василя), Зінаїди Степанівни Гуржій 1950 р.н. (дочки Осадчого Степана Хомовича), Катерини Василівни Степенко 1962 р.н. (внучки Старцевого Аріона (Іларіона) Дмитровича).

Крім того, було проаналізовано виставку виробів місцевих майстрів 2014 року у філії №7 с. Дибинці Богуславської централізованої бібліотечної системи й оглянуто низку виводів для димарів, оздоблених ліпленими деталями та декоративними скульптурними навершнями.

Також слід зазначити, що всі збережені твори виготовлені переважно у середині – другій половині минулого століття. Більшість із них становить неполив'яний посуд, оздоблений описуванням, а також пізні скульптурні роботи Михайла Тарасенка. Проте, в останніх згаданих колекціях вдалося віднайти унікальні мальовані посудини першої половини ХХ ст., аналоги яким не трапляються у жодній з інших колекцій. Насамперед, це куманець Герасима Гарнаги та миска із зображенням індики Михайла Моргуна [129].

Наступним джерелом для вивчення творчої індивідуальності дибинецьких гончарів і локальної специфіки осередку загалом, становлять ілюстрації з низки мистецтвознавчих і науково-популярних видань.

Так, у вищезгаданій роботі М. Іонова опубліковано фотографію, яка демонструє дуже широкий спектр форм мальованого посуду Дибинців на початку ХХ ст. Зокрема, глиняний чайник, вазочки, молочники, сметанники, глеки, тикви, горщики різноманітних форм і розмірів, сулії, терін (макітру на підставці з накривкою), великі миски, скульптурну композицію у вигляді двоголового орла, попільниці і підсвічники. Крім того, автором описано побутування кавників і «умивальників» (розписаного глека для води і великої миски) [42, с. 10]. Це є безперечним свідченням проникнення у народне мистецтво і селянське в своїй основі середовище загалом елітарних естетичних вподобань шляхом асиміляції дворянських традицій і реалій позаміського і приміського життя.

Серед багатьох ілюстрацій дибинецького посуду в книзі Л. Данченко привертає увагу фото глечика ХVІІІ ст., що зберігається у НМУНДМ [22, с. 14]. Він має кулястої форми тулуб, майже рівну шийку і з різким зломом розширені вінця, густо вкритий мотивом «гребінці». На жаль, при опрацюванні даних із науково-облікової картотеки вказаного музею, не вдалося знайти жодного достовірного дибинецького твору окресленого періоду, тому це датування можна вважати орієнтовним. Подібна ситуація склалась й із зображенням мармурованого глечика з Дибинців, виготовленого гіпотетично впродовж ХVІІІ століття, оприлюдненого Н. Пасічник [125, с. 30]. Мистецтвознавчий аналіз зазначеного експонату НМУНДМ, що виявив особливості його форми, стану поливи, черепка та художніх особливостей декорування, свідчить на користь атрибуції згаданої дослідниці.

Незвичну композицію миски К. Масюка 1905 р. знаходимо у книзі В. Щербаківського [209, с. 81, рис. 47]. Її розпис являє собою три великих видовжених листки, розміщених навкруг хрестоподібної квітки на денці миски. Малюнок виконано переважно зеленим і білим ангобом по блідо-рожевій обливці. Таке трактування мотивів є одиничним і досі не має аналогів.

Частину фотоархіву Ю. Лащука, що містить велику підбірку дибинецького посуду опублікував О. Пошивайло на сторінках наукового щорічника «Українська керамологія» [137]. Він демонструє авторські й анонімні миски, горщики, тикви, глечики, бинчики і макітру від 1905 до 1962 р. Не зважаючи на монохромність зображень, на прикладі цієї публікації можна проаналізувати багатство орнаментальних мотивів, композиційного оздоблення найпоширеніших видів посуду Дибинців.

В альбомі-каталозі «Глинська кераміка (1900–1933)» оприлюднено зображення макітри з накривкою та вушками кремового кольору випускника Глинської школи А. Майфета [15, с. 22, іл. 39]. Композиція й елементи розпису цього виробу надзвичайно близькі до низки оздоблення мальованих макітр майстрами Дибинців, що свідчить про тісні творчі контакти між цими двома керамічними школами.

Джерельну базу дослідження також складають матеріали за результатами проведених археологічних досліджень на території Дибинців дослідниками А. А. Сорокуном [161; 162] та А. В. Борисовим [189]. Серед іншого, вони включають рисунки і короткі описи підйомних матеріалів, здобутих під час шурфування і поверхневого огляду місцевості. Знайдені керамічні рештки виробів за датуванням охоплюють період від XVI до XX ст. і дають можливість скласти уявлення про більш давні вироби, технологію їх виготовлення і декорування.

Важливим джерелом інформації стосовно розвитку керамічного промислу в Дибинцях, функціонування фаянсової фабрики графів Браницьких, гончарного цехового та сестринського братств є архівні матеріали Державного архіву Київської області [9; 26; 138; 142], Центрального державного історичного архіву України, м. Київ [10; 27; 117; 119; 143] та фонду Лазаревського Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського [66; 180]. Оригінали документів складені російською, польською та староукраїнською мовами, що свідчить про різні вектори культурної взаємодії дибинчан із регіональним оточенням у

XVIII–XIX ст. і дають можливість реконструювати функціонування соціокультурного і мистецького середовища селища.

Доступна джерельна база дослідження є доволі обширною і достатньою для проведення мистецтвознавчого аналізу виробів дибинецьких керамістів, визначення походження і специфіки місцевих розписів, особливостей формотворення та проведення типологізації виробів за функціональним призначенням.

1.3 Методологія і теоретичні принципи дослідження

Для комплексного дослідження і повноцінного теоретичного осмислення розвитку дибинецької кераміки в українській художній культурі XIX–XX ст. було використано методологічний інструментарій, що дає змогу найбільш ефективно розкрити її культурологічні й мистецькі особливості.

Послідовно і системно проаналізовано генезис і поступ керамічного промислу в Дибинцях за допомогою *принципу історизму*. Він допоміг прослідкувати спадкоємність культури досліджуваного осередку через передачу вкорінених народних традицій, які стали основою для появи особливої так званої «дибинецької гончарної школи». Традиція як елемент культури, що переходить від попередніх носіїв до наступників, включає експліцитну та імпліцитну складову. Обраний кут зору дав можливість у лінійному розрізі прослідкувати еволюцію й у певному сенсі трансформацію архаїчних й консервативних особливостей художньо-образної мови, технології і організації виробництва у модерні та інноваціях свого часу.

При вивченні літератури з теми, проведенні польових досліджень і зборі інформації про керамічний промисел с. Дибинці застосовувався *принцип наукової достовірності*. Це дало змогу виявити низку суперечливих фактів про діяльність місцевих майстрів. З метою об'єктивності дослідження у дисертації висвітлено і проаналізовано різні дані та погляди вчених. Наприклад, у наукових атрибуціях різного часу трапляється твердження, що

на дибинецькому мальованому посуді зустрічаються зображення людей (вершників-козаків, музик, чумаків, цигана з ведмедем) [104, с. 84]. Однак, ця інформація досі не знайшла підтвердження при вивченні артефактів.

Сумніви щодо достовірності цих сюжетів підтверджуються наявністю ілюстрації однієї і тої ж миски із зображенням чоловіка у дослідженнях мистецтвознавців 1969 р., поданих із різною атрибуцією: «Миска. Дибинці. Київщина. Близько 1910 р.» (Ю. Лащук, 1969 р.) [104, с. 86] і «Миска. Київщина. XVIII – поч. XIX ст. ДМУНДМ» (О. Данченко, 1969 р.) [22, с. 93]. Подібні труднощі з верифікацією можуть бути спричинені неточностями етикетажу та експлікацій музейної експозиції. Проведений мистецтвознавчий аналіз виробу підтверджує більш ранню дату його виготовлення. Хоч композиція і трактування орнаменту є досить типовими для народної наддніпрянської кераміки, проте, вони не вказують на приналежність твору саме до дибинецької традиції.

Обраний принцип ліг в основу верифікації й атрибуції наявних неописаних фондів дибинецьких виробів, а також використовувався під час консультацій з працівниками Богуславського краєзнавчого музею «Музей історії Богуславщини» (далі МІБ).

Соціокультурний підхід допоміг провести аналіз зрізу суспільних прошарків населення Дибинців XIX ст. та визначити чинники, що вплинули на формування й особливості мистецької специфіки краю. Було виявлено три соціальні групи, які тісно взаємодіяли між собою. Оскільки графи Браницькі як землевласники на початку століття збудували й урухомили в селі фаянсову фабрику, це утворило новий культуротворчий вектор місцевого керамічного середовища. Як представники дворянської еліти, орієнтуючись на кращі західноєвропейські мистецькі взірці, вони задавали художній «тон» щодо естетики й якості асортименту продукції підприємства.

Відомо, що 1811 року на згаданому фаянсовому виробництві працювало 105 покріпачених місцевих селян, які здебільшого були тутешніми кустарями і носіями давніх народних гончарних традицій. Тож,

швидше за все, прості робітники отримали можливість додатково вчитися новим технологіям промислового виробництва і декорування кераміки. Тим більше, їх діяльність здійснювалася під керівництвом відомого майстра фаянсової справи, шляхтича Григорія Новицького. Він мав змогу орієнтуватися на провідні європейські взірці у формотворенні та декорі продукції. Прошарок вільнонайманих працівників (чехів, німців родом з Пруссії) згаданої фабрики став зв'язуючою ланкою між елітарною, світською і сільською, народною культурою, напрацьованою в Дибинцях у попередній період часу.

При вивченні художньої творчості майстрів села Дибинці XIX–XX ст. надзвичайно важливим був *мистецтвознавчий підхід*. Він дав змогу проаналізувати пластично-образні й естетичні орієнтири місцевих керамістів, характерні засоби виразності, особливості художньої мови, їм притаманні.

Через призму *аксіологічного методу* в роботі досліджено цінність творчого спадку дибинецьких гончарів і його значення для художньої культури Київщини. Крім того, для вияву ціннісних орієнтирів того часу і усвідомлення сутності буття мистецьких творів майстрів Дибинців. За допомогою *онтологічного методу* проаналізовано сприйняття виробів художньої кераміки споживачами у час функціонування промислу, а також співвідношення їх естетичних потреб і продукції майстрів Дибинців.

Розвиток гончарства досліджуваного осередку аналізувався за допомогою *історико-хронологічного методу*, який був опорним при виокремленні етапів існування промислу, осмисленні соціокультурних і суспільно-політичних перетворень у Дибинцях і на Київщині загалом.

Для простеження паралелей між дибинецьким керамічним мистецтвом і західноєвропейськими тенденціями XIX ст. в означеній царині було обрано *компаративний (історико-порівняльний) метод* дослідження. Відомо, що Дибинецька фаянсова фабрика належала польським магнатам, тож її виробництво було зорієнтоване на модний австрійський фарфор і фаянс. Столиця диктувала художні смаки і вимоги до якості продукції, задаючи тон усій тонкокерамічній галузі кінця XVIII – початку XIX століть.

Загалом, слід зазначити, що австрійська школа взорувалась на німецьке мистецтво порцеляни, адже перше подібне виробництво Європи з'явилося саме у м. Майсен. Звідти до Віденської фарфорової мануфактури Аугартен переходили працювати провідні майстри, які володіли знаннями з технології й художнього декорування продукції. Таким чином, відбувалось поширення досвіду між європейськими, а пізніше й українськими мистецькими школами фарфоро-фаянсу. Крім того, австрійцями широко використовувалися і досягнення моравського глазурування, адже Чехія того часу також знаходилась у складі імперських земель Австрії.

З метою покращення виробництва на Дибинецьку фаянсову фабрику було запрошено відомого модельника Григорія Новицького, який раніше працював на Корецькій та Києво-Межигірській фабриках і володів передовими знаннями з технології і формотворення виробів. Слід зауважити, що творчий смак цього майстра, який здобув освіту у Франції [203, с. 110], викристалізувався під дією провідних європейських тенденцій тонкостінної кераміки. Оскільки Корецьке виробництво порцеляни і фаянсу базувалося на досягненнях галузі серед подібних підприємств Варшави, Севра, Саксонії (Берліну), Майсену, Відня та Моравії – її продукція сягнула рівня кращих зрізців німецької і французької порцеляни [203, с. 111].

Після роботи точильником у Корці, Григорій Новицький разом із П. Турчановським та І. Самбірським був запрошений на Києво-Межигірське виробництво. Тут упродовж трьох років (1804–1807) він був головним майстром [199, с. 149–150], вивчаючи досягнення галузі та впроваджуючи передові технології у розробку форм та декорування тонкої кераміки. Одним із його важливих авторських нововведень було створення якісної, недорогої і стійкої глазури для фаянсу [203, с. 161]. Ймовіріше за все, її рецептура застосовувалась і на дибинецькому виробництві, де з 1807 року цей висококваліфікований фахівець слідкував за процесом фабрикації.

Швидше за все, Г. Новицький впроваджував також англійські та німецькі технології виготовлення та випалу фаянсу кінця XVIII – початку

XIX століть, які вже використовувалися на межигірській фабриці. Крім того, на мистецьку свідомість майстра частково мала вплив діяльність Імператорського фарфорового заводу в Петербурзі. Адже у період становлення Києво-Межигірського виробництва туди направлялись фахівці різних профілів, передавався банк форм і декорування виробів.

Тобто, активний розвиток європейських промислових виробництв того часу давав майстрам дибинецької фабрики стимул для синтезу різних традицій і власного художнього розвитку, аби бути конкурентоспроможними на ринку, відповідати запитам елітарних верств населення.

Специфічність культурного поля досліджуваного регіону полягає у тривалому нашаруванні у цій місцевості українсько-козацької, польсько-шляхетської і єврейської купецько-ремісничої культур. Для проведення аналізу такої міжкультурної взаємодії було обрано *крос-культурний метод*, в основі якого лежить співставлення спільного і відмінного у соціальних пластах означених культурних груп. Сам перетин, тобто «діалог культур» є формою соціальних зв'язків і, частково, принципом передачі естетичних і моральних орієнтирів. Це призвело до переосмислення певних ціннісних аспектів місцевого населення зі збереженням особистісного і національного світовідчуття. Взаємозв'язок окреслених культурних прошарків яскраво проявився у релігійному світогляді та побуті, у культурі кустарного і промислового виробництва, культурі сприйняття і використання виробів.

Крім того, за допомогою означеного методу було досліджено дифузійну зону між галузями наук, які допомогли у повній мірі розкрити сутність і генезу дибинецького керамічного мистецтва XIX–XX ст. Так, простежити соціокультурні перетворення і ключові події в осередку дали змогу відомості з історії і краєзнавства. Культура побуту регіону розглядалась з точки зору етнології та культурологічної регіоніки для осягнення його місця у становленні народного мистецтва Богуславщини.

У сенсі повноти теоретичної бази дослідження проведення мистецтвознавчого аналізу виробів і визначення особливостей дибинецького

керамічного промислу, важливим є використання відомостей з керамології й історії українського гончарства. Висвітлити властивості гончарних виробів різного періоду дала змогу співпраця з археологами. Так, низка дослідників у межах своїх інститутських наукових тем, за підтримки Відділу культури Богуславської районної державної адміністрації, не одноразово проводили огляд і шурфування місцевості. Це описано в археологічних звітах наукового співробітника сектора археології та пам'яткознавства ДНЦЗКСТК ДАЗВ України А. Сорокуна за 2012 і 2013 роки [161; 162] і колективній публікації, в якій оприлюднені результати археологічної розвідки молодшого наукового співробітника відділу давньоруської та середньовічної археології Інституту археології НАН України А. Борисова 2016 року [189]. Здобувачем разом із археологами було здійснено спробу уточнити місце розташування фаянсової фабрики графів Браницьких. Комплексне дослідження 2019 року дало змогу територіально окреслити квадрат, у якому, ймовірніше за все, знаходились приміщення зазначеного підприємства [129].

Під час опрацювання інформації науково-облікових картотек, книг надходжень та інвентарних книг, музейних збірок дибинецької кераміки різного періоду були використані дані з музеєзнавства. Це дало змогу виявити низку неточностей у атрибуції й обліку гончарних виробів регіону.

Приміром, за картотекою Національного музею народної архітектури та побуту України (далі НМНАПУ) було виявлено п'ять димлених горщиків і три глечики, які знайдені в с. Сливки Богуславського району Київської області, що могло б свідчити про їх виготовлення у Дибинцях або оточуючих селах. Проте, вивчивши дані адміністративно-територіального поділу, було встановлено, що згаданого населеного пункту в краї ніколи не існувало.

Конкретизувати походження вказаних виробів за територіальними ознаками не вдалося, оскільки їх форма є досить типовою для народного гончарства даного регіону. Однак, нині верифікація дає змогу виправити первинну неточність. До того ж, у низці музеїв, зокрема, в МІБ гостро постала проблема атрибуції та обліку дибинецької кераміки – спостерігалась

невідповідність інвентарних номерів, часу виготовлення, а іноді навіть технології оздоблення предметів. Таким чином, інформація з різних галузей знань доповнила дані щодо існуючих першоджерел і натурних експонатів.

Крім інших, у дисертації було використано *метод мікроісторії* для виявлення культуротворчої специфіки у керамічному середовищі Богуславщини ХІХ–ХХ ст. через аналіз художніх форм і декору фаянсу, творчого почерку провідних керамістів. Саме їх організаційна і творча діяльність суттєво вплинула на формування естетичних потреб сучасників.

З метою визначення характерних художньо-стильових засобів виразності, творчої індивідуальності народних керамістів і технологічних особливостей збережених дибинецьких виробів різного періоду, було використано спеціальнонаукові методи *мистецтвознавчого аналізу і типологізації*. Завдяки цьому в роботі вдалося висвітлити і структурувати особливості асортименту продукції, специфіку формотворення, композиції, орнаменталізації, сюжетного наповнення, оздоблення і технологічних аспектів виготовлення виробів.

Отримані результати свідчать, що за сукупністю характерних ознак пластичної та художньо-образної мови, можна свідчити про наявність у ХІХ–ХХ ст. на Київщині так званої «дибинецької гончарної школи», яка впливала на творчість майстрів краю. Їй була притаманна особлива локальна специфіка формотворення посуду, виготовлення таких характерних виробів як «бинчики» (глеки з верхньою ручкою, схожі до цеберка), «яндоли» (неполив'яні миски діаметром бл. 50 см), миски «до лави» (з колінчастим зламом вінець), горщики з завищеними вінцями, накривки, завершені ліпними деталями. Крім того, місцеві розписи вирізнялися серед творів інших гончарних осередків Київщини кольоровою гамою, розміщенням елементів, сюжетним наповненням і художнім смаком виконання.

Для розуміння устрою соціокультурного середовища ХVІІІ–ХІХ століть у Дибинцях був використаний *метод реконструкції та моделювання*. Він дав змогу провести відтворення культурно-історичних

реалій під час функціонування гончарного релігійно-цехового братства і Дибинецької фаянсової фабрики графів Браницьких. Це дозволило простежити внутрішні культурні зміни в досліджуваному мистецькому центрі у період, від якого майже не залишилося натурних взірців.

Окрім опрацювання наукової літератури, з метою розширення наявної інформації про діяльність дибинецьких керамістів, автором було проведено низку краєзнавчих експедиції і польових досліджень впродовж 2014–2019 рр. [129]. Під час їх здійснення, було використано *методи опитування й інтерв'ювання* [193, с. 78] жителів Дибинців (В.1), використовуючи розширене анкетування (опрацьовано дані 126 респондентів із 252 дворів). За результатами проведеного дослідження вдалося встановити, що серед 351 мешканця нині в селі проживає 63 нащадки гончарів.

Зокрема, потомствена майстриня Тетяна Тарасенко займається виготовленням дрібної пластики й аксесуарів, проте, більш осучаснених і далеких від давньої дибинецької гончарної школи, вживаючи для цього покупну глину. Натомість, п'ять підлітків з Дибинців і оточуючих сіл, навчаючись гончарству в КЗ «Богуславська школа мистецтв», намагаються відродити місцеву традицію формотворення і розпису. Крім того, проведене дослідження дало змогу уточнити інформацію щодо біографії та діяльності окремих керамістів, зібрати дані про творчість досі не висвітлених у літературі майстрів, а також ознайомитись із приватними колекціями мальованого і теракотового глиняного посуду, димарів і виводів.

Основною *проблемою дослідження* мистецтва дибинецької кераміки є виявлення взаємозв'язків між існуванням у культуротворчому середовищі Дибинців XIX–XX століть гончарного релігійно-цехового братства та фаянсового промислового виробництва і, як наслідок, еволюції місцевої народної гончарної традиції у контексті художньої культури Київщини.

Щодо розвитку об'єднань фахівців вузьких спеціалізацій і появи ремісничих цехів, що активно діяли у XIX ст., слід звернутися до історії України XIV–XVII ст. Так, професійні спілки майстрів почали формуватись в

українських містах ще з XI–XIII ст. [18, с. 17]. Пізніше, з наданням магдебурзького права, значно зміцнювалася позиція цехів, розширювалися їх функції і можливості. Їх устрій будувався за німецьким взірцем і вкорінився спочатку в західних регіонах, поступово розширюючись по всій території України як частини Східної Європи. У центрі країни подібні утворення досягли найвищого рівня розвитку в XVII–XVIII ст.

Ще 1598 року Богуславське староство було наділене Янушем Острозьким низкою привілеїв, а 1620 року від Сигізмунда III Вази місто отримало магдебурзьке право [105]. Це дало стимул для стрімкого розвитку ремісництва і торгівлі в регіоні. За відомими нині даними Дибинецьке гончарне релігійно-цехове братство могло бути засноване ще наприкінці XVII ст. [22, с. 80] і вже активно функціонувало у XVIII ст., про що свідчать віднайдені першоджерела [66; 180]. Проаналізувавши рукописи книг дибинецьких гончарно-цехового і сестринського братств, було встановлено, що вказані об'єднання були важливим елементом у творенні культурно-мистецького, релігійного-освітнього, суспільно-економічного простору села й оточуючих населених пунктів.

Суспільне і мистецьке становлення осередків народних промислів відбувалося завдяки цехам, адже вони були не лише ремісничими об'єднаннями. Як правило, вони мали свою звичаєвість, культурні й духовні традиції. Так, окрім організації процесу виробництва, збуту виробів і навчання молоді гончарству, цехове братство у Дибинцях вело широкий спектр діяльності. Воно виконувало релігійні функції – слідкувало за моральною чистотою і християнським благочестям братчиків, організовувало і брало участь у ритуальних обрядах, власним коштом виготовляло свічки і ставники, слідкувало за відвідуванням літургії [51, с. 87].

Важливим було ведення культурної й освітньо-просвітницької діяльності – братство наймало дяка для навчання грамоті всіх бажаючих, організовувало проведення великих християнських свят, поминальних днів та опікувалося бідними у своїй громаді. Примітною є й функція цієї

інституції як своєї юридично-правової інстанції. Вона полягала у проведенні братського суду, який щороку на Масляну розглядав дрібні некримінальні справи, а його рішення поширювались на всіх мешканців села.

Крім того, з 1779 р. у Дибинцях існувало сестринське братство, яке збирало пожертви на храм, ситило мед [79, с. 272; 116; 170] і займалося доглядом за церковним приміщенням, а також «молодецьке братство», зафіксоване у 1909 р. [51, с. 87]. Останнє було типовим для багатьох українських цехів (т.зв. «господи», «молодші братства»). Це були організації підмайстрів і парубоцької громади зі своїм, окремим від головного братства, керівництвом, внесками і скринькою, уставом і кошторисом [18, с. 18]. Тобто, вони проводили свої зібрання і заходи, маючи власний соціокультурний простір для діяльності.

Так, дибинецький цеховий устрій по суті являвся внутрішньо управлінською і культуротворчою структурою. М. Казаков зазначає, що «цехмістр вважався найповажнішою особою в селі і був своєрідним епонімом» для землевласників Браницьких [51, с. 88]. Загалом даний вектор розвитку громади був також типовим для великих українських міст із самоврядуванням, що підтверджує високий рівень розвитку дибинецького осередку.

Діяльність цехових об'єднань в Україні, крім оптимізації суто виробничої складової, була спрямована на створення і підтримку належного мистецького рівня художніх виробів. Так, розподіл обов'язків та вузька спеціалізація у братствах були націлені на формування гідного професійного рівня його членів. Наприклад, учень мав пройти тривалий шлях опанування ремесла, потім ще кілька років бути підмайстром і лише за умови здачі складного іспиту міг стати майстром [18, с. 18]. Такий підхід спонукав до самовдосконалення і навчання, а приналежність до цеху свідчила про високий художній рівень творів майстра і його відповідальність перед братчиками та замовниками-покупцями.

Даний теоретико-методологічний інструментарій дав змогу провести системне дослідження дибинецького керамічного промислу, означити його

роль у культуротворчих процесах регіону, визначити основні соціокультурні чинники, які мали вплив на процес його зародження, становлення, розвитку і згасання, провести мистецтвознавчий аналіз збережених артефактів, означити місце мистецтва дибинецької кераміки в художній культурі Київщини ХІХ–ХХ століть, а також намітити ймовірні шляхи відродження місцевої гончарної традиції.

Висновки до Розділу 1

Мистецтво дибинецької кераміки ХІХ–ХХ ст. є особливим прикладом симбіозу народної гончарської і професійної художньої традиції, до вивчення якої протягом другої половини ХІХ – початку ХХІ століття зверталась низка дослідників. Найвагомішими працями у окресленій царині є доробок вчених у галузі історії культури, краєзнавства та мистецтвознавства. Зокрема, Ф. Лебединцев описав інфраструктуру і особливості функціонування дибинецького гончарного цехового братства у ХVІІІ–ХІХ століттях, М. Іонов окреслив художньо-технологічні аспекти діяльності майстрів осередку.

У контексті розвитку українського керамічного мистецтва Ю. Лащук розглянув творчий доробок гончарів Дибинців як такий, що не поступається художнім рівнем виконання і глибиною традиційної орнаментики Опішному, Ічні та Косову. Л. Данченко проаналізувала декорування фляндрованого та мальованого дибинецького посуду, здійснила типологію форм виробів, а також ввела до наукового обігу нові імена майстрів Дибинців першої половини – середини ХХ ст. О. Клименко простежила поступ гончарного промислу даного осередку впродовж ХІХ–ХХ ст., окреслила основні принципи формотворення і декорування місцевого глиняного посуду. О. Шкільною вперше було розглянуто функціонування Дибинецької фаянсової фабрики графів Браницьких в історії тонкокерамічних виробництв.

Джерельна база дослідження складає більше тисячі трьохсот творів гончарів з Дибинців ХІХ–ХХ століть, що зберігаються нині у музеях України

і окремих приватних збірках. Це колекції дибинецької кераміки НМУНДМ, НЦНК «Музей Івана Гончара», НМНАПУ, НІЕЗ «Переяслав», БКМ, МІБ, КМНДМ, ЛММ І. С. Нечуя-Левицького, НМЗУГО, МЕХП ІН НАН України, НМЛ імені А. Шептицького.

Крім того, це ілюстративний ряд із фотографіями дибинецьких керамічних творів у низці альбомів-каталогів і виданнях, присвячених українському народному гончарству, зокрема наддніпрянському. Окремий блок складають архівні джерела, у яких містяться відомості про Дибинецьку фаянсову фабрику графів Браницьких, гончарне релігійно-цехове та сестринське братство, а також окремі події, що стосуються гончарного промислу в досліджуваному регіоні. Також було використано результати польових досліджень і звіти археологів, які обстежували територію Дибинців.

Для досягнення мети і вирішення визначених завдань було обрано такий методологічний інструментарій: принципи історизму і наукової достовірності, соціокультурний і мистецтвознавчий підходи, а також аксіологічний, онтологічний, компаративний (історико-порівняльний), історико-хронологічний, крос-культурний методи, мікроісторії, типологізації, мистецтвознавчого аналізу, реконструкції і моделювання, опитування й інтерв'ювання.

На сьогодні стан розробки теми у науковій літературі обмежується колом питань, присвячених відокремлено народній кераміці, або ж дибинецькому фаянсовому виробництву, що не розкриває взаємозв'язків між цими художніми напрямками. До того ж, тривала релігійно-цехова організація праці майстрів та вплив смаків поміщиків-аристократів наклали відбиток на творчу свідомість гончарів Дибинців. Дане дослідження присвячене вивченню процесу і результатів цих культурно-історичних і мистецьких взаємодій, оскільки саме зазначені фактори створювали соціокультурне тло для формування творчої ідентичності осередку.

РОЗДІЛ 2

ОСЕРЕДОК ДИБИНЕЦЬКОЇ КЕРАМІКИ В КУЛЬТУРОТВОРЧІЙ ПАНОРАМІ КИЇВЩИНИ ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ

На тлі яскравої художньої культури Богуславського краю впродовж століть відбувалось становлення дибинецького гончарства, що стало важливою частиною мистецько-ремісничого життя регіону. Адже територіально Дибинці фактично присілок Богуслава, що утворився внаслідок переселення міських мешканців під час татаро-монгольської навали. Відтак, усі культурні процеси в окресленій місцевості були тісно пов'язані та взаємодоповнювали один одне.

Художня культура Богуславщини ХІХ–ХХ століть набула особливого піднесення і мала вагоме значення у культуротворчих трансформаціях життя мешканців Київщини. Місто Богуслав і прилеглі до нього населені пункти у ХІХ столітті адміністративно входили до складу Київської губернії, а з 1932 року стали частиною Київської області. Варто панорамно розглянути мистецький простір окресленого регіону, щоб проаналізувати характер взаємовпливів між його основними художньо-ремісничими центрами.

Так, провідним осередком з виготовлення кераміки на означеній території були Дибинці. Творчість місцевих майстрів у ХІХ–ХХ ст. розвивалась у взаємодії з аналогічними гончарними центрами Середньої Наддніпрянщини, Полтавщини, частково західних і південних областей України. Це відбувалось завдяки спільній ярмарково-виставковій і торговельній діяльності. Принагідно варто зазначити, що з другої половини ХІХ ст. високохудожнє мистецтво дибинецьких керамістів набуло ознак своєрідного орієнтиру для народних гончарів Центральної України. Це виявилось у близькості елементів декорування виробів, наслідуванні деяких засад формотворення Дибинців.

Загалом необхідно дослідити вплив гончарства Богуславського краю на культурну панораму Київщини, адже під час досліджуваного періоду її художня культура набула особливого розквіту. Слід зауважити, що саме на цій території впродовж першої половини ХІХ ст. синхронно діяло два фаянсових виробництва – у Дибинцях і у Києво-Межигір'ї. Це підтверджує необхідність комплексного вивчення культуротворчих процесів регіону в контексті їх мистецької взаємодії.

Яскравими маркерами ідентичності українського народу є кераміка і текстиль. Оскільки ці види декоративно-ужиткового мистецтва мають найближче відношення до національного побуту і культури, їх художні особливості стають виявом сутності глибинних естетичних потреб людини. Тому яскрава дибинецька кераміка повинна розглядатися у симбіозі з іншими видами мистецтв, що процвітали на Київщині. Зокрема, це ткацтво, килимарство, вишивка, сницарство, художня обробка металу та шкіри, писанкарство, стінний розпис, виготовлення гутного скла, гужового транспорту та меблів.

2.1 Становлення Дибинців як центру керамічного промислу в художній культурі Київщини

Досліджуючи генезу дибинецького керамічного промислу, варто окреслити його місце у художній культурі Київщини ХІХ–ХХ століть. Серед багатьох видів народного мистецтва, гончарство Дибинців було одним із найдавніших і найвідоміших у зазначеному регіоні. У творчості керамістів цього прославленого осередку проявилися глибинні корені традиційної української кераміки і сформувалась локальна специфіка формотворення й оздоблення виробів. Це відбулося завдяки особливому соціокультурному середовищу Богуславщини, в якому становлення дибинецької гончарної традиції відбувалось у тісній взаємодії українсько-козацької, польсько-шляхетської та єврейської купецько-ремісничої культур.

Загалом, Київщина є однією з найдавніше заселених земель етнічної України, на якій початково проживали поляни – представники східнослов'янського племені. Згодом тут утворилася славетна держава Київська Русь, що зберігала свою могутність від IX до середини XIII століть. Упродовж тривалого часу вона була у центрі культурних та історико-політичних перетворень, тож у цих місцях активно відбувалося становлення давньоруської (української) народності. Примітно, що після прийняття християнства, з огляду на відчутний вплив релігійних візантійських традицій на усі сфери життя, своє значення не втратили і світські елементи культури.

Територіально більшою мірою Київщина займає правий берег Середньої Наддніпрянщини. Лівобережна частина охоплює Придніпровську низовину, на півночі – частково Поліську низовину і Придніпровську височину. Після першого адміністративно-територіального поділу Російської імперії, від початку XVIII століття окреслений регіон, включаючи місто Київ, отримав назву Київська губернія, а з кінця першої третини XX століття набув статусу Київської області.

Якщо у столиці головним чином переважала елітарна культура, то в оточуючих населених пунктах життя оберталось здебільшого на основі традиційного народного та ремісничого прошарків мешканців із відповідним їм життєвим укладом. Проте, завдячуючи розвитку ремісничо-торговельних містечок, які були своєрідною проміжною ланкою між сільським і міським станами, відбувалась часткова асиміляція суспільних поглядів, смаків і вподобань. Таким чином, навіть у віддалених регіонах Київщини знаходили відображення та відгук провідні суспільно-політичні ідеї, модні тенденції, художньо-образні й ідеологічні орієнтири у мистецтві.

У цьому непересічному столичному регіоні розвивалась самобутня орнаментика вишивки, килимарства, ткацтва, писанкарства та стінного розпису. Значного поширення також тут набули сницарство, кушнірство, художня обробка металу, виготовлення гутного скла, гужового транспорту та меблів. У XIX ст. винятковим явищем для Київщини стала діяльність трьох

фарфоро-фаянсових виробництв – Києво-Межигір'я, Дибинців і Заруддя, що привнесло нові художньо-естетичні вектори у культуротворче поле регіону.

Із точки зору значимості у розвитку художньої культури Київщини ХІХ–ХХ століть, особне місце займає Богуславщина – прославлений козацький край, з яким, окрім яскравого народного мистецтва й унікального фаянсового виробництва, пов'язані життя і творчість багатьох видатних українських діячів. Серед них Алімпій Галик, Тарас Шевченко, Іван Сошенко, Іван Нечуй-Левицький, Шолом-Алейхем (Соломон Рабинович), Марія Вілінська (Марко Вовчок), Олександр Кошиць та Архип Люлька. Принагідно слід зауважити, що проїздом у Богуславі бували Микола Гоголь [115, с. 60], Олександр Пушкін [115, с. 38] та французький художник Ян Генріх Мюнц [218, с. 120–121]. Особливе полікультурне середовище цього винятково колоритного торговельно-ремісничого центру, оспіваного у народних думах, тривалий час поєднувало українську, польську й єврейську культури, що знаходились у тісній взаємодії.

Місто Богуслав майже ровесник Києва. Часи його заснування сягають початку ХІ століття, коли славетним руським князем Ярославом Володимировичем (Мудрим), для захисту південних кордонів Київської Русі від нападів печенігів, були зведені оборонні укріплення вздовж річки Рось. У цей час на території міста вже з'явилися перші поляки. Так, за даними Л. Похилевича 1864 р., «Ярослав будував міста по Росі та заселяв їх полоненими поляками» (рос.) [132, с. 551]. Очевидно, мова йде про бранців, підкорених під час походів Ярослава Мудрого на Польщу у 1030–1031 рр. [86].

На користь заснування міста саме у період побудови великим князем київським на берегах Росі Змієвих валів, свідчать археологічні дослідження, які виявили на лівому березі міста залишки давньоруського городища ХІ–ХІІІ ст., а також рештки старовинної кераміки ХІ ст. на дитинці Богуслава [95, с. 147]. Найперша ж писемна згадка про ці землі міститься у Іпатіївському літописі за літо 1195 р., у контексті передачі їх до володінь володимирського князя Всеволода ІІІ (Велике Гніздо) [86].

Богуслав був розграбований і вщент спалений під час татаро-монгольських набігів 1239 року [132, с. 551]. Привертає увагу той факт, що приблизно до цього ж часу відносять і дату заснування селища Дибинці, яке знаходиться на відстані 6–9 км від міста. Провівши аналогії з подібними нападами у період татаро-монгольської навали на інші населені пункти та Київ, слід відзначити, що з великою долею вірогідності мешканці Богуслава в цей час змушені були покидати власні домівки й оселятись у більш безпечних околицях міста, куди можна було винести свої речі і худобу пішки. А наявність річки з питною водою і низовинно-гориста місцевість Дибинців, де можна було переховатися під час навали, були сприятливими факторами для налагодження життя на новому місці та розбудови нового, трохи меншого за розмірами, населеного пункту на цих територіях.

На користь викладеного припущення щодо причин і специфіки заснування Дибинців також свідчить інформація книги першої видання «Міста і села України. Київщина». У ній йдеться про виникнення Дибинців у 1240 р. (саме після зруйнування Богуслава) [95, с. 150], або роком раніше за даними облікової картки Верховної Ради України [118]. Завдяки подібному переселенню мешканців до присілків, відбувався поступовий процес інтеграції міської культури до сільського середовища. Очевидно, саме це і стало основою для соціально-культурної, економічної та організаційно-адміністративної специфіки розбудови інфраструктури Дибинців.

З 1362 року Богуславщина перебувала у складі Литви, а за умовами Люблінської унії 1569 року – Речі Посполитої, яка перетворила Богуслав на укріплену фортецю для оборони своїх кордонів [95, с. 147]. Наприкінці XVI століття містечко і його околиці поступово почали розбудовуватись, після того як власником цих земель став князь Януш Острозький. Він дозволив активно заселяти означені території та звільнив мешканців від усіх податків і поборів, а Богуслав став центральним містом староства [95, с. 147].

Важливе значення для культурного й економічного піднесення краю сприяло надання Богуславу королем Сигізмундом III Вазою 1620 року

магдебурзького права. Цим монархом було підтверджено усі попередні привілеї, надано дозвіл на використання власного герба і магістратських хоругв, а мешканців звільнено від усіх повинностей, окрім військової [115, с. 5]. Зміцненню інфраструктури Богуслава сприяло також утворення органів місцевого самоврядування, а набуті вольності стали поштовхом для стрімкого розвитку ремісництва і торгівлі [48, арк. 2].

Поступово шляхетська культура поширювалась у соціокультурному середовищі староства завдяки розбудові тут адміністративних установ, впровадженню діяльності католицького духовенства та зведенню у Богуславі польського замку з метою управління діяльністю міщан. За даними знаного богуславського краєзнавця Івана Ніколенка, це укріплення було добре оснащено озброєнням і обслуговувалося польським військом [115, с. 5].

Для висвітлення повної картини культурної панорами розвитку Богуславщини початку XVII ст., варто також зазначити, що саме до цього періоду відносяться перші згадки про юдейське населення регіону. Так, за інформацією «Єврейської енциклопедії Брокгауза і Ефрона», цей етнос постійно перебував у конфронтації з тутешніми міщанами. Тому Сигізмунд III заборонив юдеям орендувати броварні, солодовні та міські ґрунти [35]. Але невдовзі, при наданні Богуславу магдебурзького права, їх лавки і будинки займали майже увесь ринок і велику частину вулиць міста [35].

Один із конфліктних епізодів вже середини XIX століття зафіксовано в архівних матеріалах ЦДІАК України у вигляді звернення кількох гончарів стосовно виселення з Дибинців єврея Іося Варшавського, який самочинно відбирав у останніх десяту частину виготовлених горщиків [27]. На Богуславщині, як і повсюдно в Україні, євреї-купці становили ту верству населення, яка знаходила фінансово-економічну вигоду в різних сферах життя та, завдяки внутрішньо-етнічним родинним зв'язкам і культурним традиціям, вибудовувала механізми її отримання. Приміром, дослідження мистецтвознавця О. Шкільної демонструє суттєвий вплив єврейської громади на генезу фарфоро-фаянсового виробництва України і Київщини,

зокрема, шляхом розширення ринків збуту та налагодження закордонного постачання сировини [200, с. 284].

У релігійних питаннях єврейське населення краю трималося більш особібно й гуртувалось у межах своїх общин, чого не можна сказати про католицьке і православне духовенство. Яскравим прикладом тісних зносин між вірянами був Свято-Миколаївський чоловічий монастир у Богуславі, який також мав прихожан з околиць. Храм був заснований ще у XVI ст. польським королем Стефаном Баторієм і протягом чотирьохсот років кілька разів змінював підпорядкування із православного на греко-католицьке (василіянське), що супроводжувалося періодичним загостренням відносин між парафіями [49].

У XVII столітті Богуславщина, як і вся Правобережна Україна, була виснажена політикою ополячення і спустошена татарськими й турецькими набігами з Криму [115, с. 22]. Мешканці означеного міста і довколишніх населених пунктів брали активну участь у повстанні Северина Наливайка, у визвольній війні під проводом Б. Хмельницького 1648–1654 рр. Наприкінці століття Богуслав став сотенним, а потім полковим містом однойменного Богуславського полку [48, арк. 4]. Славнозвісні гетьмани Богдан Зіновій Хмельницький та Петро Сагайдачний, полковники Самійло Самусь і Семен Палій неодноразово перебували у Богуславі і провадили у регіоні свою організаційно-управлінську діяльність [48, арк. 5]. Відтак, переважна більшість мешканців краю протягом XVII ст., перебуваючи у вирі української визвольної боротьби за права і свободи, стала виразниками та прибічниками традиційної козацької культури.

В українській народній творчості до сьогодні відома легенда про дівчину Марусю з Богуслава, яка, потрапивши у турецький полон, стала дружиною паші і змогла врятувати сімсот полонених козаків. Хоч достеменно не встановлено чи оспівана народом славетна «Дума про Марусю Богуславку» була повністю реальною історією, дослідники-краєзнавці

припускають, що мова йшла саме про дочку священника богуславської Покровської церкви, прихожанами якої були й дибинчани [115, с. 11].

Згаданий величний храм височів на пагорбі між річками Рось і Свалолка включно по XVII ст., ймовірно за все, мав оздоблення, виконане в стилістиці українського козацького бароко. На користь цього свідчить проведення святкового прийому 1648 р., коли прославлений гетьман війська запорізького, Богдан Хмельницький, зустрічав тут константинопольського патріарха Паїсія, а 1654 р. – антиохійського патріарха Макарія [115, с. 15].

У соціокультурному житті краю дуже важливою віхою була релігійна складова. Сакральні споруди з величними розписами й образами збирали прихожан у Богуславі (Параскевська та Покровська церкви, Миколаївський монастир), Чайках (Свято-Миколаївська церква), Бороданях (церква в ім'я Воскресіння) та Дибинцях (церква в ім'я Успіння Пресвятої Богородиці).

Подібні храми були своєрідними оплотами староукраїнської культури, довкола яких розвивалась освіта та різні види мистецтва [131, с. 263–276]. Так, наприклад, у своїх спогадах син патріарха Макарія, Павло Алеппський зазначає, що поруч із усім народом у Богуславі їх зустрічали шість священників із хоругвами і церковні співаки (співці) [115, с. 15]. Це вказує на витоки давнього музично-виконавського мистецтва Богуславщини, яке у подальшому сприяло формуванню майстерності одного з видатних учнів Богуславського духовного училища 1884–1890 років, Олександра Кошиця, і сягають ще середини XVII сторіччя. Згаданий митець дуже тепло писав про цей край у своїх спогадах: «Далі площа з Покровською церквою і біленьким будинком колишньої нашої бурси. <...> А ще далі синіють ліси Хохітви, де колись малим хлопцем я блукав з товаришами та співав пісні бурлацькі. <...> Милий, Милий мій Богуслав! Таким гарним ти був, мабуть, і тоді, коли по твоїх майданах гуляли Маруся Богуславка та ота Бондарівна, про яку й досі співають... Я з цієї гори дивився на тебе, як отой філософ Балабуха разом зі своїм автором Нечуєм (*Левицьким – прим. О. Р.*), такий же академіст, та ще й тої ж академії, що і я та отой Нечуй» [163, с. 168].

За даними дослідника І. Ніколенка, у дяка означеної Покровської церкви основам образотворчого мистецтва й іконопису впродовж восьми років навчався видатний український живописець і гравер, портретист, керівник Лаврської іконописної майстерні Алімпій Галик [115, с. 16; 72, с. 20]. Авторству саме цього майстра, родом з Богуслава, належать стінні розписи Троїцької надбрамної церкви й Успенського собору в Києво-Печерській Лаврі – іміджевих храмів, найбільшої духовної святині православних українців [115, с. 17].

У родині вільних богуславських міщан-кожум'яків 1807 р. народився відомий художник і педагог Іван Сошенко, друг і близька людина провідника української нації Т. Шевченка. Обряд його похрещення було проведено у Покровській церкві місцевим священником. Тринадцять років сім'я Сошенків жила у власному будинку на мальовничій місцевій горі Лобунка, з якої відкривався вид на все місто, на бурхливі пороги та круті береги Росі. Щодо Богуславщини, митець писав: «Як в панорамі бачу я красу української природи, ті незабутні краї, де кращі провів я роки» (рос. мовою) [115, с. 26].

Після смерті землевласника краю 1819 року, графа Ксаверія Браницького, його дружина Олександра все активніше почала проводити політику з закріплення на своїй землі місцевих мешканців, створюючи скрутні умови для богуславчан, які звикли бути вільними [127, с. 220]. Таким чином, вільні богуславські міщани, які не хотіли жити у таких умовах, продавали свої будинки і виїжджали в інші населені пункти. Така доля спіткала також родину І. Сошенка, яка виїхала в Звенигородку, уникаючи утисків польських можновладців [115, с. 25].

Багата художня культура краю опосередковано здійснила вплив і на формування художнього й естетичного сприйняття світу Тараса Шевченка, який неодноразово приїздив на богуславський ярмарок [172; 153, с. 86]. Вироби народних майстрів-керамістів, ткачів, сницарів і художників, пісні сліпця-бандуриста, величаві архітектурні споруди, надзвичайно захоплювали майбутнього митця. З часом поет згадував про свою дитячу поїздку з батьком

на цей базар: «То була моя перша зустріч з великим містом з церквами і різним-різним людом, що зібрався на величезну торговицю» [156, с. 307].

Попри зміни адміністративного підпорядкування і різний життєвий уклад, з розвитком капіталістичних відносин на Богуславщині стрімко поширювались народні ремесла і промисли. Ще з XVII століття майстри різних спеціалізацій об'єднувались у цехи, братства, а пізніше у мануфактури й артілі. Таким чином, змінювалась форма організація праці, з'являлось все більше вільнонайманих робітників. Мистецька палітра краю здійснювала значний вплив на формування особливих локальних рис творчості народних майстрів, які намагалися вийти за межі виключно ремісничої роботи. Таким чином, поряд із врахуванням ужиткових і суто господарчих потреб, місцеві кустарі зважали на естетичні вподобання різних верств споживачів, у тому числі орієнтувалися й на світські смаки і потреби тутешнього населення.

Для вичерпної характеристики культуротворчого середовища Богуславського краю кінця XVIII ст. значущими є спогади французького митця, архітектора, винятково інтелігентної людини свого часу, космополіта Яна Генріха Мюнца. Подорожуючи країнами Європи, він фіксував свої враження у щоденнику і писав картини із краєвидами міст і місцевої природи. Завдяки роботі над проектуванням і будівництвом палацу в Корсунь-Шевченківському Черкаської області на замовлення Станіслава Понятовського, Я. Г. Мюнц впродовж трьох років їздив Правобережною Україною й нотував побачене.

Так, у монографії за матеріалами цих нотаток, дослідницею творчості зазначеного художника Е. Будзинською опубліковано такі спогади про Богуслав 1781 року: «Тут проходять десять жвавих ярмарків, куди здалеку з'їжджаються християнські й єврейські купці, торговці та інший люд. На них ви можете знайти все, що хочете: тонкі й вовняні тканини, шовк усіх видів, льняні та бавовняні полотна, білі та з візерунками, ситець тощо; боби, солодоці, каву, ювелірні вироби і прикраси, шкури, метали, сталеві інструменти, селітру, фарби, велику рогату худобу, льон, сировину від

обробки конопель та ін. Гроші в обігу – це російські рублі, мідяки та дукати; міщани не визнають і не використовують польські гроші на противагу євреям» (пер. з польс. О. Руденко) [218, с. 120–121]. Надзвичайно цікавими в цих рядках є свідчення про продукцію золотарів, досі мало відому. З вищевикладеного також помітно, що вже в останній чверті XVIII ст. у краї розвивалась культура споживання кави, що ймовірніше за все, вплинуло і на лінію формотворення дибинецьких гончарних виробів.

У краєзнавчих даних МІБ значиться, що богуславські майстри виготовляли досить модні речі, які користувалися попитом навіть за межами регіону [48, арк. 3]. Приміром, шовкові перчатки, кальсони, перуки, нижню білизну, сап'янові чоботи, дорогі кожухи тощо. Примітно, що торговельні відносини у краї розвивалися, опираючись на головні транспортні артерії країни. Показовим у цьому плані є активний збут виробів дибинецьких гончарів в Одеській та Херсонській губерніях [142].

Провідною текстильною галуззю на Богуславщині, як і по всій Київській губернії, було ручне ткацтво. З кінця XVIII ст. у Богуславі діяла шовкоткацька мануфактура, а пізніше відкрилась фабрика художніх виробів. Місцеві текстильні традиції поєднувалися із досвідом провідної Київської школи цехових майстрів у виготовленні різноманітних ковдр, дороговартісних платтяних тканин, рушників, скатертин, ліжників, наміток, фартухів, запасок. Довгий час богуславська школа ткацтва славилася на рівні з київською, кролевецькою, ніжинською тощо. З цього приводу доктор мистецтвознавства М. Селівачов зауважує на впливі богуславської школи ткацтва на стилістику кролевецьких рушників [157, с. 31].

Пізніше у місті було відкрито кілька суконних фабрик, одна з яких працює до сьогоднішнього часу. Вона була заснована промисловцем Юзефовим 1880 року і на початку своєї діяльності виготовляла низькосортне чорне сукно з натуральної вовни, а з часом – пальтові й костюмні тканини, хустки, шалики, пледи, взуттєві тканини і пряжу для килимів, які стали відомі по всій Україні та за кордоном. Принагідно слід зазначити, що і

сьогодні у Богуславі процвітає майстерня ручного ткацтва «Роксолана», створення якої є результатом заходів державної підтримки народних промислів 2006 року [140].

У XIX столітті на ярмарках були популярними хутрянні та шкірянні вироби богуславських кушнірів, які виготовляли шкірянні пояси, рукавиці, смушеві і баранячі шапки різних кроїв, чоботи (сільські та міські), сап'янці, черевики і так звані «богуславські кожухи». На території України настільки вишукано декорували цей зимовий верхній одяг, як тут, у досить нечисленних осередках. Характерною рисою оздоблення місцевих підрізних кожухів стало орнаментування лінії талії та вшитих бокових клинців. Крім того, широко використовувалась вишивка гладдю пілок, спинки та комірця виробу [158, с. 142].

Також дослідники зазначають, що аплікаційне оздоблення жіночих кожухів Канівського повіту має виражені спільні риси зі східною орнаментикою [157, с. 55], що свідчить про розширення локальних художніх традицій та стилізацію під кращі взірці декору інших країн.

Українська традиційна обрядовість і вірування також знайшли відображення у народній вишивці на Богуславщині, яка була поширена серед місцевих майстрів і мала спільні риси з вишивкою інших осередків Наддніпрянщини. Здебільшого місцевий асортимент складався із чоловічих і жіночих сорочок, рушників, фартухів, наволочок, серветок різних розмірів і підзорів на простирадлах. Перевагу тут надавали легким неперевантаженим візерункам, здебільшого з використанням рослинних елементів (калини, дубових листочків, ягідок тощо), дрібних ромбів, квадратів, ліній, що умовно розподіляли площину виробу на різні зони [48, арк. 10 зв.].

Загалом, слід зазначити, що життя різних верств населення Богуславщини, життєвий устрій і надзвичайна краса скелястих берегів річки Рось, крутих пагорбів з лісами і широким полів знайшли відображення у низці літературних творів письменників, які жили на Богуславщині. Приміром, це оповідання класика єврейської літератури Шолом-Алейхема,

що вчителював кілька років у с. Софійка в сім'ї, яка орендувала помістя у графів Браницьких [48, арк. 7].

Близько восьми років у будинку, що колись належав польським магнатам у с. Хохітва, мешкала письменниця Марія Вілінська (Марко Вовчок). Вона проводила багато часу в спілкуванні із місцевими селянами, вивчала їх обряди, народні вислови та казки, місцеві прізвиська й колоритні імена, цікаві назви, записувала діалоги. Особливо її турбувала доля селян-переселенців, що переїхали, тікаючи від складних умов життя, на Далекий Схід, до Томської губернії та Фергану. На основі цієї інформації Марко Вовчок написала оповідання «Хитрий Хаїмка» та низку інших творів [48, арк. 8].

Проживання, навчання й робота у Богуславі мали виняткове значення для формування літературно-естетичної свідомості Івана Нечуя-Левицького, що здобув освіту в місцевому духовному училищі [178, с. 5], а потім почав у ньому викладати [115, с. 39]. Цей період свого життя письменник згадав у спогадах «В Богуславському училищі», які містять детальний опис пейзажів міста, характери тутешніх людей та особливості навчання у бурсі [48, арк. 7].

Основою сюжетів і прототипами колоритних персонажів «Кайдашевої сім'ї», «Причепи», «Старосвітських батюшок і матушок», «Дві московки» та багатьох інших творів стали саме мешканці Богуслава і сіл з околиць – Біївець, Чайок, Момотів та Семигір [48, арк. 7]. Багата, яскрава художня мова цих творів часто у гумористично-реалістичній формі відображує побут, звичаї, характери та своєрідність світобачення українських селян II половини XIX століття і відкриває можливість комплексного сприйняття соціально-культурного тла розвитку мистецтва й ремесел цього періоду.

На тлі такої багатогранної художньої культури регіону сформувався славетний дибинецький керамічний промисел. Документальним свідченням того, що у першій половині XVIII ст. він був розвинений настільки, що майстри об'єдналися у гончарне цехове братство, є його прибутково-видаткова книга 1744–1772 рр. [180] (Г.2.1). За даними означеного виняткового архівного документу впливає, що вже 1745 р. у братстві головували цехміс-

тер, старший брат і ключник (зберігач братської скриньки), що «визволяли» гончарів з науки (ймовірно, приймали фаховий іспит) [180, арк. 2].

На думку мистецтвознавця Л. Данченко, час створення братства не обмежується записами книги і сягає не пізніше кінця XVII ст. [20, с. 50]. Вчений-статист М. Іонов зазначає стосовно цих документів, що «...попередні книги повністю втрачено» (рос. мовою) [42, с. 4]. Це наштовхує на думку, що така книга була не одна і гончарний цех міг існувати значно раніше. Описуючи сутність дибинецького братства, Ф. Лебединцев наголошує, що його становище й устрій на 1862 р. повністю відповідає аналогам подібних організацій XV і XVI ст. [79, с. 271].

Зазначене старовинне об'єднання крім ремісничих, релігійних та освітніх функцій, мало певні адміністративно-управлінські ознаки. Окрім звичайних зборів, один раз на рік, на Масляну проводилось обговорення важливих питань громади, прийом нових членів [79, с. 272] і здійснення братського суду над порушниками, включаючи усіх мешканців селища [51, с. 86]. Слід зауважити, що при безпосередньому вивченні цехових книг було виявлено, що вибори адміністративної верхівки братства могли здійснюватися не лише під час зазначених зборів і не тільки раз на рік.

Так, у записах від 22 травня 1782 року зафіксовано Прокопа Погребного? – цехмістра, Якова Яечка – старшого брата і Стефана Шнуренка – ключника [66, арк. 34 зв.]. А вже 28 серпня того ж року цехмістром значиться Стефан Старцевий [66, арк. 35], тобто вибори було проведено не на Масляну. Крім того, одні й ті ж майстри впродовж кількох років поспіль могли обіймати керівні посади чи обиратися повторно через деякий час. Приміром, дибинчанин Федір Сатир був цехмістром з 1794 до 1799 років [66, арк. 8–10], а 1803 р. знову головував у братстві [66, арк. 12]. Подібна ситуація спостерігається також з ключником Єфимом Яечком (1775 р. [66, арк. 31], 1799 р. [66, арк. 10], 1806 р. [66, арк. 13], 1812 р. [66, арк. 14]) й іншими членами окресленого об'єднання. Красзнавець М. Устенко свідчить, що

вибори цехмістра у Дибинцях відбувалися до Жовтневих днів [175, с. 61], що могло бути притаманним більш пізньому часу існування братства.

Прийняття нових членів братства до цеху являло собою певну ініціацію, приурочену здебільшого до Масляної. На загальних зборах, після вітання вступаючого братчика, цехмістр здійснював символічний жест спеціальною цеховою палицею. Це була чорна метрова палиця із білим грушеподібним наверхшам [175, с. 61], яка 1927 р. була передана до Білоцерківського окружного музею, що нині є Білоцерківським краєзнавчим музеєм [135, с. 75]. Наразі у його фондах немає згаданого унікального артефакту, адже, за свідченням працівників установи, частина колекції постраждала у воєнний час і була втрачена. Відомо, що у 1930-х рр. у дибинецьких гончарів ще зберігалася дерев'яна цехова скринька і цехова печатка [175, с. 61].

Варто відмітити, що характерною рисою братського суду у Дибинцях була можливість щиро покаятися у своїй провині, сплатити штраф і отримати за це письмове свідоцтво [79, с. 272]. За даними Ф. Лебединцева, тут ніколи не використовували тілесні покарання, іноді з виховною метою послуговуючись «закладанням ніг в тин» на короткий час, що чинило моральний тиск на винуватця [79, с. 274]. Тобто, місцеве населення відчувало себе вольним, як колись від часів самоврядування.

Таким чином, інфраструктура Дибинців впродовж століть трималася довкола основного виду діяльності місцевих мешканців – гончарства, а від часу зведення тут церкви – християнських цінностей. Примітно, що поряд із гончарним цеховим братством, у селищі з останньої чверті XVIII століття під керівництвом ктитора діяло християнське сестринське братство з окремою касою, яка наповнювалася переважно сиченням (варінням) меду і збором подаяння (воску, меду, зерна, воскобоїни) [79, с. 273]. Усі зароблені кошти витрачались на вдосконалення і прикрашання місцевого храму.

За припущенням історика М. Казакова, «молодецьке» братство, зафіксоване у Дибинцях 1909 року, діяло також впродовж XVIII–XIX ст. і становило своєрідне об'єднання парубоцької громади і гончарів-підмайстрів

[51, с. 87]. Воно також мало власні братські кошти, чотири вибірні посади (голова братства, отаман, ключник і старший брат) та вісім ставників у правій частині вівтаря місцевого храму. Збори проводились на Великдень, П'ятидесятницю та Успіння Богородиці, що вказує на певну релігійну спрямованість зазначеної організації [51, с. 87].

Поруч із релігійною та ремісничою смисловою наповненістю, культуротворча панорама Дибинців охоплювала народну вишивку, звичаєвість та музикування. Так, ще у середині ХХ ст. серед місцевих мешканців побутували давні гончарні пісні і традиції. Мистецтвознавцем Ю. Лашуком із уст гончаря Герасима Гарнаги в 1958 році було записано текст і мелодію місцевої пісні «Гончар глину місить», а також вказано на існування дибинецького танцю «Гончар» [74, с. 330].

Разом із народним фольклором у селищі побутували вертепи й вечорниці. Дослідниця Я. Музиченко зазначає, що дибинчани пряли, шили і вишивали сорочки, спідниці і корсети [99, с. 63], ставили театральні постановки І. Котляревського «Наталка Полтавка», І. Карпенка-Карого «Безталанна», Т. Шевченка «Назар Стодоля» та твори І. Кочерги [99, с. 64]. Відомо також, що часто під час виконання виробів на гончарному крузі, майстри цього мистецького краю співали пісень [129]. Цим фактом можна пояснити специфічну ритмічну виразність декоративного оздоблення місцевого асортименту посуду.

Мистецьке життя досліджуваного регіону завжди було насиченим. Поряд із духовною канонічною музикою на Богуславщині розвивалось бандурне музикування. Воно становило своєрідну народну школу, де кожен виконавець мав своїх учнів, яких навчав грі на інструменті, а також давніх кобзарських пісень і дум. Прославленим богуславським кобзарем і придворним музикантом ХVIII століття був Матвій Волошин, вчитель гайдамацького бандуриста Данила Бандурки (Рихлеєвського) [48, арк. 12].

На межі ХІХ–ХХ століть став відомим бандурист Антін Митяй (1886–1921) із села Медвин, що розташоване неподалік Дибинців. За

опублікованими спогадами його учня, Костя Місевича, можна зробити висновок, що у Богуславському краї народні умільці також виготовляли музичні інструменти, зокрема, бандури: «Зробили йому бандуру коваль і тесля таки в Медвині, довбану з верби» [94, с. 85]. В експозиції МІБ досі зберігаються унікальні бандури місцевого виробництва [65]. Основи кобзарства музикант опанував під керуванням відомого Гната Хоткевича та грав разом із Дмитром Гонтою. За участь у національно-визвольному русі медвинський бандурист був висланий до Сибіру за антидержавницьку пропаганду і розстріляний [48, арк. 12]. Творчість мандрівних музикантів сприяла становленню української самосвідомості та національної ідентичності.

Усна народна творчість Богуславщини яскраво відображала багатогранність художньої культури краю. У сценарії українського кінорежисера Г. Местечкіна до фільму «Гончар», присвяченому творчості дибинецького кераміста Михайла Тарасенка, міститься низка гончарських приказок, які побутували у Дибинцях. Наприклад: «Ні тиквочки, ні глечика, сама чиста рядова. Сам роблю, сам палю, гарні вдаються. Ні дровинки, ні хмизинки, самі поварюються» [89, с. 2]. Також у сценарії зафіксовано приказки М. Тарасенка щодо сюжетів його власних виробів: «...дівку-чарівницю тримай, хлопче, за спідницю. <...> Гончар дівку полюбив, їй макітру подарив. Ох, макітра, ох, чар-зілля, буде в Дибинцях весілля» [89, с. 14]; «Гончар за кругом чаклує, посуд виробляє, про жінку і дітей дбає...» [89, с. 12] тощо.

Окрім побуту, глиняні вироби використовувались дибинцанами також у весільній звичаєвості. Так, під час викупу молодої гостей частували зі святкового мальованого глечика-перепійця [214], під час обряду даровизни (обдаровування молодих) складали гроші на тарілку, яку розбивали на щастя і танцювали на череп'ї [213, с. 447]. Дані проведеного анкетування мешканців с. Дибинці показали, що нащадки і досі пам'ятають, як у селищі називали понеділок днем «гончаря після базару» – тобто день відпочинку на похмілля після торговиці [129].

На традиційне дибинецьке соціокультурне середовище у ХІХ ст. відчутний вплив здійснила польсько-шляхетська культура, коли землі та мешканці краю стали власністю графів Браницьких. Виняткове значення для збагачення художньо-образних ідеалів населення Дибинців та оточуючих населених пунктів, мало закладення у цій місцевості Ксаверієм Петровичем Браницьким фаянсового виробництва. Хоч народне гончарство перебувало у цей період у скрутних умовах, майстри, які працювали на фабриці поміщика, змогли розширити свої знання щодо обробки сировини, виготовлення маси й оздоблення виробів. У подальшому це позитивно позначилося на формуванні локальної специфіки керамічного мистецтва цього визначного гончарного центру Київщини.

Після переходу окреслених маєтностей у спадок польському землевласнику, колекціонеру Ксаверію Владиславу Браницькому, правнуку гетьмана великого коронного Ксаверія Петровича Браницького, в урочищі Турчино було збудовано графську літню резиденцію, яка збагатила уявлення місцевих мешканців про елітарну культуру [217, с. 350]. Вочевидь, тут мали місце панське музикування, світські забави, розвиток ігор тощо.

За збереженими кресленнями палацу, історик Є. Чернецький наводить опис, з якого зрозуміло, що маєток був зведений у мальовничій лісовій місцевості з акцентом на близькість із природою [184, с. 240]. Це пов'язано з тим, що поміщик особливо цінував зв'язок із навколишнім середовищем, цікавився природничими науками і загалом був освіченою, культурною й інтелігентною людиною [184, с. 439]. Передній фронтон будівлі виходив на відкриту місцевість, з іншого боку розміщувався зимовий сад, яким можна було вийти до пишного парку [219, с. 423]. Подібні пам'ятки садово-паркового мистецтва були закладені Ксаверієм Владиславом в урочищі Турчино (с. Медвин) в Україні, в Монтрезорі у Франції та в Завадах у Польщі [184, с. 438]. Нині в урочищі Турчино зафіксовані дуби, модрина та ялини віком від 100 до 400 років [152, с. 26].

За даними Є. Чернецького, частини маєтку становили помешкання для Ксаверія Браницького, його дружини Анни та їхніх дітей, гостьові кімнати, їдальню, канцелярію, велику залу, більярдну та приміщення для службовців [184, с. 242]. Приміром, інтер'єр їдальні було оздоблено настінною матерією із гербами графів Браницьких і Потоцьких, а також знаходився величний камін у голландському стилі [184, с. 242; 219, с. 423] (Е.2.1). Частину вишуканих меблів до резиденції було перевезено із волинського палацу в Любомлі Францишека-Ксаверія [184, с. 242].

Графиня Анна сприяла тому, щоб місцеві мешканці мали роботу – вони виготовляли меблі та інші ужиткові речі для палацу в Турчино, працювали у маєтностях садівниками, наглядали за конями, готували «високу» кухню тощо [184, с. 440]. Для облаштування бібліотеки в палаці власники збирали книги і старі документи для архіву, допомагали лікарням і церквам, поводили себе як справжні меценати й естети.

Таким чином, робітники, які служили у маєтку графів (у тому числі й дибинчани), мали змогу ознайомлюватись із елітарною культурою поміщиків, бачити вишуканий севрський фарфор, східні канапи, старовинні меблі. До сьогодні збереглися залишки парку, закладеного Ксаверієм Владиславом у Турчино [129] (Е.2.2). Близько ста років тому в цьому місці були розбиті декоративні пишні клумби, сад із різноманітними видами дерев, а до палацу вели липова, дубова й ялицева алеї. По всьому угідді було облаштовано мальовничі озера, одне з яких мало місток із керамічних кахлів. Примітно, що перед його проходженням вимагалось помити коням ноги і колеса транспорту [197, с. 396]. Можна лишень уявити, які вимоги до чистоти і гігієни місцевих людей панували у садибі.

Слід зауважити, що попри різні соціальні прошарки тутешніх мешканців, «висока» культура стала чинником, який впливав на смаки й естетичні потреби місцевого населення. Це вказує на часткову асиміляцію народних культурних традицій з елементами шляхетської елітарної культури.

На жаль, згаданий графський маєток проіснував лише до буремних подій 1905 року [1].

У добу становлення радянської влади культуротворче поле взаємодії Дибинців з іншими мистецькими центрами розширилося. Так, відомий кераміст Каленик Масюк багато подорожував країною, вчився у Глинській гончарній школі, два місяці працював із сином у Санкт-Петербурзі і часто бував на великих кустарних виставках у Києві. У такий спосіб він долучився до кіл української інтелігенції. Каленик Вакулович, у свою чергу, займався просвітою серед односельців, сам відпустив вуса і носив смушеву шапку, щоб бути схожим на Кобзаря [74, с. 331; 75, с. 40].

Таким чином, багата художня культура Богуславщини впродовж століть займала непересічне місце у культуротворчій панoramі Київщини та за її межами, що було благодатним підґрунтям для формування особливих мистецьких рис дибинецького керамічного промислу.

2.2 Промислові вироби Дибинецької фаянсової фабрики графів Браницьких

Осібне місце в багатогранній художній культурі Київщини займає промислове керамічне виробництво першої половини XIX ст. у селі Дибинці. Поряд із численними видами народних промислів (гончарство, писанкарство, ткацтво, килимарство, вишивка, сницарство, меблярство, настінний розпис, виробництво гужового транспорту тощо) в декоративно-ужитковому мистецтві регіону вагоме місце посідали фарфоро-фаянсові виробництва. Зокрема, Дибинецької та званої Києво-Межигірської фаянсових фабрик.

Загалом, культурне тло Дибинців здавна мало специфіку перетину українсько-козацької, польсько-шляхетської, єврейської купецько-ремісничої культур. Так, від часів заснування означеного населеного пункту 1239 р. [118; 105] його соціально-економічна, побутова і господарчо-адміністративна діяльність мала регіональну специфіку, пов'язану із розвитком гончарства.

Територіально окреслений осередок розташований у передмісті м. Богуслав, заснованого ще у XI ст. Ярославом Мудрим у якості оборонного укріплення кордону Київської Русі. Початково воно було заселене полоненими поляками [132, с. 551], а пізніше козаками і євреями [48, арк. 1; 191, с. 402]. Таким чином, поступово склалось полікультурне середовище краю, яке породило особливі місцеві риси народних ремесел і мистецтв. Вже з XVII ст. (від отримання 1620 р. магдебурзького права) з одержанням самоврядування Богуслав був ремісничо-торговельним містом і завдяки ярмарковій організації збуту виробів став своєрідним творчо-виставковим промисловим центром народних майстрів краю.

У цей час на території Богуславщини почали стрімко поширюватися традиції цехової організації праці – створювалися ткацькі, деревообробні, кушнірські, ливарні цехи, шовкоткацька мануфактура тощо [48, арк. 2]. Так, у місцевому осередку керамічного виробництва – Дибинцях – у цей час почало формуватися гончарне цехове братство, що стало своєрідним культурним стрижнем розвитку села [22, с. 81].

З 1799 р. свою діяльність у Богуславському старостві почали провадити нові землевласники – графи Браницькі, які відмінили всі привілеї для населення і закріпачили мешканців ключа [115, с. 6]. Окрім використання людської безоплатної робочої сили в аграрній сфері, вони стали впроваджувати та прищеплювати на місцевому підґрунті промислову культуру, адже розбудовували у Богуславі та його околицях фабрики різного спрямування [128, с. 121].

Так, 1807 року в своїх дибинецьких маєтностях графом Франциском Ксаверієм Браницьким, уродженцем славетного польського роду герба Корчаків, було започатковано зведення підприємства з виготовлення фаянсу [195, с. 50]. Як зазначає провідний знавець українського фарфоро-фаянсового виробництва, доктор мистецтвознавства, професор О. Школьна, початок XIX ст. був сприятливим періодом для розвитку окресленого сегменту на

територіях етнічної України, оскільки у цей час діяла заборона на ввезення імпортного фаянсу до Росії [197, с. 389].

Для проведення дослідження діяльності Фаянсової фабрики графів Браницьких основними джерелами є архівні матеріали ДАКО щодо функціонування виробництва у 1817 р. – Ф. 2, оп. 3, спр. 4020 [9] (Д. 1), преїскурант на фаянсові вироби згаданого підприємства за 1822 рік – Ф. 1, оп. 336, спр. 1770 [138] (Д. 2) та публікації Ольги Школьної [195; 197; 198; 203]. Додатковий фактаж стосовно існування підприємства та художніх особливостей його продукції віднайдено під час жовтневої експедиції 2019 р. до Дибинців кандидата історичних наук, наукового співробітника відділу археології Києва Лесі Володимирівни Чміль і молодшого наукового співробітника відділу давньоруської та середньовічної археології Інституту археології НАН України Артема Вадимовича Борисова, а також мистецтвознавця Олександри Руденко [129] (В.4).

Під час зазначеного заходу було проведено шурфування та поверхневий огляд територій у центрі досліджуваного населеного пункту, на яких, згідно архівних документів [9] і даних професора О. Школьної [197, с. 395] розташовувались три споруди фабрики. Зокрема, розвідки проводилися на присадибних ділянках мешканців Дибинців Момотенка Петра Васильовича та Родака Валентина Мусійовича, а також на території місцевої ГЕС, що примикає до берега річки Рось.

В одному із господарських угідь було знайдено залишки фундаменту колишнього приміщення фабрики, які стали підмурком для зведення 1985 року на цьому місці житлового будинку. З боку суцільної стінки старовинний фундамент має 47 см висоти та 3 м 40 см довжини. Він складає прямий кут із сусідньою стінкою 76 см заввишки і 1 м 12 см завдовжки [129]. Примітно, що одна зі сторін має два проміжки по 50 і 60 см, що гіпотетично могли слугувати проходами (В.2. рис. 5).

Завдяки наявному опису розмірів і призначення будівель фабрики, відстані між ними, що наведені мистецтвознавцем О. Школьною [197, с. 390],

а також географічному розміщенню підйомного матеріалу та місць найбільшого скупчення решток фаянсової продукції, вдалось окреслити квадрат існування виробництва першої половини XIX ст. на рельєфі місцевості (В.3).

У своїй останній праці, присвяченій діяльності Дибинецької фаянсової фабрики, О. В. Школьна доводить, що принаймні до 1819 року дибинецькою фабрикою опікувалась дружина Ксаверія Петровича Браницького Олександра з Енгельгардтів, камер-фрейліна Катерини II [197, с. 392]. Після цього у «родинних справах» з 1819 до 1823 рр. брали участь також її донька Єлизавета з чоловіком Михайлом Воронцовим [197, с. 395]. До того ж, автор слушно робить припущення, що через приналежність до масонського руху Владислава Браницького (сина Ксаверія й Олександри), за аналогією з межигірською дибинецька фаянсова продукція могла мати відповідну символіку [197, с. 396]. Адже саме Владислав провадив активну діяльність на Богуславщині і навіть збудував у місті Богуслав католицький костел святого Анджея [184, с. 295].

За уточненими даними маєток графів Браницьких в околицях Дибинців було зведено не на початку XIX ст., а 1896 р. Ксаверієм Костянтиновичем Браницьким. Вказаний палац був останнім за часом панським будівництвом, яке відбулось в урочищі Турчино за проєктом 1889–1890 років італійського архітектора Леонардо Марконі. Ця територія знаходиться між селами Медвин і Дибинці, що зараз належить Медвинському лісництву [184, с. 240].

За словами відомого дослідника роду Браницьких, білоцерківського історика Є. Чернецького, будівля була літньою резиденцією поміщиків, де подружжя Ксаверія й Анни Браницьких з родиною періодично перебувало [184, с. 240, с. 265]. Опис садиби з трьома алеями і озером, що наведений з уст старожилів Дибинців у публікації О. Школьної [197, с. 396], належить саме окресленому палацу кінця XIX ст. Тож, наразі невідомо чи приїздили власники під час діяльності фаянсової фабрики в Дибинці особисто, чи виробничим процесом керували виключно призначені управителі.

Від самого початку її будівництва, для налагодження процесів фабрикації, підбору сировини, устаткування й обладнання у Дибинцях графа Браницькі запросили кваліфікованого і вже досвідченого модельника-точильника, поляка шляхетського походження Григорія Новицького. Задля роботи на новому фаянсовому виробництві він залишив посаду головного майстра Києво-Межигірської фаянсової фабрики, яку успішно обіймав з 5 квітня 1804 р. впродовж трьох років. За даними О. Школьної, «за гарну роботу він був нагороджений і вибув з найкращими рекомендаціями» [203, с. 161].

Логічно, що основною робочою силою на Дибинецькій фаянсовій фабриці були кріпаки графа з його маєтностей. По-перше, це було фінансово вигідно і не потребувало додаткових вкладень, а по-друге, такі працівники вже мали початкові навички роботи із місцевою сировиною та творчі здібності до опанування того чи іншого етапу виробництва.

Перші згадки про ринкову реалізацію дибинецької фаянсової продукції з'явилися 1810 року [197, с. 389]. Протягом принаймні наступних двох років на підприємстві серед ста шести працівників різних спрямувань значився один вільний майстер, ймовірно за все це був Г. Новицький [197, с. 390]. У різні роки прошарок вільнонайманих робітників міг змінюватися і переважно складався із фахівців іноземного походження.

З 1811 р., а можливо і раніше, на дибинецькому підприємстві у штаті працівників був наявний робітник родом з Пруссії – «хімік друкарний фаянсовий» [197, с. 390]. Крім того, за свідченням корінної дибинчанки Віри Василівни Шнуренко 1947 р.н., ще й до сьогодні у селі проживають нащадки майстрів-чехів. Вони переїхали до Дибинців для роботи на виробництві графів Браницьких. Місцеві мешканці саме так пояснюють побутування тут із першої половини ХІХ ст. прізвищ Сколота, Родак, Запара, Стовбун [129].

До того ж, за нещодавно ідентифікованими О. Школьною іменами управителів-адміністраторів Дибинецької фаянсової фабрики, можна простежити їх ймовірне польське та німецьке походження. Так, з 1811 р. підприємством керував Францішек Калиновський [197, с. 390], 1817 р. –

Ф. Соколовський [197, с. 395], 1822 р. – економом (чи управителем) був (?). Кіппоман [197, с. 393], 1840 р. управителем графині Браницької числився Й. Кайзер [197, с. 398]. Діяльність цих осіб та майстрів-іноземців впливала на культурно-економічне життя осередку, привносила нові культурні вектори й орієнтири.

Розбудова дибинецького тонкокерамічного виробництва стала значущим етапом у місцевому традиційному гончарстві і культурі загалом. Майстри-кустари, розширивши знання з технології обробки сировини та формування маси, опанували також елементи формотворення виробів, адже мали змогу ознайомлюватись з асортиментом елітарних фаянсових виробів фабрики. Так, з другої половини ХІХ століття місцевий керамічний промисел продовжив свій розвиток у рамках народного мистецтва. Проте, майстри, які пройшли «вишкіл» на фабриці фаянсу, збагатили його новими елементами формотворення і художньо-образними особливостями тонкої кераміки.

Принагідно варто зауважити, що кваліфікація працівників Дибинецької фаянсової фабрики дозволила їм взяти участь у налагодженні подібного виробництва, що знаходилось у с. Заруддя Іванківського району на Київщині і належало графині Олександрі Браницькій. Так, вченими Л. Чміль і Л. Шепель до наукового обігу нещодавно було введено уривки із польового щоденника видатного українського історика, професора О. П. Оглобліна за матеріалами звіту про експедиції 1932 року, що стосувались дослідження промисловості Правобережного Полісся [190].

У зазначених матеріалах міститься унікальна інформація стосовно нетривалої діяльності фаянсової фабрики в Зарудді, що будувалась упродовж семи років і через збитковість функціонувала такий само відрізок часу [190, с. 410]. Враховуючи свідчення мешканців означеного села, О. Оглоблін доходить висновку, що існування цього підприємства пов'язане із дибинецьким виробництвом тонкої кераміки [190, с. 410]. Адже за спогадами старожилів Заруддя, серед переважно українських майстрів місцевої фабрики були вихідці саме з Дибинців [190, с. 410]. Ймовірніше за все, дибинчани

користувались тут пошаною, бо жили «по панських хатах», тобто мали виділене власниками житло [190, с. 410].

У селі переказували, що місцеві глини були не достатньо якісні та проблематичні у видобутку, тому сировина довозилась з інших територій. Зазначене виробництво так і не стало рентабельним за весь час свого існування. Після його закриття дибинчанин Юхим Сироїденко залишився в Зарудді на постійне проживання [190, с. 410], а інші керамісти, швидше за все, повернулися до Дибинців. Такі творчі зв'язки були надзвичайно цінними для збагачення досвіду майстрів, які могли впроваджувати передові напрацювання галузі у своїй роботі.

Під час проведення анкетування сучасних мешканців Дибинців у 2014 році донька відомого гончаря Василя Масюка, Надія Василівна Луценко 1935 р.н. засвідчила, що її прадід Вакула працював на фаянсовій фабриці графів Браницьких [129]. Таким чином, згаданий талановитий кераміст передав свій оновлений багаж знань синові Каленику, який наприкінці XIX – у першій третині XX ст. став найвідомішим дибинецьким народним гончарем. Цілком можливо, що пращури й інших відомих гончарних родин із Дибинців отримали досвід роботи з елітарною високою керамікою і саме звідти винесли особливий підхід до формотворення та пластичного моделювання асортименту своїх виробів.

До того ж, відповідні паралелі можна прослідкувати, порівнявши збережені твори дибинецьких народних майстрів із асортиментом місцевого фаянсового виробництва, що фігурує у прејскуранті 1822 р. [138]. Так, саме з тонкокерамічної галузі у простір кустарного промислу Дибинців могли потрапити чайники, кавники, теріни (мальовані макітри чи «вази для вареників» з накривкою на ніжці-підставці, що використовувались для подачі на стіл перших і других страв [42, с. 10]), тази з умивальниками (в сільському гончарстві – великі мальовані миски з глеками для води [42, с. 10]), свічники, пластичні елементи на посуді штибу фігурних вушок, ухватів-гребінців.

Оскільки вже наприкінці ХІХ ст. в осередку була поширена скульптура малих форм і фігурний посуд [112], можна зробити припущення, що ці традиції також стали наслідком взаємодії з культурою фаянсового виробництва Браницьких. Так, у вже згаданому преїскуранті цін на вироби фабрики, згадуються скульптури малих форм «Левенятко, Баранець та Песик», «Куріпка», «Коза» [138], які, у свою чергу, гіпотетично можуть мати подібні риси із зазначеним сегментом Києво-Межигірської фаянсової фабрики [201]. Ймовірно, наявність такої продукції в асортименті тонкокерамічного підприємства та досвід праці з ним дали своєрідний стимул народним майстрам розвивати окреслений напрям.

Слід зауважити, що продукція фабрики складалася з першого і другого сортів фаянсу та кам'яної маси. Спираючись на архівні джерела, О. Школьна свідчить, що вироби оздоблювались білою (кремовою) та чорною поливами, іноді з підведенням червоною, зеленою та палевою (блідо-жовтою з рожеватим відтінком) фарбами [197, с. 399]. Враховуючи підйомний матеріал і результати археологічних розвідок 2019 р., за віднайденими фаянсовими рештками можна підтвердити застосування на згаданому підприємстві чорної колорованою поливи, а також розширити відомості щодо тональної гами світлих полив. Вдалося встановити, що їм була притаманна градація відтінків у залежності від партії, різних пропорцій інгредієнтів фарб, температурного режиму та тривалості обпалу. Тон поливи варіювався від світло-молочного до жовтувато-вохристого. При цьому виріб міг мати блакитний, сірий, зеленуватий, сіро-зелений, рожевуватий, бежевий відтінки чи набувати кольору вершків [129] (В.2. рис 2.1).

У декорі фаянсових виробів Дибинців використовувались техніки «колорювання», «гравірування» й «одрукування» [197, с. 397]. Оскільки згадане виробництво було досить близьким до техніко-технологічних і мистецьких напрацювань Києво-Межигірської фаянсової фабрики, можна припустити, що у ньому впроваджувались ті ж мотиви одрукування. Вони могли бути пов'язані із флоральними орнаментальними мотивами (розкидані

квіточки, листочки, гілочки), або становити зображення краєвидів окремих місць. Під час поверхневого огляду території Дибинецької ГЕС було знайдено фрагмент вінець фаянсової посудини із зеленою обвідкою, який демонструє частину декору у вигляді злегка вигнутої гілочки, на якій ритмічно розміщено пари листочків. Стосовно художніх особливостей продукції фабрики, варто також зазначити, що деякі види поверхні виробів мали рельєфне вирішення, подібне до плетіння кошиків, відтисків віялоподібних візерунків [129] (В.2. рис. 2.2).

За браком документальних джерел не можна детально прослідкувати поступ цього провідного з 1810 до 1822 р. промислового виробництва на Київщині. Однак, за наявними даними з архівних матеріалів [138; 9] (Д.2) і дослідженнями О. Школьної, є можливість простежити типологію виробів Дибинецької фаянсової фабрики графів Браницьких, принаймні, на 1822 р.

Так, за функціональним призначенням першу групу предметів становить *посуд для приготування їжі* – рондельки, ринки, горщики. Наступну групу дибинецької фаянсової продукції складала *вироби для подавання до столу та споживання їжі* – вази для перших і других страв трьох типів форм (теріни «Пончові», «Зупові» й «Англійського фасону»), полумиски, салатники, менажниці, соусеріни, соусники, морозивниці, чашки для желе, таці та тарілки чотирьох типів («Гладка», «Столова», «Дитяча», «Градерована»), маснички, цукерниці.

Третя група продукції – це *посуд для подавання та споживання напоїв (чайно-кавовий сервіз)*: дзбанки, чайники, кавники, кавники для мокко, пляшкові передачі, кубки для пуншу, кварта (на одну і дві кварта), кухлі з накривками, чашки, філіжанки.

В окрему групу слід винести *предмети для сервірування столу* – сільнички, гірчичниці, ємності для льоду, сітки для чайників, полоскальниці. П'яту групу становить *скульптура малих форм* – «Левенятко, Баранець і Песик», «Коза», «Куріпка».

Шостою групою дибинецької тонкої кераміки є *аксесуари та господарчі вироби* – вазони для квітів та дерев, у тому числі фасону «Лілея», кошики з підставками, сервізи з ужитковими предметами, слоїки господарські, свічники, ліхтарі, люльки-стамбулки, тиглі.

Останню групу складає *санітарно-гігієнічний фаянс*. До неї відносяться вазони до туалетів, урінали, нічні вази, тази з умивальниками, тази з ночвами, слоїки аптечні.

Наразі у музейних і приватних збірках кераміки України, Польщі та Франції [223] не вдалося знайти верифікованих творів Дибинецької фаянсової фабрики графів Браницьких. Науковець О. Школьна припускає, що це пов'язано із спорідненістю її лінії формотворення з межигірським фаянсом, а також із територіальною наближеністю до міста Києва, що, гіпотетично, могло призвести до використання клейма «Київ» [197, с. 399]. Однак, згадана вчена вважає, що фаянсові сподки з блакитною гербовою композицією із літер «Т» і «Н», які надійшли до БКМ із збірки Браницьких, можуть належати до продукції підприємства Дибинців [197, с. 399] (М. рис. 74). Примітним є застосування на денці цих виробів цифрограми «6», адже у масі двох бісквітних і одного глазурованого фаянсових уламків посудин, знайдених під час останніх розвідок у Дибинцях, також присутні продряпані цифрограми «2», «3», «13» (В.2. рис. 2.2). Вони можуть позначати номер формувального верстату, яких на підприємстві було 44 [197, с. 390].

Розширення відомостей про художні особливості декорування, принципи формотворення, що впливають із етимології вже відомих назв виробів окресленого виробництва, збільшує шанси віднайти та визначити приналежність творів до дибинецького фаянсу.

Так, три типи *тернів*, швидше за все, мали різні форми або декор. Ймовірно, «Зупові», призначені для супу (від польсь. *zupa* – суп), були більш об'ємними і з вищою ніжкою, «Пончові» – наближеними до трапецієподібного вигляду. Важко визначити якою напевне могла бути форма теріну «Англійського фасону», проте за аналогією з головним предметом

англійського сервізу – чайника, ймовірно мала місце традиція ломаних правильних ліній силуету виробу.

Порівнявши фаянсові *чайники* вітчизняних виробництв кінця XVIII – першої половини XIX століть, слід зазначити, що вони, відносно кавників, були більш кулястими і приземкуватими. *Кавники* ж, у свою чергу – це вертикально орієнтовані, витягнуті вгору, більш звужені посудини. Проміжною формою цих двох виробів є *кавники для мокко* – високі, як кавники, і широкі, як чайники. Такий принцип формотворення зумовлений елітарною культурою споживання кави з молоком за австрійсько-польською традицією у співвідношенні 1 частина кави / 3 частини молока. До того ж, ще від кінця XVII століття в англійській традиції побутувало вживання чаю з молоком, адже це вважалося дуже корисним для імунітету людини. Тому, дана форма виробу могла слугувати як для кави, так і для чаю з молоком.

Кухлі з накривками і кварта (об'ємом в одну або дві кварта) за логікою, могли використовуватись для подачі пива чи квасу. *Кубки для пунишу* ймовірно мали вигляд чаш на ніжках, оскільки цей алкогольний коктейль з фруктовим соком чи шматочками фруктів подавався гарячим.

Менажниці являли собою салатниці з перегородками для подавання у ній одночасно кількох видів салатів. У фарфоро-фаянсовому сегменті *полумиска* прийнято було називати мисочки невеликих розмірів. Проте, в лексиконі дибинецького народного гончарства таку назву мали тарілкоподібні миски із широкими кресами, розхиленими назовні. Взввши це до уваги, можна допустити можливість зворотньої лінії асиміляції традицій – селянська кераміка могла збагатити елітарний асортимент.

Фаянсові *тарілки* з Дибинців, вірогідніше за все, диференціювались за розмірами й оздобленням. «Столова» була більшою, «Дитяча» – маленькою, «Гладка» – найбільш пласкою, а також «Градерована» – за визначенням О. Школьної «з бганками вінець та/або фестонованим краєм» [197, с. 393]. Для охолодження напоїв і подаванні їх до столу вживались спеціальні *ємності для льоду*, які мали би бути конусоподібною форми, можливо дещо

завуженої донизу. До того ж, для подібних потреб у Дибинцях виготовляли фаянсові *пляшкові передачі*, які могли мати вигляд невисокого цеберка, який на 1/3 чи 2/3 покриває висоту пляшки.

Значний сегмент санітарно-гігієнічного призначення демонструє спрямованість виробництва на більш заможного споживача, адже туалетні аксесуари були надзвичайно модними та дорогими. Окрему увагу слід приділити формі *тазів з ночвами*. Згаданий унікальний предмет не був притаманним жодному з українських фаянсових виробництв, тому слід це враховувати при розшуку артефактів. Щодо етимології назви, слід зазначити, що тут також міг мати місце зв'язок із народною термінологією. Загалом, у сільському середовищі Дибинців ночвами називали коритце прямокутної або човникоподібної форми, видовбане з цільної деревини [129]. Напевно так ж форма перейшла й у фаянс і за функцією могла вживатися як ванна.

Ще одну цікаву частину асортименту дибинецького фаянсового підприємства складали *тигли*. Швидше за все, це були невисокі прямокутні форми, що могли використовуватися як у господарчих цілях, так і у виробничому процесі.

До 1822 року Дибинецька фаянсова фабрика графів Браницьких розвивалась зі значними успіхами. Місцеві майстри розробили асортимент продукції більш, ніж п'ятдесяти найменувань і реалізовували її за високими цінами [197, с. 379]. Продаж виробів відбувався у Київській, Волинській, Полтавській, Чернігівській, Херсонській, Подільській, Катеринославській губерніях заможним людям та покупцям «середньої руки» – «вільним покупцям» [197, с. 395]. Професор О. Школьна слушно доходить висновку, що після отримання статусу імператорської Києво-Межигірською фаянсовою фабрикою виробництво у Дибинцях втратило широкі перспективи розвитку [197, с. 397]. Хоча, згідно з архівними джерелами, у 1840-х рр. підприємство ще могло існувати [197, с. 398].

Серед науковців побутують думки, що воно могло бути перепрофільоване на суконне виробництво [197, с. 397], майстерню

сільськогосподарських машин, що діяла на території окресленого населеного пункту у 1850-х роках [167, с. 139], або, за даними місцевого опитування, на цегельний завод [129]. Однак, у праці 1855 року, присвяченій дослідженню лісових господарств Польщі та західних губерній Росії за редакцією О. Полужанського, міститься інформація про існування двох фаянсових фабрик на території Київської губернії у 1850-х роках [221, с. 43].

Якщо взяти до уваги тезу з польового щоденника О. Оглобліна, що таке підприємство у Зарудді існувало впродовж семи років [190, с. 410], то можна стверджувати, що два згадані виробництва – це саме Дибинецька і Києво-Межигірська фаянсові фабрики. Саме Зарудська фабрика вже не могла існувати у цей час, адже 1824 р. берг-гауптман Гельман після своєї експедиції до села засвідчив її функціонування [190, с. 410]. Хоч дата її заснування досі не встановлена, з огляду на семирічний термін роботи, вона не могла випускати продукцію пізніше середини 1830-х рр. Тож вважаємо можливим розширити хронологічні рамки діяльності Дибинецької фаянсової фабрики до 1850-х рр.

Підсумовуючи вищесказане, слід зазначити, що симбіоз культури промислової тонкокерамічної галузі і народного гончарства у Дибинцях першої половини ХІХ століть, призвів до взаємопроникнення традицій у технологіях виготовлення, формотворенні та декоруванні творів і став важливою віхою у формуванні мистецтва дибинецької кераміки ХІХ–ХХ ст.

2.3 Художні особливості гончарної кераміки дибинецьких майстрів кінця ХІХ–ХХ століть

Серед багатой палітри гончарних осередків України яскравою самобутністю вирізняється мистецтво дибинецьких керамістів. Впродовж другої половини ХІХ – першої третини ХХ ст. Дибинці заслужено були провідним осередком окресленого сегменту на території Середньої Наддніпрянщини. Слава про художню обдарованість і вправність цих майстрів сягнула далеко за межі Київської губернії. Як слушно зауважував

кандидат мистецтвознавства П. Мусієнко, вони «творчо змагалися» з київськими гончарями ще у XVII ст. [100, с. 324]. Наведена інформація підтверджує значимість діяльності керамістів з Дибинців для декоративно-ужиткового мистецтва Київщини.

При цьому мистецтво майстрів-дибинчан має виражену локальну специфіку формотворення продукції, а також трактування орнаментальних мотивів, що були поширені в українському народному гончарстві. Композиційне розміщення елементів розписів майоліки Дибинців створює її особливе «художнє обличчя», що яскраво вирізняє досліджувану кераміку з-поміж творчого доробку майстрів інших осередків України.

Оскільки селище Дибинці почало розвиватися ще з XIII ст., ймовірно, місцеві мешканці вже з того часу могли створювати найпростіший глиняний посуд для власних господарських потреб. Такої ж думки дотримувалась і мистецтвознавець Л. Данченко, яка підтвердила її тезою про «уламки стародавнього ліпленого руками посуду та глиняні пряслиця, що їх іноді знаходять дибинчани на своїх полях» [20, с. 7–8]. За припущенням цієї ж дослідниці у XVII ст. тут існувала стала традиція підполивного оздоблення посуду ангобами [20, с. 8]. Тож, очевидно, керамічне мистецтво Дибинців почало формуватись раніше за гончарство Опішного на Полтавщині, Адамівки на Поділлі, Цвітного на Середній Наддніпрянщині та інших великих осередків України, але визріло як виняткове близько XVII–XVIII ст.

Адже, саме у добу становлення староукраїнської культури, тобто впродовж XVII–XVIII ст., почали викристалізовуватись локальні риси народного гончарства окремих осередків Середньої Наддніпрянщини та Київщини, зокрема [74, с. 332]. У художній культурі цього часу значного поширення набуло українське козацьке бароко, яке відобразилося й у творчості наддніпрянських керамістів. Зокрема, у дибинецькій гончарній традиції воно виявилось у пишних, святкових, ошатних, густих флоральних (рослинних) композиціях і насиченій орнаментиці. Барокова орнаментика і рефлексії певних барокових форм також притаманні й опішнянській кераміці.

В цілому, вивчаючи керамічне мистецтво Дибинців, слід зауважити, що народні майстри осередку рясно оздоблювали не лише столовий чи декоративний посуд, а й господарчі ужиткові речі. Це свідчить про прагнення дибинчан прикрасити усі сфери життя і побуту, що вказує на розвинені смаки місцевого населення та загальну високу художню культуру мешканців краю.

Впродовж усього періоду існування промислу у гончарній традиції досліджуваного центру було поширеним виготовлення теракоти та майоліки. Неполив'яний посуд у Дибинцях міг бути простим і оздобленим описуванням вохрою або червінькою (червоно-коричневим ангобом), що нанесено пір'іною, а у деяких предметах другої половини ХХ ст. – з додаванням білого і зеленого кольорів.

Принцип нанесення окремих елементів був продиктований формою посудини, в якій хвилястими або концентричними лініями з ритмічним повторенням мазків і кривульок прикрашались переважно плечі і край вінець. Характерна геометрична орнаментика бере витoki ще від XVI–XVII ст. Як свідчив кандидат мистецтвознавства Ю. Лащук, вона майже у не зміненому вигляді побутувала у Дибинцях, Чайках, Бороданях, Сунках, Обухові, Василькові й інших населених пунктах [73, с. 16], що виявляє спорідненість творчого мислення наддніпрянських осередків. Загалом, серед найбільш яскравих гончарних центрів Центральної України Дибинці відкривають тріаду своєрідних «маркерів ідентичності» місцевого населення разом із більш пізніми Опішним (сучасна Полтавська область) та Олешнею (сучасна Чернігівська область), заснованими як козацькі поселення.

Покриття глиняного черепка виробу варіювалось у межах використання шклива (безбарвної поливи) та кольорової свинцевої поливи (темнозеленої та коричневої). Для декору посуду характерними були підполивний контурний або безконтурний розпис (нанесений технікою ріжкування), фляндрування, мармурування (розтягування та накапування), гравіювання. Остання техніка інколи присутня як епізодичний елемент оздоблен-

ня виробів сакрального призначення і фігурних посудин кінця XIX – початку XX ст., а також у декорі скульптури малих форм другої половини XX ст.

Характерною рисою дибинецьких підполивних розписів є особлива традиція композиції і розміщення елементів, що логічно підпорядковується формі виробу. На мисках, тиквах, глечиках, горщиках, макітрах і накривках загальне тло посудини часто візуально розподіляється на три-чотири зони за допомогою флоральних або геометричних елементів. У центрі переважно розміщено масивну розету, квітку, вазон, птаха або рибу. На початку XX ст. для декорування мисок і полумисків майстри Дибинців використовували площинні, вертикально зорієнтовані сюжетні мотиви з підписами.

Загалом, у кольоровій гамі дибинецької майоліки переважали врівноважені пастельні або прості насичені відтінки. В основі колірного вирішення оздоблення лежить використання зеленого, білого, жовтого, червоного, світло- та темнокоричневого ангобів, окремо, або у поєднанні. У творах видатного майстра кінця XIX – першої третини XX ст. Каленика Масюка, а в середині XX ст. й інших майстрів, спостерігається використання синього кобальту. Загалом, слід зазначити, що колористика дибинецьких виробів частково є близькою до творів інших гончарних осередків Середньої Наддніпрянщини – Сунків, Гнильця, Головкивки та Василькова. Епізодично вона також перекликається з розписами Поділля, зокрема Бару (Вінницька область). Однак, ширший набір орнаментальних елементів і манера їх виконання вирізняє почерк керамістів Дибинців від інших центрів.

Для заповнення тла виробу місцеві гончарі послуговувалися білою (молочною чи блідо-жовтою), коричневою (брунатною) та вохристою («буланою») обливкою. У розписах їх творів примітною є тональна контрастність – для виконання візерунку по світлій обливці обирався темніший контур малюнка і навпаки. Таким чином, підкреслюючи окремі елементи, майстри досягали ефекту насиченої, багатопалітної декорування, яка додавала творам святковості й яскравості. До того ж, своєрідної

візуальної акцентуації на деталях оздоблення вони досягали шляхом використання прийому створення «подвійного контуру».

Слід зауважити, що молочення кераміки у цьому осередку не застосовували, а посуд здебільшого «крайкували», тобто перед обливкою намічали граничну лінію поливи рідким розчином житнього борошна [42, с. 14]. Означений прийом дозволяв уникнути патьоків та неохайного затікання поливи на посудині. Серед гончарних центрів Середньої Наддніпрянщини цей метод обробки виробів використовувався виключно майстрами Дибинців, що вигідно виділяло такі твори на ярмарках і виставках, адже додавало їм довершеності та вишуканості оздоблення.

Разом з тим, слід зауважити, що дибинецькі гончарі постійно перебували в контексті провідних тенденцій декоративно-ужиткового мистецтва. Жвавому налагодженню культурних і торговельних зв'язків сприяло територіальне розміщення цього населеного пункту поблизу головних транспортних артерій країни. Місцеві майстри мали змогу подорожувати різними містами України та Росії, брати участь у ярмарках, торговицях і виставках. Таким чином, спілкуючись з провідними вітчизняними та подеколи й закордонними керамістами, вони збагачували свій художньо-образний інструментарій та могли орієнтуватися на кращі взірці європейського народного мистецтва.

У період розквіту гончарства Дибинців географія збуту місцевої продукції охоплювала майже всю територію Київщини, а також окремі західні та південні регіони України. За свідченням вченого початку ХХ ст. П. Земятченського, вже у другій половині ХІХ ст. вироби місцевих керамістів відправлялись залізницею на ярмарки Одеси [38, с. 328]. За Л. Данченко, продукція тутешніх майстрів також продавалась у Бессарабії [22, с. 5].

Лихварі, що скуповували дибинецькі гончарні вироби «з рук», перепродавали їх у Миколаївській, Херсонській і Полтавській губерніях [74, с. 104]. Разом з окресленими векторами поширення кераміки Дибинців на території України, на початку ХХ ст. питанням реалізації виробів місцевих

майстрів напряду займалось Київське кустарне товариство [5, с. 40]. Поширення творів найкращих керамістів осередку проходило через всеукраїнські ярмарки і завдяки роботі кустарних пунктів (складів) [5, с. 41].

Непересічною подією у мистецькому житті дибинчан стало запрошення Каленика Масюка на роботу в Імператорському дворі в Санкт-Петербурзі на початку ХХ ст. [70]. Це сприяло популяризації та широкому визнанню дибинецької кераміки і збагаченню досвіду майстра, який завжди намагався передавати свої знання односельцям.

Результатом подібних творчих зв'язків були взаємовпливи у використанні окремих елементів декору, принципів формотворення, а іноді й запозичення форм. Так, миска «до лави», що побутувала здавна у Дибинцях, стала своєрідною еталонною формою для васильківських майстрів, які перейняли принцип її формотворення, й особливості композиції розпису. З цього приводу кандидат мистецтвознавства Л. Паславська наводить інформацію, що такі миски у Василькові називали саме «дибинськими» [126, с. 283]. Вказаний автор також зазначає, що в цілому творчість дибинчан була провідною на Київщині і як флагман «живила» художню культуру гончарів не лише Василькова, а й Канева та інших центрів кераміки [126, с. 284].

Дійсно, гончарство Дибинців у період свого піднесення було певною мірою зразковим в окресленому регіоні, а продукція місцевих майстрів користувалося великим попитом у споживачів, насамперед, завдяки гарній якості та декоративності виробів. Так, канівські народні керамісти навмисне вкривали свої горщики білою обливкою, аби уподобити їх дибинецьким посудинам, які були більш міцними, а також, що не маловажливо, дуже популярними на базарах [22, с. 131; 213, с. 174].

До того ж, відомо, що у ХІХ ст. кілька майстрів з Дибинців переїхали жити до Канева, де продовжили гончарювати і навчили місцевих мешканців відомим їм основам розпису (переважно фляндрівки) [54]. Таким чином, культура як формотворення, так і декорування виробів поширювалась з

Дибинців по численним населеним пунктам – осередкам кераміки від Києва до Чернігова, землям по обох берегах Дніпра.

Але, скажімо, трактування окремих форм, а зокрема, поширеної дибинецької миски «до лави», набуло у Каневі дещо згладженого варіанту зламу вінець і назву «до полички» [22, с. 53]. Цебто, творчість канівських керамістів зазнала суттєвого впливу дибинецької гончарної традиції. За даними дослідження Ю. Лащука, вона відчутно позначилась і на формуванні контурних розписів Обухова та Гнильця, а фляндрівка, яку перейняли майстри Голоківки у дибинчан, пізніше стала їх провідною технікою [73, с. 17].

Загальною спільною рисою у творчості наддніпрянський осередків є спорідненість мотивів розписів і композиційних принципів сунківських і дибинецьких мисок. Так, в обох осередках вінця часто прикрашалися «гребінцями», у горизонтальній площині виконувався основний акцентований елемент, який був рясно обрамлений вигнутими гілками із продовговуватими фігурними листочками. Варто зазначити, що існує також низка відмінних локальних особливостей у декорі мисок означених осередків. Найпершим чином, виконання «гребінців» дибинчанами мало більш витончені риси, тональна колірна гама їх розписів була більш спокійною. До того ж, на противагу Дибинцям, майстри с. Сунки досить часто використовували зображення людей на мисках і кахлях.

Аналізуючи доробок провідних мистецьких центрів кераміки України та сусідніх країн, дослідники зауважували наявність спільних художніх рис у творчості майстрів різних регіонів. Приміром, мистецтвознавець П. Мусієнко свідчить про вплив західноєвропейської та близькосхідної кераміки на виробу дибинецьких авторів [100, с. 324], із чим частково можна погодитись.

Окремі прояви мистецтва кераміки Малої Азії епізодично позначилися на декорванні та формотворенні посуду майстрів досліджуваного осередку. Зокрема, за даними професора, мистецтвознавця М. Макаренка загальна композиція оздоблення і використання мотиву птаха на мисках Дибинців, Києва і Херсонесу є спорідненою з виробами Сирії [88, с. 107]. Стосовно

запозичення форм зі Сходу, слід відзначити наявність в асортименті дибинчан сулій і бинчиків, притаманних мистецтву кераміки Ірану.

Західні зразки мали вплив, головним чином, на декорування творів гончарями Дибинців. Примітним є використання майстрами осередку прийому «мармурування», що перекликається із тенденціями оздоблення львівських виробів XVII ст., а також із декором творів Коломийської гончарної школи кінця XIX – початку XX ст. Наявність почергових контрастних кольорів у такому оздобленні та використання низки геометричних мотивів у розписах мальованих посудин, на думку Л. Данченко, споріднює кераміку Середньої Наддніпрянщини з румунською, словацькою та угорською [22, с. 93]. Згадана вчена зазначає також, що принцип формотворення глечиків Дибинців XVIII ст. має подібні риси із виробами саксонських гончарів [22, с. 73]. Принагідно слід зауважити, що композиція дибинецьких полумисків із зображенням двоголового орла також має дещо спільні риси з подібними розписами мисок Пістині Івано-Франківської області середини XIX ст. [44, 21: іл.]. Ймовірно, такі взаємодії були наслідком культурного обміну, пов'язаного з торговельними зв'язками і модою, адже дибинчани з кінця XIX ст. возили вироби на продаж у західну Україну [129].

Виконання розписів на мисках і полумисках («крилатих» тарілках) з підписами зображуваних предметів чи тварин кшталту «Тупоръ, сап.», «Оружіє, заєць», «Скрипка, 1905 г.», «Коза», «Лошадъ», «Кобець», «П'ѣтухъ», «Клюеть», «Цапля», «Разные птицы», «Сорока», «Вододъ», «Сапожки», «С'ѣлчхъ», «Рыба» тощо може бути відгомонам традицій виробництва «бюргерських тарілок» та «патріотичних фаянсів». Згадана група виробів була притаманна продукції європейських і вітчизняних фарфоро-фаянсових підприємств, що виготовляли декоративні тарелі, на яких зображували символи ситості (виделка, ніж та риба) і різноманітні написи-заклики [204, с. 226]. Подібний різновид декору народної майоліки Дибинців був сюжетно

переосмислений і, швидше за все, носив експериментальний характер на початку ХХ ст.

Натомість розмашиста манера розпису крупними квітами, поширена в інших осередках, де виготовляли так званій «трактирний» посуд, в Дибинцях, не дивлячись на наявність тут самої фаянсової фабрики, імовірніше за все, не прижилася. Однак брак натурних тонкокерамічних взірців означеного промислового підприємства не дає змоги ані спростувати цю думку, ані підтвердити.

Завдяки збагаченню досвіду Каленика Масюка у Глинській навчальній гончарній майстерні Роменського повіту Полтавської губернії у 1905 та 1908 роках, дибинецька кераміка набула ще більшої популярності. У цьому зв'язку виділяється виконання випускником цієї ж школи А. Майфетом макітри з накривкою, розпис якої по сграфіто нанесено майже ідентично до традиційного дибинецького оздоблення [15, с. 22, іл. 39]. Так, на рівні вичеревка посудину декоровано хвилястою гілкою із ритмічно розміщеними листками та ягодоподібними пальметами, що почергово спрямовані у верхню і нижню частину стінок макітри. Колірна гама виробу також споріднена з дибинецькими творами – на біле тло нанесено зелено-коричневий орнамент з темним контуром.

Специфіка дибинецької скульптурної пластики досліджуваного періоду проявилась у використанні антропоморфних мотивів при створенні фігурних посудин і скульптури малих форм (у вигляді чоловічої фігури, набір предметів за мотивами думи «Маруся Богуславка», вироби із зображенням побутових сюжетів «Сусід», «Гончар», «Ланкова» тощо). Крім того, у дрібній пластиці та скульптурі малих форм проявилися зооморфні й орнітоморфні мотиви у вигляді фантастичних звірів і птахів.

Важливою особливістю дибинецької кераміки кінця ХІХ ст. є певна станковізація форм, тобто перехід від суто традиційного народного асортименту і принципів формотворення виробів до більш світського. Так, у гончарстві осередку окресленого часу набуло поширення виготовлення

чайників, кавників, тернів, сулій, стилізованих чорнильних наборів, пишно оздоблених свічників, умивальників, хлібниць, канделябрів тощо. До специфічних дибинецьких посудних форм відносяться бинчики, глечик-перепієць, миска «яндола», миска «до лави», мальовані глечики та макітри різних форм і розмірів.

Для характеристики художніх особливостей гончарства Дибинців, слід зауважити, що в сегменті архітектурної кераміки панівне місце займало виготовлення димарів. У їх декоруванні переважало тиснення та рельєфи рослинних елементів (квіток, листочків, жолудів), птахів та року виробництва. Вироби вкривалися вохристою або зеленкуватою поливою і здебільшого мали над устям своєрідну декоративну «корону», на якій було розміщено одного або кількох ліплених птахів.

Таким чином, у мистецтві дибинецьких керамістів віддзеркалюється місцева регіональна художня культура й присутня яскрава локальна специфіка та своєрідна мистецько-образна мова, що сформувалась на основі глибинних місцевих традицій і кращих взірців високохудожнього народного гончарства України та зарубіжжя.

Висновки до Розділу 2

Специфіка заснування Дибинців полягала у частковому поширенні тут міської культури, що стало платформою для виникнення особливого соціокультурного та адміністративного устрою Дибинців. Створення дибинецьких релігійно-цехового гончарного братства, а також пізніших сестринського та «молодецького» об'єднань, засвідчує значний рівень організації творчої і культурної самосвідомості місцевих мешканців. Окрім прямої спеціалізації, братства мали вплив на основні сфери життя Дибинців і, частково, довколишніх сіл. Так, вони були носіями управлінської, релігійної, освітньої, судової та ремісничої функцій.

Керамічне мистецтво осередку розпочало новий виток своєї еволюції під час розквіту староукраїнської культури в добу бароко. На Богуславщині поряд із гончарством процвітали народні промисли та ремесла, тут почали свій творчий шлях і черпали натхнення низка відомих український діячів.

Полікультурне середовище досліджуваного гончарного центру ХІХ–ХХ ст. включало польсько-шляхетську, українсько-козацьку та єврейську купецько-ремісничу складові. Піднесенню мистецького життя Дибинців і, загалом окресленого регіону, сприяли зведення у селищі церкви Успіння Пресвятої Богородиці, відкриття у Богуславі духовного училища та проведення у місті від восьми до десяти великих ярмарків на рік. Нові вектори у художній свідомості місцевих майстрів з'явилися із закладенням маєтку польських можновладців в урочищі Турчино між селами Медвин і Дибинці наприкінці ХІХ ст.

Вагомим фактором для розвитку локальної специфіки мистецтва народних гончарів-дибинчан стало їх залучення до роботи на Дибинецькій фаянсовій фабриці графів Браницьких у першій половині ХІХ ст. Завдяки згаданому тонкокерамічному виробництву в окреслений період у селищі асимілювалася культура трьох різних соціальних прошарків населення, що взаємодіяли в одній площині. Вони включали місцевих кріпаків, які працювали на графському підприємстві, вільнонайманих робітників-іноземців, що були спеціалістами різних етапів фабрикації (поляків, чехів, прусів, німців) та шляхетську еліту в особах власників і управителів маєтностей.

Так, результатом симбіозу промислової і народної культур виготовлення кераміки стало взаємопроникнення окремих елементів формотворення, пластичного моделювання і декорування виробів. У сільське гончарство з елітарної культури були запозичені форми чайників, кавників, тернів, тазів з умивальниками, свічників, декоративної скульптури малих форм тощо. Зворотній вплив мав місце, наприклад, у промисловому виготовленні тазів з ночвами, які побутували саме у народному середовищі.

Художні особливості дибинецької кераміки проявилися у пишній бароковій флоральній орнаментиці майоліки XIX ст. Декорування неполив'яних творів досліджуваного періоду включало описування вохрою чи червінькою, а також гравіювання. Основу підполивного ріжкового малювання становило використання геометричних, рослинних, зооморфних та орнітоморфних мотивів. Антропоморфна тематика виробів є притаманною лише скульптурній творчості місцевих майстрів. Оздоблення окремих типів посуду, аксесуарів і димарів включало пластичне вирішення деталей виробу (вушок, завершення накривок тощо).

Мистецтво керамістів Дибинців XIX–XX століть у часи свого розквіту було взірцевим для Київщини та Середньої Наддніпрянщини загалом. Творчість дибинчан справила відчутний вплив на художні засоби декорування та формотворення виробів васильківських, канівських, гнилецьких, головківських та обухівських гончарів.

РОЗДІЛ 3

ХУДОЖНЬО-ТЕХНОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ВИГОТОВЛЕННЯ КЕРАМІЧНИХ ТВОРІВ ДИБИНЕЦЬКИМИ МАЙСТРАМИ

Художня специфіка самобутньої дибинецької кераміки XIX–XX ст. стала результатом тривалих напрацювань майстрів у галузі технології виготовлення й оздоблення виробів. Для вивчення художніх особливостей творчого спадку дибинчан потрібно розставити акценти у періодизації поступу місцевого гончарства. Це дозволить виявити взаємозв'язки між організацією роботи майстрів, технологічними аспектами і мистецькою своєрідністю кераміки Дибинців впродовж різних етапів її виготовлення. Окресливши основні віхи гончарного промислу цього керамічного осередку, можна простежити чинники, які впливали на формування, розвиток і занепад так званої «дибинецької гончарної школи».

Загалом, варто зауважити, що організація керамічного промислу Дибинців XIX–XX ст. наслідувала і значним чином зберігала структуру попереднього часу. Вона базувалась на устоях, звичаях і правилах, закладених ще на етапі становлення дибинецького цехового братства. Тому окремо слід розглянути особливості місцевого гончарства XVIII ст., коли формувались підвалини мистецького мислення керамістів осередку.

Наявні нині відомості про діяльність згаданої інституції у XIX ст. значним чином перекликаються з організацією промислу попередньої доби. Тим більше, що навіть у 1860-х рр. особливості функціонування ремісничо-цехового простору Дибинців збереглися майже без змін. Таким чином, сутність устрою керамічного осередку досліджуваного періоду можна простежити за інформацією з рукописів книг надходжень і витрат, що охоплюють період 1744–1819 рр. Він дає можливість окреслити витоки місцевої традиції гончарного братства.

Для визначення особливостей мистецького доробку гончарів Дибинців, необхідно простежити використання певного обладнання, інгредієнтів маси та поливи, підходів до видобування глини, глею, піску, інших корисних копалин, а також способів обпалу виробів та їх системи оздоблення. Адже перелічені техніко-технологічні особливості значним чином обумовлювали процеси фабрикації місцевої продукції. Так, одним із ключових факторів розвитку гончарного промислу досліджуваного центру, були саме якісні характеристики місцевої продукції.

Щоб окреслити технологічні прийоми виробництва дибинецьких народної кераміки і фаянсу, найпершим чином слід проаналізувати способи видобутку й обробки сировини, співвідношення й способи змішування складників маси (рецептуру). Також важливо дослідити інструменти, що використовувалися для формування виробів, будову печей і специфіку випалу продукції, основні підходи майстрів до обробки та заготівлі матеріалів, технічні особливості декорування творів.

Глибинні локальні традиції формотворення й оздоблення кераміки Дибинців беруть початок ще від часів зародження місцевого гончарства. Їх збереження та трансформації відбувалися завдяки династичним зв'язкам майстрів, а саме спадковій передачі знань про роботу з глиною від старшого покоління керамістів до наступників. У творчості кожного гончаря усталені художні підходи до створення виробів поступово набували оновленого змісту, збагачувались окремими творчими елементами з авторським трактуванням, адаптувалися до вимог часу. Це впливало на вироблення неповторних індивідуальних рис почерку митців, дослідивши які, можна простежити еволюцію гончарних традицій Дибинців XIX–XX століть.

3.1 Основні періоди існування дибинецького керамічного промислу

Для більш повного розуміння витоків і становлення своєрідності дибинецького керамічного мистецтва XIX–XX століть, варто проаналізувати поступ гончарства в означеному населеному пункті, зважаючи на його генезу в хронологічній ретроспекції (Г.1). Такий підхід потребує охоплення всіх аспектів функціонування соціокультурного середовища розвитку гончарства Дибинців, осмислення їх адміністративного устрою та місцевих суспільно-політичних й ідеологічних чинників у різні часи. Для окреслення та характеристики основних етапів еволюції гончарного промислу осередку, важливо виявити зв'язки між особливостями організації діяльності майстрів і художнім рівнем їх творів. Крім того, необхідно простежити закономірності еволюції дибинецьких керамічних традицій, розглянувши їх у контексті розвитку українського народного мистецтва і гончарства зокрема.

Виготовлення глиняних виробів у Дибинцях, ймовірно за все, побутувало вже у період заснування вказаного населеного пункту в першій половині XIII століття. Доступність таких природних ресурсів, як глини з різними якісними властивостями, пісок, річкова вода та паливні ресурси лісу, стали тут основою для зародження гончарства. На означених територіях ще від часів бронзи створювалися найпростіші предмети домашнього вжитку, про що свідчать віднайдені неподалік селища рештки давньої кераміки [62, с. 127; 30, с. 179]. Поблизу Дибинців також було зафіксовано поодинокі залишки столового посуду Трипілля етапу В [56, с. 41].

На противагу найбільш якісній у регіоні гончарній сировині, посередня родючість ґрунтів не могла у повній мірі задовольнити економічно-побутових потреб місцевого населення в орієнтації на сільське господарство з аграрною складовою. Тож, логічним є припущення стосовно виникнення особливого господарчо-адміністративного і культурного устрою Дибинців із урахуванням ремісничої спрямованості його мешканців. Впродовж кількох

століть вдосконалювалися напрацювання кустарів у виготовленні глиняних виробів і вже у кінці XVII ст. кількість майстрів і рівень організації промислу дозволили створити у Дибинцях гончарний цех [22, с. 80], який згодом значно розширив свої функції і став братством.

У загальнонаціональному значенні саме окреслений період характеризується початком процесів становлення національної самоідентифікації і піднесення староукраїнської культури. Тому, враховуючи також перехід від індивідуалізованої до цехової організації праці гончарів у Дибинцях, проміжок кінця XVII–XVIII ст. слід виокремити як час утворення інфраструктури місцевого керамічного промислу. На цьому етапі сформувалася основа локальної художньої мови дибинецьких керамістів, що працювали у загальнонаціональному річищі українського козацького бароко. Такої думки дотримувались у своїх публікаціях й знані вітчизняні мистецтвознавці Л. Данченко [20, с. 119] та О. Клименко [62, с. 128].

Художні особливості кераміки окресленого періоду частково можна простежити на прикладі решток глиняних виробів, які виявлені під час обстеження території Дибинців науковим співробітником сектору археології та пам'яткознавства ДНЦЗКСТК ДАЗВ України, археологом А. Сорокуном у 2012–2013 роках у поселенні доби пізнього Середньовіччя. Зібрані фрагменти демонструють елементи контурного підполивного малювання з використанням традиційного мотиву «гребінці» і рослинних орнаментів [161, с. 79–80, рис. 32.2, 33.2, 33.2]. Принцип декорування означених творів є подібним до пізніших розписів дибинецького посуду – на світлу обливку нанесено орнаменти червоним, блакитно-сірим і червоним ангобами. Це підтверджує давнє походження мистецьких прерогатив у смаках керамістів Дибинців, які впродовж наступних століть набули першості серед інших осередків регіону на Київщині.

Серед представлених уламків посудин присутня теракота і також полив'яні вироби. У декорі неполив'яного фрагменту стінки макітри (горщика?) прослідковується шарівка із семи концентричних ліній, під якими

ритмічно повторюються дрібні v-подібні елементи [161, с. 79–80, рис. 32.1, 33.4]. Такий само принцип оздоблення у дещо спрощеному вигляді трапляється на дибинецьких виробах аж до середини ХХ ст. Щодо специфіки формо-творення, варто відзначити наявність фігурних вінець, що виконані методом вільного пластичного моделювання [161, с. 79, рис. 32.3]. Натомість, у творчому доробку майстрів осередку ХІХ–ХХ ст. такий прийом траплявся, проте, вкрай рідко.

Серед підйомного матеріалу з окреслених археологічних розвідок, привертає увагу також торохкальце (торохкольце, брязкальце-хихичка). Це округла пустотіла іграшка з камінчиком всередині, що використовувалась у традиційній культурі Київщини як дитяча забавка принаймні до середини ХХ ст. [129]. Декорування згаданого полив'яного виробу являє собою зелені, білі та жовті розводи ангобами по світло-коричневій обливці, тобто наближається до однієї з варіацій техніки «мармурування» [162, с. 80, рис. 27.1] (М. рис. 90). Дата виготовлення предмета наразі є дискусійним питанням, оскільки достеменно атрибутовані аналоги на окресленій території досі не виявлені. За технікою оздоблення, недосконаlostями форми та станом поливи виробу, ймовірно, його можна віднести до кінця ХVІІІ – початку ХІХ століття.

Базуючись на дослідженні мистецтвознавця Ю. Лащука, доктор історичних наук, керамолог, професор О. Пошивайло свідчить, що подібні глиняні брязкальця-хихички побутували на території України та Болгарії ще у домонгольський період [135, с. 265]. На його думку, наші прашури вважали, що шум, який видає іграшка, відганяє від дитини злі сили. Враховуючи таку давню генезу згаданих виробів, можна їх вважати одними з найбільш архаїчних предметів, що лишилися побутувати у традиції Дибинців ще від часів заснування цього населеного пункту, тобто, з доби Київської Русі. Проте, решта асортименту виробів середньовічного періоду даного керамічного центру на Київщині достеменно дотепер не відома.

Утворення близько кінця XVII ст. стабільної ремісничо-релігійної, культурної, освітньої й управлінської інфраструктури осередку у вигляді цехового братства, сприяло розбудові селища і, відповідно, збільшенню кількості майстрів та їх спеціалізації. Якщо 1741 року в Дибинцях було зафіксовано 50 дворів [51, с. 86], то вже 1790 налічувався 131 двір і 1002 мешканці [132, с. 562], а 1828 – 187 дворів [10, арк. 66]. Під час дослідження історика Л. Похилевича 1864 року в зазначеному населеному пункті проживало 1380 осіб [132, с. 562]. Можна припустити, що до половини з них займалися окресленим промислом.

Позитивне значення для посилення гончарного виробництва Дибинців мало також надання 1620 року магдебурзького права сусідньому Богуславу, що був основним торговельним центром регіону [115, с. 5]. До того ж, саме у цей час стрімко почали розвиватися міські ремісничо-цехові об'єднання, які могли послугувати прикладом для устрою дибинецького гончарного цеху. Створення такого об'єднання у Дибинцях сприяло значному підвищенню професійного рівня тутешніх ремісників.

Відомо, що діяльність подібних утворень була спрямована не лише на покращення процесу виготовлення та збуту виробів, а і на систематичну фахову підготовку гончарів. Учні мали пройти тривалий курс навчання у цехових керамістів [121, с. 19], потім кілька років працювати у статусі підмайстра, після чого скласти екзамен зі спеціальності на рівень майстра [18, с. 10]. Подібна організація творчо-ремісничого простору Дибинців стала своєрідною мистецькою школою із власними художніми канонами. Це заклало підвалини для розвитку місцевої специфіки формотворення і підходів до оздоблення керамічних виробів.

Дослідження діяльності дибинецького гончарного цехового братства найпершим чином базується на інформації з його віднайденій документації – книг надходжень і витрат, які зберігаються в ІР НБУВ [66; 180] (Г.2.1; Г.2.2). Ці матеріали дають змогу окреслити особливості розвитку гончарства осередку на основі реєстрових відомостей, визначити склад ремісників,

прослідкувати специфіку їх цехових відносин тощо [67, с. 131]. У структурі цехової книги 1773–1819 років наявні список членів сестринського братства та реєстр їх вступних внесків [66, арк. 2], реєстр приходу цехового [66, арк. 5], реєстри витрат [66, арк. 16 зв.], позичених грошей [66, арк. 48], боргів за визвілок [66, арк. 48 зв.], цехових внесків [66, арк. 50] і визвілковий реєстр [66, арк. 49] (рос. мовою).

Згадані архівні першоджерела не мають конкретної назви, проте, за непрямыми ознаками відносяться саме до братського цеху Дибинців. Наприклад, за даними дослідження 1862 р. вченого Феофана Лебединцева, 1778 р. при управлінні братства були цехмістр Артем, старший брат Яцко Петро та ключник Старцевий [79, с. 273]. Зазначені імена систематично трапляються в окреслених архівних матеріалах. Наприклад: «Визволяється Ярило Погребниченко <...> за цехмістра Артема, старшого брата Яцка і ключника Петра Старцового і при всій братії» (рос. мовою) [66, арк. 3]; «Року вище писаного (1748 О. Р.) <...> визволився Микита Савченко за цехмістра Артема, старшого брата Яцка Сиз(д)енка? і ключника Петра Старцового і при всій братії» [66, арк. 3 зв.]; «Визволяється Прокіп Петренко в Артема, майстра свого, за цехмістра Петра Старцового і брата старшого Лук'яна Бойченка і Петра, ключника Березового <...>» (рос. мовою) [66, арк. 4] тощо.

До того ж, прізвища великої кількості братчиків другої половини XVIII – початку XIX ст., які поповнювали скриньку платою «за цех», зазначались майстрами чи учнями, що сплачують гроші за «визвілку» («визвілок»), є тотожними прізвищам корінних дибинецьких гончарних династій кінця XIX–XX ст. Зокрема, Старцьовий [66, арк. 6, 19 зв.], Шнуренко [66, арк. 7, 26, 49, 49 зв., 51], Сироїд [66, арк. 8 зв., 10 зв., 19 зв.], Басараб [66, арк. 29], Рябченко [66, арк. 9], Моргун [66, арк. 9, 26], Марченко [66, арк. 9, 14 зв., 49 зв.], Тимошенко [66, арк. 9 зв.], Слоква [66, арк. 10 зв., 36, 42, 51], Сорокун [66, арк. 28, 36, 49 зв., 51], Гарнага [66, арк. 15], Сиволап [66, арк. 26], Букій [66, арк. 26 зв.], Гаращенко [66, арк. 28, 50], Момотенко [66, арк. 28.], Дрозденко [66, арк. 28 зв., 48 зв.], Артеменко [66, арк. 35 зв., 48 зв.], Нетребенко [66,

арк. 38], Тимошенко [66, арк. 38 зв., 40 зв., 49 зв.], Валащенко (Волошенко?) [66, арк. 39], Вишкварка [66, арк. 40], Коваленко [66, арк. 40], Шишка [66, арк. 44, 49, 50 зв.], Запара [66, арк. 45 зв.], Вовченко [66, арк. 46 зв.; 180, арк. 4 зв.], Цюрупа [66, арк. 47], Тарасенко [66, арк. 49]. Завдяки окресленим даним цехових книг братства простежується спадковість гончарних традицій Дибинців і глибинні родинні зв'язки згаданих династій керамістів (Г.2.3).

На разі важко чітко окреслити точну дату заснування цеху в досліджуваному осередку і час набуття ним релігійних функцій. За припущенням історика М. Казакова, утворення братства співвідноситься з часом зведення в Дибинцях храму Успіння Пресвятої Богородиці 1742 р. [51, с. 86]. Дослідник керується тим фактом, що 1741 р. мешканці селища були прихожанами уніатської Свято-Миколаївської парафії села Чайки, адже не мали досі свого храму. Проте, Л. Похилевич у «Сказаннях про населені місцевості Київської губернії» (рос.) наводить інформацію, що за переказами, до руїни у Дибинцях існувало дві церкви, які зруйнували татари і поляки [132, с. 562]. Це вказує на можливість переходу місцевого гончарного цеху від виключно ремісничого спрямування до релігійного-цехової братської структури ще у другій половині – в кінці XVII ст.

Кандидат історичних наук О. Коваленко висловлює думку, що дибинецький гончарський цех утворився 1744 року, базуючись на даних оригіналів цехових книг [68, с. 18], які містять записи, починаючи із вказаного року. Більш повний варіант згаданих першоджерел дослідив також Ф. Лебединцев [77; 78; 79], однак, він зауважував, що час виникнення цехового братства невідомий, а його влаштування відповідає аналогічним об'єднанням XV–XVI ст. [79, с. 271]. До створення братства наприкінці XVII ст. схиляється також поважна мистецтвознавець Л. Данченко. Вчена свідчить, що 1911 року в дибинецького цехмістра А. Гарнаги була наявна книга цеху без початкових 69 сторінок, що починалась із 1745 року, а втрачені записи могли охоплювати близько 50 років [20, с. 50]. Книга, про яку йде мова, ідентифікується з архівною справою 2198 ІР НБУВ [180], на

яку спирається у своїх висновках й О. Коваленко [68, с. 18]. На 18 аркушах вона фактично уміщує дані про діяльність цеху Дибинців за 28 років, тому цілком вірогідно, що припущення Л. Данченко є найбільш точним із наведених варіантів.

Достеменно атрибутованих артефактів дибинецької кераміки серед музейних збірок, які б дали змогу прослідкувати еволюцію художніх особливостей виробів окресленого періоду, наразі немає. Опираючись на згадки П. Алеппського, Л. Данченко припустила, що вже у середині XVII ст. у Дибинцях розмальовували і вкривали шкливом посуд, зокрема, керамічні блюда (полумиски?) [22, с. 8]. Думку згаданої дослідниці розділяв також Ю. Лашук у своїй дисертації «Українська народна кераміка XIX–XX ст.» [74, с. 103]. Так, рівень організації гончарного промислу осередку в XVII ст. та його традиційна реміснича спрямованість, дозволяють гіпотетично погодитися із наведеним твердженням.

До того ж, час виготовлення кількох збережених дибинецьких мальованих посудин може відноситися до XVIII ст., адже у них виразно простежуються давні принципи формотворення і декорування. Опрацювавши матеріали науково-облікової картотеки НМУНДМ, зафіксувати верифікованих творів цього періоду не вдалося. Однак, на думку Л. Данченко, представлений у зазначеній збірці глечик відноситься саме до XVIII ст. [22, с. 14 іл.]. Враховуючи архаїчний принцип формотворення глечика, з цим датуванням можна погодитись. На користь цього свідчить трактування елементів традиційного мотиву «гребінці», яким щільно вкрито верхню частину шиї і тулуб, що вдало підкреслює архітектоніку виробу (М. рис. 15).

Різні думки серед мистецтвознавців побутують й стосовно атрибуції «мармурованого» глечика з НМУНДМ (К-230) (М. рис. 14). Зокрема, львівська науковець, доктор мистецтвознавства, хранитель кераміки в МЕХП Г. Івашків у своїй монографії віднесла згадану посудину до кінця XIX століття [44, с. 116]. Натомість колишній зберігач відділу кераміки НМУНДМ історик Н. Пасічник, опублікувала світлину цього ж глечика як

виріб XVIII століття [125, с. 30]. Варто зазначити, що у народному гончарстві етнічної України «мармурування» початково з'явилося у декорванні горщиків, а також дзеркал мисок і полумисків ще впродовж XVI–XVII ст., що відомо за керамікою західних регіонів нашої держави [44, с. 111].

На території Гетьманщини і Київщини зокрема, цей прийом широко використовувався при декорванні дзеркала тарілок вже із XVIII ст. [210, с. 150–151]. Більш ранню появу так званого «мармуроподібного малюнку» на мисках і тарілках Києва відзначила археолог, кандидат історичних наук Л. Чміль. У публікації, присвяченій цьому типу посуду, згадана науковець зауважила, що вже із XVII – початку XVIII ст. на київських виробках зустрічається саме такий прийом нанесення ангобів [187, с. 47].

Таким чином, для гончарів Києва «мармурування» було відоме вже за часів створення дибинецького гончарного братства і, вірогідніше за все, воно поширилося у регіоні завдяки торговельним і цеховим зв'язкам. Оскільки такий вид оздоблення потребував менших часових затрат [44, с. 118], принаймні наприкінці XVIII ст. він цілком міг використовуватися у декорі не лише посуду відкритого типу (миски, тарілки тощо), а й на предметах закритого типу. Аналізуючи форму згаданого глечика з Дибинців, стан його поливи та черепка, логічно припустити, що час виготовлення виробу відноситься до кінця XVIII ст. На користь цього також свідчить оприлюднення мистецтвознавцем О. Клименко світлини згаданого глечика у третьому томі «Історії українського мистецтва» у п'яти томах (Київ, 2011), присвяченому мистецтву другої половини XVI – XVIII ст. [58, с. 901].

Застосування барокових традицій у дибинецьких підполивних розписах окресленого періоду можна простежити на прикладі великої мальованої макітри із двома вушками кінця XVIII – початку XIX ст. з експозиції БКМ (КН 6994–ІК 5182). В основі її композиції лежить вигнута гілка, яка «облітає» опук посудини і «проростає» масивними гронами винограду, що почергово зорієнтовані вгору і вниз, а біля вушка розміщено велику багатопелюсткову квітку. Характер трактування візерунку та манера

виконання орнаментальних елементів, пишна декоративність й експресивність виконання малюнку, які притаманні цій роботі, вказують на риси, що відповідають українському бароко.

Наступним важливим етапом у становленні мистецької думки дибинецьких гончарів стало ХІХ століття. Цей період варто виділити окремо, адже саме від початку діяльності у Дибинцях фаянсової фабрики графів Браницьких у творчості народних майстрів з'явилися нові художні орієнтири. Працюючи на тонкокерамічному промисловому виробництві поряд із іноземними фахівцями-хіміками, технологами, модельниками тощо, гончарі розширювали свій технічний і художньо-образний інструментарій.

Таким чином, навіть не покидаючи межі свого населеного пункту, народні керамісти Дибинців були ознайомлені із провідними європейськими досягненнями виготовлення «високої» елітарної кераміки. Такий симбіоз народного та промислового виробництва, що тривав близько сорока років, згодом проявився у створенні глиняних тернів (макітр на ніжках-підставках з накривками), кавників, чайників, тазів з умивальниками, свічників. На згаданому підприємстві виготовлялась також декоративна скульптура малих форм. У подальшому це могло стати прикладом для створення дибинецької народної скульптури чи ліплених деталей свічників, чорнильних наборів тощо, які вже у кінці ХІХ століття відзначалися високою декоративністю і складністю виконання.

Слід зазначити, що поряд із фаянсовим виробництвом, у Дибинцях продовжувало своє існування гончарне цехове братство, яке включало навіть мешканців сусідніх сіл – Чайок, Ісайок, Бороданів [273], Дмитренок, Лютарів [74, с. 104; 22, с. 81]. Так, у рукописах цехових книг трапляються подібні записи: «Семен Даниленко Чайківський – 5 гривень (борг за визвілку – О. Р.)» [66, арк. 48 зв.]; «1803 року, лютого, дня 10. Іван Затірок села Чайок поповнив напій, залишився винен гривень п'ять, копійок дві» (рос.) [66, арк. 45]; «Іван Бороданівський поповнив цех» (рос.) [66, арк. 29]; «Василь Вович? Бороданівський поповнив цех» (рос.) [66, арк. 29 зв.] тощо.

Умови праці дибинецьких гончарів до відміни кріпацького ладу були непростими, адже, орендуючи глинища з панських володінь, вони могли лишати собі лише десять відсотків готової продукції [128, с. 121]. Дрова для випалу виробів майстри також мусили викупувати у місцевих підприємців, які орендували ліс у землевласників – графів Браницьких [42, с. 43]. Варто зазначити, що поміщики певним чином зважали на досі наявну інфраструктуру Дибинців і визнавали її як найнижчу ланку організації місцевого населення [51, с. 88]. Так, цехмістр вважався найповажнішим представником громади і, як зазначає історик М. Казаков, він був своєрідним «епонімом» у селищі [51, с. 88]. Можливо, саме завдяки налагодженим століттями устоям цехового братства, народне дибинецьке гончарство зберегло своє мистецьке «обличчя» впродовж першої половини ХІХ століття.

Після суспільно-економічних змін 1861 року у Дибинцях, як і в багатьох інших гончарних осередках України, керамічне мистецтво почало розвиватися значно швидше. Увібравши усі художні та технологічні напрацювання попереднього часу, воно наближалось до піку свого розвитку.

Впродовж ХІХ століття колишня могутність гончарних цехів і братств поступово втрачалась, що було спричинене низкою законодавчих актів Російської імперії, направлених на обмеження прав цехових об'єднань [62, с. 112]. Проте, як слушно зауважує М. Казаков: «...стійкість Дибинецького братства перед зовнішніми факторами, що зруйнували інші братства, можна пояснити економічною розвиненістю села, яка піднімала братчиків-гончарів над середнім рівнем селянських злиднів та давали їм певні матеріальні засоби для підтримання широкої діяльності» [51, с. 88].

Так, Ф. Лебединцев зафіксував згадану організацію у майже не зміненому вигляді ще 1862 р. [78, с. 324], а М. Казаков (з посиланням на звіт благочинного Канівського повіту М. Кротевича Київській духовній консисторії) зазначив, що у 1880-х братство досі мало значну кількість членів і провадило різноманітну діяльність [51, с. 88]. За свідченням Ю. Лашука у другій половині ХІХ століття дибинецькі твори за посередництва лихварів

реалізовувались у віддалених Миколаївській, Херсонській та Полтавській губерніях [74, с. 104]. Так мистецтво кераміки Дибинців вийшло за межі художньої культури Київщини і ширилось навіть на віддалених територіях.

Художню специфіку виробів цього періоду демонструють два глечики XIX століття – з МІБ (К-93) (М. рис. 17) та ПКМ [20, с. 67: іл.]. Вони обидва декоровані подібною вигнутою гілкою на вичеревку тулуба, типовими для Дибинців довгастими листочками, дзвоноподібними та віялоподібними квітами. Варто відзначити, що загальна композиція і виконання елементів розпису глечиків цього часу є дуже близькою до вищезгаданої великої макітри з вушками з БКМ. Вужча частина шиї посудини з МІБ декорована двома рядами дуг, спрямованими дзеркально один до одного, що також простежується на макітрі (КН-6994–ІК-5182).

Локальні традиції формотворення й оздоблення кераміки дибинецькими майстрами найяскравіше проявилися у мистецтві періоду кінця XIX ст. – 1930-х рр. Художні особливості гончарних виробів Дибинців виражались у високій декоративності, розмаїтості та довершеності форм виробів, значному рівні виконання підполивного контурного малювання, фляндрування, «мармурування», ліпленого завершення свічників і чорнильних наборів тощо. Твори цього часу демонструють результат співіснування поруч з глибинними народними гончарними традиціями культури виготовлення елітарної кераміки. Орнаментальні мотиви та прийоми оздоблення кераміки кінця XIX – початку XX ст. включають увесь спектр художніх елементів, які притаманні дибинецькій школі загалом. Найвища точка розвитку керамічного мистецтва Дибинців на межі XIX–XX ст. синхронно співвідноситься із загальноукраїнськими тенденціями народного гончарства, яке в окреслений час перебувало в своєму zenіті [138, с. 174].

З початку XX століття в умовах зростання значущості національної свідомості та народного мистецтва [52, с. 54] у дибинецькій кераміці стає відчутним також вплив професійного гончарства. У цей час один із провідних майстрів осередку Каленик Масюк двічі проходив навчання у

Глинській гончарній школі [207, с. 130]. Для розвитку керамічного мистецтва регіону Київська губернська управа 1913 року запланувала організувати у Дибинцях гончарну навчальну майстерню із безкоштовним дворічним освітнім курсом [74, с. 105]. Тут мали проходити фахову підготовку сільські діти Київської губернії віком від 14 до 21 року, які бажали опанувати професію. Її повинен був очолити випускник Коломийської гончарної школи, інструктор керамічної справи Осип Білоскурський, талановитий художник-кераміст, який згодом працював у Глинську.

Однак, така ініціатива не була реалізована у зв'язку з початком війни 1914 р. Як зазначає мистецтвознавець Г. Істоміна, згаданий майстер приділяв значну увагу підтримці гончарного промислу Дибинців [47, с. 12]. Попри подібні прикрі обставини, у селищі впродовж п'яти місяців діяла зразкова пересувна гончарна майстерня. За різними даними, нею керував М. Н. Бібик (Бібик [207, с. 130]), випускник Глинської школи [74, с. 105], або, за іншими даними, кераміст-дибинчанин Каленик Масюк [120, с. 733–734].

Значного піднесення набула від початку ХХ століття також ярмарково-виставкова діяльність дибинчан. Окремі майстри активно співпрацювали з Київським кустарним товариством, очолюваним сподвижником, що опікувався художніми народними промислами, Миколою Біляшівським [5, с. 39–42]. Завдяки творчим контактам з цією організацією, яка об'єднала майстрів різних видів мистецтв і ставила акцент на локальній автентичності, дибинецькі керамісти перебували у вирі творчого життя Київщини. Так, після виставки прикладного мистецтва та кустарних виробів у Києві, колекція НМУНДМ поповнилася безцінними зразками кераміки Дибинців кінця ХІХ – початку ХХ століття. Вони демонструють багату орнаментику, традиційні та частково модернові елементи оздоблення, широкий асортимент виробів і низку унікальних предметів, які мають виняткову художню довершеність.

Дибинецькі твори, зокрема Каленика Масюка, завдяки участі у виставці 1913 року, стали відомими в Санкт-Петербурзі й експонувалися на заходах до 300-річчя дому Романових [70; 16]. Як згадував його внук, Іван: «У

Турчиному лісі був маєток пана Браницького, а він, цей пан, був знайомий з моїм дідом, бо ж раніше обабіч шляху гончареві діти, жінки продавали різні цяцьки, посуд. Видно цей пан десь у Петербурзі показав ці вироби, бо скоро запросили діда Каленика і мого батька Василя туди. Взяли вони гончарне коло, глину і подались в дорогу. Показали там що вміють, та й повернулись назад» [34]. Наразі важко визначити першопричину згаданої поїздки, оскільки вона могла бути організована і за підтримки Київського кустарного товариства, що цього ж року проводило подібну виставку в Києві. Однак, обидві версії лише підтверджують важливість творчості дибинчан у мистецькому житті не лише Київщини, а і далеко поза її межами.

У 1900 році, за даними Київського губернського статистичного комітету, грошовий обіг з гончарного промислу у Дибинцях сягав однієї тисячі рублів на рік [166, с. 747]. Це пояснюється значною кількістю майстрів, для яких кераміка була основним видом доходу. Так, на момент обстеження осередку М. Іоновим 1912 року за даними місцевого анкетування з чотирьохсот сімдесяти двох дворів гончарством займались двісті сімдесят шість, тобто більше п'ятдесяти восьми відсотків [42, с. 2].

З кінця XIX ст. почала змінюватись організація праці гончарів Дибинців. Дослідження М. Казакова вказує, що з цього часу міцне в минулому цехове братство майже повністю втратило свої функції, почало занепадати у релігійному значенні, а частина братчиків долучилася до протестантських церков [51, с. 89]. За свідченням Л. Данченко, воно повністю припинило існування у 1917 р. [20, с. 49].

Примітно, з початку XX століття дибинецькі майстри прагнули покращити умови виробництва і збуту кераміки шляхом кооперативних об'єднань. За архівними матеріалами ЦДІАК України 1907 року, Фінансова комісія Повітового комітету відхилила пропозицію Земської управи й Агрономічної комісії про асигнування десяти тисяч рублів на облаштування гончарної майстерні в Дибинцях, а також ста рублів на її утримання [117].

Попри це, за ініціативи Каленика Масюка, 1908 р. восьмеро провідних керамістів осередку організувалися в артіль і склали про це досить детальний місцевий договір [42, с. 73–75]. В основі роботи лежав розподіл функцій між її членами, який включав обробку сировини, декорування, випал тощо. Це давало можливість створювати більше якісної продукції. Проте, за недостатністю коштів артіль не могла збувати її за адекватною ціною та на віддаленіших ринках [42, с. 19].

Характерною рисою окресленої артілі було певна спорідненість її цілей з устоями часів цехового братства. Так, у тексті Артільного договору зазначається, що один раз на рік обирається староста, який фіксує прибутки і витрати, звітує перед членами об'єднання та є його представником у різних закладах. Роль заступника старости виконував «кандидат», а спірні питання мали вирішуватись загальним голосуванням. Серед функцій артілі відносно її членів значилась допомога нужденним або тимчасово непрацевдатним гончарям чи їх родинам, позики або разові фінансові виплати тощо. Керамісти могли брати на підготовку учнів, навчати їх, окрім спеціальності, достойної поведінки, тверезого та чесного способу життя (Г.3).

Таким чином, навіть на початку ХХ століття прослідковується випрацьована століттями локальна соціокультурна специфіка організації творчо-ремісничого простору Дибинців. На жаль, новостворена місцева артіль не мала офіційної та фінансової підтримки, тому вона проіснувала всього півроку [42, с. 8]. Велика кількість майстрів продовжувала індивідуалізоване створення кераміки, тому до початку 1920-х років панівною формою виробництва була сімейна, а передача локальних гончарських традицій мала переважно родинний спадковий характер [129].

22 жовтня 1922 р. у Дибинцях було організовано промколгосп «Кустар», який включав сто п'ять гончарів і двадцять три працівники сільськогосподарчого спрямування [1]. Це позитивно вплинуло на розвиток керамічного мистецтва осередку та спричинило, як і в інших осередках, певну інтенсифікацію гончарства [63, с. 122]. Однак, у січні 1928 р. він був

приєднаний до колгоспу «Надія» [1; 31, с. 140], при якому з 1932 р. певний час працювала гончарна бригада, що створювала простий посуд, черепицю, цеглу [20, с. 110].

Так, подальша примусова колективізація та розкуркулення селян, які не вступали до колгоспів [1], заходи по забороні використання свинцевої поливи і результати діяльності ВКП(б) здійснили негативний вплив на гончарство Дибинців. Нищівні тенденції до тотального контролювання населення й руйнації попередніх суспільних і культурних устоїв, мали різко негативний вплив на українське народне мистецтво, а особливо гончарство [63, с. 122].

З 1931 по 1933 роки в осередку діяла керамічна школа ФЗН «Керамік» [212], яка об'єднувала близько двадцяти п'яти учнів з Дибинців, Ісайок, Побережки, Ївок тощо [20, с. 61]. Провідними викладачами тут були талановиті дибинецькі митці-керамісти Каленик Масюк, Андрій Родак та Єлисей Проценко, які навчали молодь створювати мальований посуд, дрібну пластику та скульптуру малих форм [87, с. 192; 20, с. 62].

Ця інституція мала важливе значення не лише для художньої культури й освіти селища. Як згадував гончар В. П. Коваленко: «Діти <...> приходили сюди за черпак баланди. Ночували коло школи, щоб вранці з'їсти хоч щось за зліплону іграшку чи горщик. Багатьох вона врятувала тоді, ця школа, бо ж за посуд десь щось таки вимінювали в місті» [13, с. 10; 43, с. 95]. За відомими даними, у Дибинцях під час голокосту померло 244 особи [31, с. 140].

Таким чином, з другої третини 1930-х років дибинецьке гончарство почало занепадати, що було спричинене складними подіями ХХ століття. Однак керамічний промисел залишався важливим елементом культурного й економічного життя Дибинців. Так, за спогадами місцевого мешканця Басараба Якова Явтуховича 1936 р.н., його батько, гончар Басараб Явтух Демидович, 1938 року працював у Київській школі майстрів народної творчості, про що свідчать збережені світлини [129] (Б.3).

Слід зазначити, що саме окреслені роки визначено крайньою межею періоду піднесення мистецтва кераміки Дибинців, у зв'язку з наявністю у

музейних збірках щонайменше десяти полив'яних творів, датованих 1920–1930-ми роками. Мистецтвознавчий аналіз художніх особливостей збережених виробів цього часу, вказує на певне спрощення, проте тісну спорідненість їх декору і форм з виробами межі ХІХ–ХХ століття.

Так, у цей період майстри досі виготовляли ужитковий посуд великих форм (КН-14692, НМЗУГО), фляндровані миски (К-4040, НМУНДМ; К-2527, НМУНДМ; К-1175 КН-3577 НІЕЗ «Переяслав»), мальовані миски з густими асиметричними рослинними композиціями (К-364, НМУНДМ та КС-184 КН-1777 НЦНК «Музей Івана Гончара»), чайники (КС-176 КН-2273 НЦНК «Музей Івана Гончара»), макітри для вареників [20, с. 113: іл.], миски із зображенням птахів контурним і безконтурним малюванням (КС-534 КН-2684 НЦНК «Музей Івана Гончара»; К-375 НМУНДМ) тощо.

Гончарство середини 40–50-х рр. ХХ ст. характеризується різким зменшенням обсягів виробництва й кількості керамістів, зниженням якості та художнього рівня творів. Впродовж воєнних років більше семисот чоловік громади Дибинці-Бородані були мобілізовані до лав армії. У 1941–1944 рр. окреслені населені пункти перебували в окупації, а дві з половиною сотні мешканців знаходились на примусових роботах у Німеччині. Безперечно, це не давало змоги підтримувати на належному рівні колишні місцеві мистецькі канони. У післявоєнний час керамічна творчість у Дибинцях фактично перебувала у стані занепаду. Гончарі майже припинили виготовляти високохудожні речі широкого асортименту, які були прикладом давніх традицій. Серед продукції дибинчан переважав теракотовий чи полив'яний глиняний посуд, іноді оздоблений описуванням червоним або вохристим ангобом, а також димарі.

Значного спрощення у цей період зазнали принципи формотворення посуду, чайники чи великі посудини виготовляли одиниці. Збережені ангобовані полив'яні миски окресленого відрізка часу, створені Дмитром Родаком, Семеном Сиволапом, Леонтієм та Марією Волошенками, Гавриленком і Михайлом Тарасенком, демонструють інший принцип

композиції, відсутність «гребінців» і дрібних орнаментальних елементів, якими зазвичай заповнювалося тло посудини.

Чи не єдиним майстром 40–50-х рр. ХХ ст., який лишився вірним традиційним основам формотворення і контурного підполивного малювання, був Герасим Гарнага. Його творам притаманна декоративність оздоблення та вишукані форми. Старовинна культура виготовлення глечиків зі зламом вінець, бинчиків, цукорниць, тикв, кухлів, накривок з ухватом у формі гребінця півня у творчості майстра збереглася якнайкраще. На зламі 1950–1960-х років у Дибинцях лишилося всього двадцять гончарів [20, с. 110].

Особливістю дибинецького керамічного мистецтва другої половини ХХ століття була зміна творчих орієнтирів народних майстрів – головним чином вони почали працювати на конкретного замовника. З 1960-х рр. розпочався етап осібного виготовлення художньої кераміки, що внесло новий подих у культуротворчий простір краю [50, с. 698]. Так, за сприяння Л. Данченко талановиті керамісти Василь Масюк, Герасим Гарнага й Аріон Старцевий розпочали співпрацю з НМУНДМ [60], Художнім салоном у Києві та стали активними учасниками виставкової діяльності Київщини. З 1962 рр. вони вже були членами Спілки художників УРСР [22, с. 19], а В. Масюку за п'ять років присвоєно звання заслуженого майстра УРСР. Їх вироби належать до кращих взірців вітчизняного народного керамічного мистецтва окресленого періоду [32, с. 341].

Творчість цих непересічних майстрів базувалась на давніх традиційних принципах декорування й особливостей формотворення, творчо переосмислених відповідно до авторського сприйняття. Наприклад, Аріон Старцевий виконував безконтурне зображення сороки з довгим хвостом і гілкою в дзьобику на пастельно-вохристому чи коричневому тлі. Як і у Герасима Гарнаги, композиція розписів майстра не включала «гребінців». Василь Масюк у підполивному малюванні поєднував різні варіації рослинних елементів у своєрідній трактовці та традиційній кольоровій гамі. Тенденція

до звуження асортименту виробів і елементів орнаментики поступово проявлялась у творчості кожного зі згаданих майстрів.

З 1970-х до 1980-х років активним учасником ярмарків і виставок став Михайло Тарасенко, автор теракотового і мальованого посуду, художньої скульптури малих форм, фігурного посуду та дрібної пластики. У його творчості знайшли вираження образи українських народних дум, легенд і казок, сюжети побутового життя тощо. Художня культура виконання виробів майстра проявилась через поєднання різних образів у одному, що в результаті створювало фантастичних звірів і птахів. За прикладом батька певний час виготовляли глиняну скульптуру малих форм і двоє синів кераміста – Василь і Михайло.

Поряд з цим, окремі гончарі Дибинців виготовляли простий глиняний посуд і димарі, оздоблені здебільшого «коронами» із птахом, використовуючи усталені принципи формотворення виробів. 1977 р. в осередку ще працювало близько п'яти майстрів [177], а в 1990- рр. кількість кустарів зменшилась наскільки, що можна стверджувати про повне припинення існування гончарство в осередку. Найдовше виготовляли звичайний посуд у якості підробітку дибинчани Василь Шнуренко й Олександр Марченко [13, с. 14; 129].

Варто зауважити, що наразі відтворення та стилізація гончарних традицій дибинецьких майстрів належать до кола творчих інтересів керамістів, які працюють у КЗ «Богуславська школа мистецтв» на базі ТОК «Гончарі» у Дибинцях. Викладачі-практики Ярослава Спасьонова та Сергій Тодорчук (учні Сергія Спасьонова, що навчався гончарству у М. Д. Головка, м. Київ) прагнуть разом із своїми учнями надати «нове життя» дибинецьким традиціям розпису, творчо переосмисливши їх. Перші результати такого мистецького напрямку було продемонстровано на виставках 2017–2018 року в Національній спілці майстрів народного мистецтва України та Богуславському музеї народних промислів «Кам'яниця» (Н.1).

3.2 Сировинно-технологічні особливості створення кераміки в Дибинцях

Висока якість дибинецьких гончарних виробів була одним із ключових факторів високого попиту серед споживачів по всій території Київщини й інших губерній протягом всього періоду існування промислу. Це у значній мірі пов'язано із вдалим географічним розташуванням села Дибинці та покладами гірських порід, що використовуються у керамічній справі. З одного боку село омиває річка Рось [176], а з іншого територія оточена лісом, що спрощувало процес видобутку дров для випалу виробів.

Проте, як свідчить М. Іонов, мешканці села купували сировину на паливо у казенному лісництві чи викупували у поміщиків [42, с. 43], тобто графів Браницьких. Це відбувалося шляхом оренди місцевими підприємцями частин лісу, на яких обробкою деревини займалися кустарі, які окрім плати за роботу, отримували «бонусом» пеньки і коріння [42, с. 44–46].

За спогадами нащадків гончарів, які зараз проживають у Дибинцях, впродовж ХХ століття були тяжкі періоди у заготовленні дров у зв'язку із різними заборонами на вирубку лісу, або великим податком за користування ним [129]. Так, за словами доньки Василя Масюка Надії Василівни Луценко, доки майстер працював над формуванням виробів, жінка та діти у досить віддалених частинах лісу збирали і носили вручну купи хмизу і великі сухі гілки для випалу горна [129]. Переважно користувалися дровами з осики, липи, сосни [42, с. 46], грабу [129].

Місцевість Дибинців і оточуючих територій включає гористі, рівнинні частини та круті стрімчаки, де майже всюди присутні поклади глин. Так, у напрямку Бороданів на крутому схилі біля річки Рось, що має назву Мар'їн стрімчак (місц. Мар'їн утьос), навіть сучасними мешканцями прилеглих сіл добувається у невеликих печерах мастка синя глина. Зараз її використовують у побутових потребах, а також з лікувальною метою (хоча жодних аналізів на такі властивості не проводилося). У сирому вигляді вона сіро-синя, а при

випалі набуває білого кольору, тому місцеві мешканці називають її «біла глина». За складом порід вказаний стрімчак сформований з лісового наносу, пухкого слоїстого піску, чистого кварцового піску і синьої глини [38, с. 327].

Окрім означеного глинища, впродовж століть дибинчани користувалися сировиною з шахт у Головковому ярі [129]. Згідно інформації М. Іонова, за переказами, у цьому місці жив головатий дід [42, с. 35], що є поясненням етимології назви тутешньої глини «головківка». Вздовж схилів гористої місцевості аж до низовини яру були вибиті підземні шахтові конструкції, глибиною близько 17 м (8 сажнів) і довжиною біля 21 м (9–10 сажнів) [42, с. 35]. Праця у них проводилась переважно восени і взимку, через погану циркуляцію повітря і задуху в інші пори року [42, с. 36] (К.1. рис. 1).

Селяни, що спеціалізувалися на шахтній справі, добували у цій місцині синю, білу глини, денку (пісну глину) та «побіл», які найчастіше заготовлювали зимою вдома у своїх дворах і реалізовували гончарям впродовж весни-осені. Праця під землею була небезпечною для здоров'я і, навіть, для життя. Так, за спогадами Хижняк Марії Яківни 1939 р.н., її батька Горовенка Якова Михайловича під час копання шахти привалило глиною, що призвело до тяжких наслідків [129]. Місцева мешканка, у минулому малювальниця, Н. В. Луценко 1935 р.н. згадувала, як батьки і діти ходили з мішками по глину, але самі в шахти не спускалися. Це робили спеціальні люди, які у дерев'яних коробках подавали сировину нагору [129]. Одним з таких фахівців був Юхим Ломенко на прізвисько Лома [13, с. 9]. Ймовірно, саме від його прізвища походить назва глинищ у Дибинцях – Ломівщина.

За даними проведеного впродовж 2014–2019 років анкетування, вдалося встановити, що дибинецькі гончарі як купували місцеву сировину, так і видобували її самостійно. Глинища розташовувалися на таких «кутках» села: Тарасенківщина (Тарасенківська гора, Тарасенкові ями), Ломівщина, Моргунівський яр – глей, Головкове на Проциках (Головковий яр) – синя і біла глина, денка та «побіл» (для приготування білої поливи), Помазанівська

гора – денка, з боків річечки Ломівської – каолін (за свідченням Шнуренко Віри Василівни, доньки кустаря Шнуренка В. Т.) [129].

За якісним складом сировина не завжди була придатною для виготовлення витончених мальованих виробів з однієї глини у чистому вигляді. Однак, наявність різних сортів дозволяла майстрам методом експериментування робити найбільш вдалі їх суміші. М. Іонов слушно зауважує, що на початок ХХ століття «при определении сортов и качества глины, гончары пользуются также только своими природными инструментами: определяют "на глаз" и "на ощупь"» [42, с. 35].

Характеристику різних сортів місцевої сировини викладено у праці «Гончарний промисел в Київській губернії» (рос.) цього ж автора [42, с. 35–37], де наведена інформація, що підтвердилася даними місцевого обстеження і польових робіт здобувача [129]. Так, синя (чорна [42, с. 35]) глина була надто масною, тому для виготовлення мальованого посуду її змішували у пропорції 50/50 з глеєм, а для неполив'яного посуду додавали 1/3 денки [42, с. 36]. Останній зазначений сорт слугував кустарям домішкою, адже він дещо пісний, проте у чистому вигляді з нього робили вогнетривку цеглу [42, с. 37].

Теракотовий утилітарний посуд іноді виготовляли з білої глини у чистому вигляді, який при випалі набував значної міцності. За свідченням Л. Данченко, обухівські гончарі спеціально вкривали свої вироби білою поливою для імітації дибинецьких горщиків з цього виду глини [22, с. 131]. Для виробництва мисок слугував глей без домішок – жовто-бура на вигляд глина, яка при випалі утворює вохристий черепок посудини. Вона добувалася порівняно легше, адже залягає на глибині близько 1 метра у багатьох місцях села, тому мала значний попит серед дибинецьких, бороданівських і чайківських гончарів [20, с. 37]. Принагідно слід зауважити, що за користування глинищами Дибинців згадані оточуючі села на межі ХІХ–ХХ століть сплачували від 30 до 40 рублів місцевій громаді [38, с. 328].

Підготовка сировини дибинчанами відбувалась у кілька етапів: породи виморожувались впродовж зими, вимочувались кілька діб, за потреби

змішувались, вибивалися довбнею або лопатою, зістругувалася і знову вибивалася. Таким чином з маси «виганяли» повітря, а «стружком» очищували від сміття, домішок і камінчиків [129] (К.2. рис. 2). Після кількох разів такої обробки майстер відділяв шмат глини, необхідний на один робочий день і близько 2–4 годин вимішував її руками до м'якої однорідної консистенції [42, с. 48].

Для виготовлення посуду і циліндричних димарів у Дибинцях використовували ножний (волоський) гончарний круг. На початку ХХ ст. він складався з грабового чи ясенювого веретена (вісі) та двох круглих дошок. Голівка (місц. «кружка»), виготовлена із липи, розташовувалась у верхній частині пристрою і слугувала площиною для формування виробів. Обертання круга відбувалося за рахунок ритмічного штовхання ногами майстром нижньої частини – спідняка, що виготовлявся з дуба чи граба (К.3. рис. 3).

Гончарний круг кріпився до лави, на якій сидів майстер, при цьому загострений кінець вісі входив у своєрідну підставку (місц. «порплиця»), що була заглибленою у землю [42, с. 29]. З часом на зміну дерев'яному веретену прийшло металеве, що підтверджується прикладом гончарного круга, віднайденого у господарстві дибинчанина, колишнього гончаря Василя Михайловича Тарасенка під час польових досліджень [129] (К.4. рис. 4).

Зазвичай керамісти Дибинців працювали сидячи. При виготовленні посуду великих розмірів на крузі, спідняк крутив або хтось із членів родини гончаря чи найманий працівник [42, с. 50]. Після формування виробів кустарі певний час просушували їх на повітрі, або у хаті на спеціальних поличках для сушіння «п'ятринах» (місц.) [129], чи у затіненій частині двору.

Для розписування посуду в Дибинцях вживали коров'ячий ріг, кінчик якого складався з гусячого і качиноного пера [22, с. 23; 21, с. 15]. Майстри осередку користувалися ангобами (фарбами на глиняній основі) переважно зеленого, білого, коричневого, жовтого та червоного відтінків, зрідка кобальтом. Для виготовлення білого ангобу кустарі або члени його родини молотили на жорнах побіл з водою, після чого переціджували розчин через

марлю. Готова фарба мала бути сметаноподібної консистенції. Зелений колір досягався за допомогою окислу міді, коричневий – окислу заліза (циндра) або марганцю, жовтий і червоний (місц. червінька) виготовлявся з розчину різних видів дибинецьких глин [129; 188, с. 326–327].

При застосуванні свинцевої поливи народні керамісти Дибинців найчастіше послуговувалися методом сухої обробки виробів. Після нанесення на сиру поверхню розписів ангобами і першого випалу, посудину обмазували дьогтем і ретельно обсіпали сухим свинцем [129].

Під час випалу гончарних виробів у Дибинцях використовували ямні двоярусні типи горнів [22, с. 13] (К.5. рис. 5). За будовою це були грушоподібні підземні печі, які складалися з клобука (частини, що виступає над поверхнею землі, утвореної на основі бракованих горщиків), випалювальної камери, черіня, топки і пригребиці [64]. Дослідниця народної кераміки Л. Данченко доходить висновку, що такі типи горнів були поширеними на Наддніпрянщині впродовж півтори тисячі років [22, с. 13].

Процес випалу становив ціле дійство – заповнювати горно допомагали всі члени родини. Після завантаження виробів клобук закладався «гарагулами» (спеціальними дровами) [129] або череп'ям [42, с. 55]. У залежності від розміру печі випал тривав від 12 до 24 годин. На початку вогонь був малим для остаточного підсушування кераміки і поступового підняття температури, а після цього розпалювався на повну силу і підтримувався до закінчення процесу. У деяких гончарних родинах за підтримку рівня вогню в горні відповідали діти [129].

Після випалу вугілля переміщувалось у пригребицю і піч близько доби вистигала. За свідченням нащадків, дибинецькі кустарі та їх дружини носили вироби на віддалені ярмарки пішки у мішках, заможніші майстри замовляли підводи, а пізніше машини, які перед вивозом «мшили», тобто перекладали вироби соломою [129]. Часто у Дибинцях користувалися послугами скупників (циган і євреїв), які задешево могли придбати кераміку з рук і

перепродавали значно дорожче у Миколаївській і Херсонській губерніях, на Полтавщині [74, с. 104].

Унікальним явищем для художньої культури Богуславщини і Київщини загалом, було промислове виготовлення тонкої кераміки у Дибинцях у 1807–1850-х рр. Ґрунтовне дослідження діяльності фаянсової фабрики графів Браницьких, здійснене мистецтвознавцем О. Шкільною, проливає світло на деякі сировинно-технологічні аспекти її виробництва [197].

Не дивлячись на майже повну відсутність першоджерел, які напряду б висвітлювали інформацію стосовно процесів виготовлення продукції Дибинецької фаянсової фабрики, за оприлюдненими даними зазначеної вченої, можна гіпотетично окреслити найбільш імовірні аспекти фабрикації продукції. До того ж, орієнтуючись на технології, якими володів знаний досвідчений модельник дворянського походження Григорій Новицький, що з 1807 року працював у Дибинцях, можна провести аналогії з виробництвом тонкої кераміки, що синхронно розвивалось на Київщині – Києво-Межигірською фаянсовою фабрикою, архіви якої збереглися.

Вище згаданий висококваліфікований майстер був куратором не тільки всього циклу фабрикації на Дибинецькій фабриці, а й зведення корпусів і встановлення відповідного обладнання. На підтвердження цієї тези свідчить той факт, що початок її будівництва співпадає з роком запрошення Браницькими Григорія Новицького з Межигір'я [203, с. 162]. Ґрунтовні знання останнього стосовно рецептури виготовлення фаянсової і кам'яної мас, глазури, моделювання та декорування виробів, були результатом досвіду роботи на посадах точильника, а потім головного майстра Києво-Межигірської фаянсової фабрики. До того ж, раніше цей фахівець працював майстром на Корецькій фарфоро-фаянсовій мануфактурі та пройшов стажування на провідному виробництві «білого золота» Франції Севрі [203, с. 110].

Відомо, що конкуренція з англійською, австрійською, німецькою та французькою тонкокерамічною промисловістю стимулювала вітчизняні підприємства галузі до активного розвитку та впровадження нових техноло-

гій. Завдяки запрошенням іноземних майстрів для роботи на фабриках, що розміщувались на теренах етнічної України, передові європейські технології поступово поширювалися у місцевому фаянсовому виробництві.

Загалом, цикл фабрикації на будь-якому подібному підприємстві залежав від хімічних особливостей використовуваних порід, що диктувало методи їх обробки, наявність різного устаткування. Тож, Григорій Новицький опікувався заготівлею маси (промиванням, очищенням, перемелюванням та пресуванням), підбором найбільш вдалих рецептур для підвищення якості продукції і її оздоблення, розробкою моделей, формуванням, моделюванням виробів та їх випалом. До того ж, з огляду на досвід майстра у навчанні персоналу на Києво-Межигірській фабриці та потребою у професійних кваліфікованих працівниках на новому виробництві, він також навчав дибинецьких селян-кріпаків, які працювали на поміщика.

Професор О. Школьна наводить інформацію про надходження сировини до Дибинецької фаянсової фабрики графів Браницьких з таких місць: сіру глину і пісок видобували на місцевих територіях панських маєтностей, крейду, кремній і гіпс купували у Волинській губернії, сіль-льодянку – у м. Богуслав, глей, шифервейс, буру, глазур, монію, бравштин – у Бердичеві [197, с. 391]. Згідно з даними дослідження 1918 року Б. Лисіна, у Дибинцях містяться поклади каолінів і білих глин [84, с. 41], проте, на місцевому фаянсовому виробництві з якоїсь причини їх не використовували. Білу глину добували на територіях поміщика Бержинського у поселенні Шаулихи Звенигородського повіту [197, с. 391]. Ймовірно, це було однією з причин дороговизни дибинецького фаянсу.

У 1811 році на фабриці застосовувалось сорок чотири ножні точильні верстати з кругами, які приводилися в дію зусиллями робітників. Саме формування виробів складалося з таких етапів: виточування форми, відтворення «зліпків» окремих частин і моделювання рельєфних чи пластичних деталей поверхні [202, с. 156].

Також на досліджуваному виробництві в окреслений період використовувалося десять жорен двох різновидів – для змелювання твердих інгредієнтів маси та для виготовлення глазурі [197, с. 390]. Під час проведення польових робіт у Дибинцях, 2015 року на березі річки Рось, у центрі села, було виявлено круглу кам'яну конструкцію із отвором всередині, що ідентифікується з частиною жорна для подрібнення непластичних порід [129; 196, с. 283] (В.2. рис. 4).

Зокрема, це могли бути *кременеземи*, що при змішуванні із глиною виконували сплавлюючу функцію (змелений кремній, кварцовий пісок), *шамот* (розмелені браковані вироби чи обпалена глина), *вапняк*. У тому числі, такі жорна слугували для обробки низки флюсів і плавнів. Це *польові шпати* різних порід, *пегматит* (польовий шпат із частинами каолінової глини) і *фрїта* (суміш піску із содою у вигляді поташу або селітри) [141, с. 32–35]. Наявність решток подібного жорна саме на окресленому місці свідчить на користь гіпотези О. Школьної щодо розташування приміщень фабрики біля Дибинецької ГЕС [195, с. 53]. До того ж, віднайдені 2019 року залишки фундаменту однієї із трьох її будівель (В.2. рис. 5), велика кількість бісквітних і полив'яних фаянсових решток виробів (В.2. рис. 2.1), а також частини капсулів і шпичаків від кокрів (В.2. рис. 3), підтвердили територіальне місцезнаходження виробництва у центрі села. Можна стверджувати, що вона охоплювала дві сучасні садиби мешканців Дибинців і земельну ділянку ГЕС, що прилягають до берега Росі [129] (В.3).

Наявність у приміщеннях фаянсового підприємства Дибинців «капсульні» свідчить про те, що там виготовляли капсулі – овальні чи круглі глиняні ємності (барила), призначені для розміщення в них фаянсових виробів у печах [206, с. 302]. Такий само спосіб побутував на Києво-Межигірському виробництві під час випалу посуду. У середини капсулів встановлювали вироби і завантажували їх у горно колонами або шихтами – габаритні вироби розміщувалися внизу, а дрібніші – згори [206, с. 302].

Дибинецька фаянсова фабрика була облаштована сімома [197, с. 391; 226, с. 10], а потім чотирма печами різного розміру для випалу фаянсу [197, с. 390], які, за аналогією з Києво-Межигірською фабрикою, могли бути німецького типу. Це одноповерхові горни, у яких нерівномірно розподілялась температура під час випалу, тому нижній шар виробів часто тріскався від високих градусів, а верхньому не вистачало тепла [206, с. 301]. Окремі кілька печей могли використовуватися для просушування фаянсової маси.

В оздобленні тонкокерамічних виробів у Дибинцях застосовувалися техніки поливування (чорною і білою фарбою), колорування, одрукування та гравійоване декорування [197, с. 392]. До інгредієнтів фарб включалися солі та окисли (оксиди) вохри, жовтої і червоної міді, олова, свинцю [197, с. 395]. Техніка одрукування, за аналогією з Межигірським виробництвом, імовірно за все виконувалася за допомогою мідного кліше. З нього здійснювався відтиск на папері, який після звичайного подвійного випалу виробів переносився на поверхню посудини [206, с. 304].

Оскільки на Дибинецькій фабриці серед великого асортименту продукції виготовляли супові вази, скульптури «Левенятко, Баранець і Песик», «Коза», «Куріпка» тощо, декоровані в такій техніці, одна з печей могла бути муфельною для третього випалу одрукованої продукції. Колорування, ймовірно, становило ті ж самі рисунки, але колоровані, цебто поліхромні [197, с. 397].

У одній з публікацій, присвяченій означеному підприємству, мистецтвознавець О. Школьна демонструє критичний погляд на висловлювання колекціонера П. Свіньїна щодо надзвичайно крихких і дорогих фаянсових тарілок з Дибинців. На підтвердження своєї думки автор статті наводить для порівняння ціни з Києво-Межигірської фабрики у перші роки її функціонування й аналогічних дибинецьких виробів, що демонструє подібність цінової політики у обох виробництвах [197, с. 392–395].

Звісно, технології фабрикації на Дибинецькій фаянсовій фабриці графів Браницьких не були досконалыми. Однак, можна зазначити, що для

підприємства, яке проіснувало близько сорока років, воно досягло значних успіхів у багатстві і складності асортименту продукції, скульптурному сегменті та декоруванні виробів. Це відбулося завдяки зусиллям дворянина, модельника Г. Новицького, а також хіміка з Пруссії, що спеціалізувався на одрукуванні фаянсу та чеським майстрам [129], які також могли привносити свої напрацювання у виробництво.

Крім того, важливим фактором є діяльність і місцевих гончарів, які працювали у штаті підприємства, адже вони передавали знання про роботу з керамікою із покоління в покоління. Приміром, за свідченням корінної дибинчанки Надії Луценко, потомственний гончар Вакула Масюк (батько Каленика), працював на графському промисловому підприємстві Дибинців [129]. Безумовно, в подальшому це дещо змінювало художньо-образні характеристики місцевого фаянсу і відобразилось в окремих позиціях асортименту виробів Дибинецької фаянсової фабрики.

Підсумовуючи вищенаведене, всю кераміку Дибинців можна класифікувати за матеріалами на дві групи – грубу та тонку кераміку. До першої відносяться вироби із черепком високої пористості та часто неоднорідної структури, а саме – теракота та майоліка (полив'яна теракота). Друга група представлена фаянсом і кам'яною масою, тобто продукцією тонкокерамічного промислового виробництва, для якої характерний більший рівень спеченості, менші пористість і вологопоглинання.

3.3 Дибинецькі гончарні династії та основні риси творчого почерку найяскравіших майстрів

Увібравши традиції створення народної кераміки, що формувались від доби Київської Русі впродовж кількох століть, дибинецькі майстри поступово виробили особливу місцеву художню манеру, яка вирізняє їх твори з-поміж творчого доробку гончарів інших осередків Київщини та, загалом, України. Додатково переосмислені тенденції елітарного тонкокерамічного

виробництва доповнили культуротворчий простір Дибинців у першій половині XIX ст. і збагатили мистецьку свідомість народних керамістів новим художнім змістом.

В цілому гончарний промисел дибинчан розвивався в умовах цехового об'єднання майстрів ще з кінця XVII ст., що позитивно позначилось на їх професійному становленні. З цього приводу кандидат історичних наук І. Пошивайло свідчить, що подібні гуртування ремісників, виникаючи «на підґрунті сакралізованої системи суспільних відносин», сприяють процесу «народження майстра» [133, с. 75–76]. Таким чином, можна стверджувати, що дибинецьке цехове гончарне братство було тим оплотом, який виробив цілісну систему передачі місцевих гончарних знань. Традиція розвивалася багатьма поколіннями місцевих керамістів й утримувалася як стала і сформована впродовж щонайменше двох з половиною століть (XVIII – I половина XX ст.). Одним з підтверджень цієї тези, наприклад, є свідчення мистецтвознавця Л. Данченко стосовно міцності композиційної схеми розписів майстрів з Дибинців, що могла вкорінитись як мінімум за кілька століть [20, с. 125–126].

У процесі розвитку й еволюції усталених підходів до оздоблення та формування виробів, поряд зі створенням спільних пластичних і художніх ознак дибинецької кераміки, вагоме місце посідає особистість майстра. Завдяки індивідуальному підходу до трактування узвичасних елементів декорування творів і періодичним експериментам з формами, кожен кераміст набув притаманних лише його почерку художніх рис, що вирізняло його продукцію з-поміж інших майстрів.

Оскільки основним заняттям мешканців Дибинців тривалий час було гончарство, знання про техніку роботи з глиною, формування виробів на крузі, ручне пластичне моделювання деталей, різні прийоми оздоблення виробів тощо здавна передавались від батьків дітям. Таким чином, у цьому славетному центрі керамічного мистецтва, як і в численних інших традиційних осередках народних промислів, виникали цілі династії майстрів.

Така спадковість мистецьких поглядів і навичок сприяла становленню низки видатних дибинецьких керамістів, непересічна обдарованість яких відзначалась на ярмарках та виставках різного рівня.

Так, на «Виставці прикладного мистецтва та кустарних виробів» 19 лютого – 1 травня 1906 р. в Києві, яка була спрямована на «рішуче відмежування від явищ псевдонародності, міщанства чи самодіяльності» та допускала виключно вироби, у яких «проявилась художня творчість» [5, с. 39], брали участь дибинчани Каленик Масюк (мала срібна медаль) і Лаврентій Тридід (похвальний лист) [20, с. 39; 124]. «Друга південно-російська кустарна виставка» 1909 р. принесла К. Масюку бронзову медаль [5, с. 41]. Пізніше він разом із рідним братом, Зосимом, експонували свої керамічні твори на Всеросійській виставці 1913 р. у Києві, а Каленик того ж року побував на подібному заході у Санкт-Петербурзі [20, с. 111].

Після участі потомственного дибинецького гончаря Василя Калениковича Масюка у Виставці українського народного мистецтва 1936 року в Києві, його було запрошено працювати на Кавказ у Кабардино-Балкарську республіку. Там він налагоджував процес виробництва керамічного заводу Вільного Аула (Нальчику) [20, с. 111; 97, с. 107]. За спогадами його доньки Надії Луценко також відомо, що крім іншого, він до того ж викладав у тамтешній керамічній школі [129].

У другій половині століття талановитий гончар, майстер скульптури малих форм Михайло Годосович Тарасенко активно співпрацював з музеями Києва, Переяслава та Богуслава. 1976 року він провів персональну виставку на ВДНГ УРСР [110], був учасником Республіканської виставки «Самодіяльні художники – вітчизні», а також етнографічного ярмарку 1987 року в НМНАП УРСР [8, с. 217]. Завдяки подібним заходам, а також сприянню справжніх сподвижників, відданих поціновувачів народного мистецтва, зокрема, М. Біляшівського та Л. Данченко, впродовж ХХ століття відбувалися закупки творів керамістів Дибинців музеями України.

Саме завдяки вчасній музеєфікації гончарних виробів дибинецьких майстрів, сьогодні є змога вивчити їх художні особливості та проаналізувати специфічні риси творчого почерку, які виражали індивідуальність кожного митця. На жаль, доробок багатьох авторів не зберігся, тому висновки про їх спадок можна робити лише з усних спогадів односельців або за стислою інформацією, опублікованою вченими-сучасниками. До того ж, велика кількість музейних артефактів із Дибинців не вказує на приналежність їх виготовлення конкретним майстрам, тому низку унікальних сюжетів та орнаментальних мотивів розпису наразі можна віднести до колективного напрацювання так званої дибинецької гончарної школи.

В цілому найвідомішою гончарною династією Дибинців вважається сім'я Масюків [92, с. 391]. Наразі за збереженими згадками можна простежити її родовід від народного майстра другої третини ХІХ ст., що за спогадами нащадків працював на Дибинецькій фаянсовій фабриці, *Вакули Масюка* [129]. Ймовірно, саме поєднання народної і професійної культури виготовлення кераміки у його творчості, стало основою для формування необхідного багажу знань у виготовленні оновлених, досить вишуканих гончарних творів, які він передав своїм синам Каленику та Зосиму.

Масюк Каленик Вакулович (1878–1933) [160, с. 146] був непересічною яскравою особистістю, з почуттям гумору та вираженими лідерським якостями. Опанувавши основи ремесла від батька, він уже був вправним гончарем. Однак, не зупинившись на цьому, у 1905 і 1908 роках митець проходив двомісячний курс навчання у Глинській гончарній майстерні [207, с. 130]. Він постійно розширював свій художньо-образний інструментарій, черпав натхнення в орнаментиці інших народних ремесел й вивчав твори майстрів інших традиційних керамічних осередків [20, с. 110].

Дослідники відзначають певне тяжіння цього видатного кераміста до модерних форм, а в розписах окремих предметів знаходять навіть відгомін декадансу [20, с. 128]. Можливо, таке враження спричинене епізодичним відхиленням від канонічних принципів дибинецької композиції мальованого

посуду до більш симетричного розташування орнаментальних елементів. Логічно припустити, що це могло бути не ознакою «декадансу» як кризового явища, а саме результатом навчання майстра поза межами осередку і спілкування з іншими керамістами.

Проаналізувавши доступні музейні артефакти з його надбання, варто зазначити, що технологічний рівень їх виконання дійсно досконалий, про що свідчать тонкі, акуратні, симетричні стінки посудин, якість нанесення поливи та впевнені лінії малюнку. Примітними є і насичені кольори ангобів, які тонально дещо відрізняються від звичної дибинецької кольорової гами. Так, у книзі В. Щербаківського розміщено світлину миски К. Масюка 1905 року, яка має незвичне світло-рожеве тло і три масивні соковито-зелені довгасті листки, що рівномірно розміщені на боках посудини й оточують центральний хрестоподібний елемент [209, іл. 47] (М. рис. 55). Така композиція того часу не мала аналогів у мисках Дибинців і, оскільки дата її виготовлення співпадає з навчанням автора у Глинську, це може бути проявом експериментів та освоєння нових, не притаманних дибинецькій традиції мотивів і технік. Епізодичний характер у доробку цього автора носить використання великих дзвоноподібних квіток у декорі мальованих мисок і є одним із важливих індикаторів його почерку, що слугують певними маркерами атрибуції творів цього гончаря (М. рис. 56).

Загалом, на мисках і глибоких тарілках Каленика Вакуловича немає дрібних деталей. Принцип розміщення елементів продиктовано пишною великою центральною квіткою, з боків якої може бути нанесене густе акантове листя, або простіші стилізовані довгасті квіти чи фляндровані елементи. У всіх його малюнках помітним є тяжіння до симетрії та рівномірності. Колористика розписів К. Масюка часто включала кобальт. Це можна простежити на прикладі синього глечика із двома вушками кінця XIX ст. (НМУНДМ, К-208) та миски початку XX ст. із пишною квіткою, в оточенні стилізованого акантового листя (М. рис. 20, 56).

У прийомах оздоблення майстер послуговувався переважно різкуванням (контурним малюванням), іноді фляндрівкою окремих елементів по насиченому синьому, коричневому або блідо-жовтому тлі. Трапляються твори К. Масюка з повністю геометричним або рослинним орнаментом із незначним доповненням рисочок, хвильок чи концентричних ліній.

Серед творчого спадку цього майстра почесне місце посідають вишукані мальовані чайники кулястої форми різних розмірів, які декоровано відповідно до давніх дибинецьких традицій [4] (М. рис. 30). Візуально видається, що стеблина ніби обплітає тулуб виробу, а у місцях найбільшого вигину – роздвоюється. Одна гілка проростає вгору чи вниз виразною багатопелюстковою квіткою або стилізованим обрамленням рисочками «пуп'янком», а інша – продовжує рух довкола вичеревка посудини. Вільний простір автор іноді заповнював кількома масивними білими чи коричневими горошинами у зеленому контурі.

Особливою декоративністю вирізняються також мальовані тикви цього майстра. Він з великим смаком і тонким відчуттям форми на основі тієї ж вигнутої гілки варіював використання стилізованого «пуп'янка», листочків, висячих «курячих лапок» (своєрідних трикутників) і навіть неповних гребінців, візуально акцентуючи увагу на опуклих частинах виробів. Навіть за допомогою виключно геометричного орнаменту автор досягав ефекту рясності та певної нарративної об'ємності малюнку (М. рис. 26). Характерною рисою посуду Каленика Масюка є рівновага та гармонія між формою виробу і його пишним, повнокровним оздобленням. На більш ранніх працях майстра трапляється прийом «перекреслення» стебла, що є проявом давніх традицій виконання орнаменту [62, с. 128].

Стосовно асортименту творів, варто зауважити, що за даними дослідника М. Іонова, на початку ХХ ст. згаданий кераміст, окрім усіх різновидів ужиткового та декоративного посуду виготовляв також мальовані умивальники (велика миска з глеком), попільнички, кавники, хлібниці та свічники [42, с. 10] (М. рис. 84). На світлині з виробами гончаря, серед

іншого, присутній терін (ваза для перших і других страв), велика куляста ваза з двома вухами, сулії та чорнильниця, прикрашена мотивом двоголового орла [42, с. 10]. До того ж, мистецтвознавець Ю. Лащук навів спогади Ю. Михайліва стосовно виготовлення Калеником Вакуловичем каламарів, фігурного посуду та канделябрів [74, с. 330]. На жаль, у музейних і приватних збірках кераміки подібні твори майстра не віднайдено, тож проаналізувати їх художні особливості наразі немає змоги.

Традиції керамічного мистецтва роду Масюків продовжилися у творчості синів Каленика – *Ялисея (?-?)* та *Василя Масюків* (26.02.1900–19.04.1988). За свідченням нащадків, перший не прагнув виготовляти мальованих виробів, а створював простий і полив'яний ужитковий посуд значних розмірів [129] (М. рис. 5). Натомість Василь ще змалку допомагав батькові та долучався до посильної роботи, а з десяти років сам почав опановувати гончарний круг [20, с. 111]. Молодий майстер добре засвоїв основні принципи розпису виробів і навчився виготовляти «форменний» (цебто «фірменний») посуд (місцева назва еталонних дибинецьких форм) [129], додаючи власні елементи кшталту ліплених фігурних вушок макітр, вінець на «східний манер» тощо (М. рис. 23, 7).

Так, з Виставки українського народного мистецтва 1936 року розпочалась активна участь цього видатного дибинецького кераміста у мистецьких заходах найвищого рівня. Серед них Виставка образотворчого мистецтва під час Декади української літератури та мистецтва у Москві 1960 р.; Всесоюзна виставка-конкурс творів декоративного мистецтва самодіяльних художників та майстрів народної творчості; Фестиваль самодіяльного мистецтва, присвячений 50-річчю Великої Жовтневої соціалістичної революції в Києві 1967 р. (дипломи I та III ступеня); Республіканська виставка художніх виробів народних умільців 1972 р. в Києві; Фестиваль самодіяльного мистецтва Української РСР, присвячений 100-річчю з дня народження В. І. Леніна 1970 року й Обласна виставка народного образотворчого мистецтва, присвячена 50-річчю ВЛКСМ 1969 р. [129] (Б.3.).

Твори Василя Масюка активно закупаються й експонували музеї України [33, с. 117], а 1967 р. йому було присвоєно звання заслуженого майстра народної творчості [20, с. 112; 160, с. 146]. За результатами місцевого анкетування 2014 р. вдалося з'ясувати, що розписувати посуд йому допомагала донька *Надія Василівна Луценко* 1935 р.н. Вона володіла технологією приготування ангобів різних кольорів, робила фарби і малювала декоративні квіти, листочки, «пера», виноград і риби на виробах. Після першого випалу також допомагала батькові обробляти їх дьогтем і посипати сухим свинцем [129]. Проте, слід зауважити, що Василь Каленикович самостійно також розписував свої твори.

В асортименті кераміста переважала художня майоліка й ужитковий посуд. За спогадами Н. В. Луценко, її батько виготовляв куманці, близнюки (місц. назва двійнят), чайники, тикви, сулії, вази, карафки (глечики «на східний манер» із довгастими тонкими шиями і пластично вирішеними вінцями), чарочки на ніжках, макітри, вази для вареників з фігурними вушками, глечики та бинчики для молока, миски, тарілки, чашки, горщики різних розмірів, скарбнички, попільнички та яндоли [129].

Як і у більшості дибинецьких майстрів, у творчості Василя Масюка основним прийомом декорування посуду було контурне малювання, епізодично використовувались елементи фляндрівки. Оздоблюючи посуд, він найчастіше вкривав зовнішні і внутрішні стінки тикв, макітр, глечиків, сметанників тощо контрастними поливами (вохристою, білою або болотно-зеленою). Характерно, що лінія контуру у розписах автора була досить виразною, значно товщою, ніж у інших майстрів, а рослинним елементам ще 1960-х років було досі притаманне архаїчне «перекреслення» стеблини, що побутувало у творчості його батька, Каленика (М. рис. 72).

У композиціях малюнків на мисках і тарілках В. Масюка переважають три типи. Традиційна – включає дещо спрощені усталені елементи, що присутні у виробах Каленика й інших дибинецьких керамістів (дзвоноподібні, тюльпаноподібні, багатопелюсткові квіти, листя, що вже

віддалено нагадує акант, гребінці). Другий тип позначений розписом крис дрібними сонечкоподібними квітками з хаотично вигнутим тонким стеблом, без основного акцентованого елемента або із зображенням однієї чи двох риб. Третій тип композиції трапляється на мисках «простих» за формою, тобто з округлими боками, і являє собою зображення виключно однієї центральної квітки. Можливо, різниця у підході та виборі техніки оздоблення мисок пояснюється саме тим, що це могли робити двоє людей – Василь Каленикович і Надія Василівна. Загалом, кераміка Василя Масюка, попри тенденції спрощення традиційних орнаментів і композиційної наповненості, унаочнює тенденцію колориту місцевого народного гончарного мистецтва і є надзвичайно декоративною.

Ще однією знаковою династією дибинецьких гончарів були Тридіди – безземельні майстри, які, за свідченням Л. Данченко, жили виключно з ремесла [20, с. 112]. На жаль, нащадків цих керамістів знайти не вдалося, тому досі лишається низка невисвітлених питань стосовно їх біографії. Так, відомо, що брати *Яків (?–?)* і *Оріон Тридіди (?–1915)* були знаними майстрами кінця XIX – початку XX століття, їх мальований посуд цінувався за якість і високохудожнє оздоблення. Так, дружина Оріона, *Федора Тридід* була мисочницею й випалювала вироби навіть краще за чоловіка [20, с. 112]. Їхні доньки *Марія Оріонівна (1892–1942)* [19, с. 38] та *Килина Оріонівна* були наймайстернішими малювальницями осередку першої третини XX ст. і розписували посуд С. Сиволапа, Я. Бревуса, В. Гарнаги, К. Масюка й інших майстрів [20, с. 113].

З цього ж гончарського роду походять брати *Лаврентій Якович* і *Микита Якович Тридіди*, які були уславленими потомственними керамістами на початку XX століття. Роботи *Лаврентія (Леонтія)* широко представлені у збірці кераміки НМУНДМ і демонструють високий рівень майстерності й тонкий смак автора в оздобленні посуду. Вироби цього талановитого гончаря жодним чином не поступаються у художній цінності сучаснику, Каленику Масюку. В асортименті виробів майстра присутні вишукані, повнокровні й

витончені форми тикв із ребристими шиями, бинчиків з ліпленими гачечками з обох боків верхнього вуха, кулястих чайників, слоїків, баклаг, сільничок із фігурними витонченими ніжками, традиційних мисок «до лави» та накривок. У посуді Л. Тридіда відчувається професійність формотворення та досвід, напрацьований роками. Його творчий спадок, можливо, навіть яскравіше від інших авторів, демонструє глибинну традицію виготовлення «форменного» дибинецького посуду.

Творча індивідуальність майстра проявилась й у підході до підполивних розписів посуду. Характерним для нього є використання вохристо-бежевої поливи для створення тла та ніжних, пастельних тонів ангобів – зеленого, приглушено червоного (можливо за рахунок основної поливи) та білого. Візерунки Л. Тридіда надзвичайно святкові, густі та декоративні, впевнений білий контур і ряди білих крапочок, що оточують елемент стилізованого «пуп'янка» чи «ягоди», додають виробам тональної врівноваженості та гармонійності (М. рис. 19, рис. 50).

Видатним майстром виготовлення глиняних аксесуарів із використанням вільного пластичного моделювання був *Іван Книжник*, кераміст, що працював у Дибинцях наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття. Його авторству належать унікальні форми виробів, що нині зберігаються у фондах НМУНДМ. Це чорнильні набори, один з яких стилізований під письмовий стіл з висувною шухлядою, підставками під емність з чорнилами та двох пер (М. рис. 82), а також декоративний свічник на три свічки, декорований наверхам у вигляді двоголового орла (М. рис. 80). Вироби вкриті темно-коричневою поливою. Твори такої високої складності виявляють значний рівень професійності цього автора. За даними Н. Пасічник, в його асортименті керамічної продукції були наявні півень-діжечка та всенощник, предмет сакральної групи виробів, який використовувався під час богослужіння в храмі [125, с. 31; 154, с. 111].

Наявність серед асортименту кераміки Дибинців таких унікальних предметів, як всенощники (литійники), є беззаперечним доказом

спорідненості їх художньої культури з Києво-Межигірським фаянсовим виробництвом. На території України лише у продукції згаданої фабрики існували подібні сакральні предмети, що притаманні тільки асортименту тонкокерамічних підприємств Київщини.

Всенощник 1905 року авторства І. Книжника наразі втрачений, проте, за аналогією із фаянсовою групою вказаних творів і їх функціональним призначенням під час проведення літургії, є можливість уявити його ймовірний зовнішній вигляд. Так, за традицією, це міг бути своєрідний ансамбль з підставки із круглим верхом і низки предметів, які на неї виставлялися. З-поміж них був хрест, свічники, тарілка для просвор, чаша для вина і ємності для елею. Все це розміщувалось на символічному столику у вигляді чаші, яка використовувалась при євхаристії (таїнстві причащення) та помазанні елеєм [205, с. 97–98].

Талановитою династією у Дибинцях були Моргуни, пращури яких *Семен Моргун* (1797 р.) [66, арк. 9] та *Іван Моргун* (1800 р.) [66, арк. 28 зв.], також були членами місцевого гончарного братства. *Михайло Лаврентійович* (1896–1978), його батько *Моргун Лавро* (? – 1917) та дядько *Моргун Маркіян* завжди славилися як вправні майстри, вироби яких розкуповувалися на ярмарках одними з найперших. Брати Лавро та Маркіян виготовляли й розписували весь асортимент посуду, який використовувався у побуті. За даними правнучки Лавра, сучасної майстрині *Тетяни Іванівни Тарасенко* 1968 р.н., стало відомо, що 1913 р. Моргун Маркіян за участь у Всеросійській виставці в Києві був нагороджений грамотою та годинником [129; 20, с. 114]. Це свідчить про непересічну обдарованість згаданого кераміста.

Наступником сімейних традицій став син Лавра, *Моргун Михайло Лаврентійович* (1896–1978). Він проводив багато часу за гончарним кругом, заробляючи цим на життя для родини, оскільки дружина померла досить рано. Завдяки ремеслу сім'ї вдалося пережити страшні роки голодомору – готові вироби міняли у Західній Україні на їжу [155, с. 124].

Майстер виготовляв виводи для димарів, а також простий, полив'яний і мальований посуд. Декорування творів робив тільки сам, використовуючи традиційні дибинецькі розписи у поєднанні з авторськими елементами. Під час польових робіт 2014 року було віднайдено миску зазначеного гончаря із зображенням індика (М. рис. 51). Силует стінок посудини дозволяє вважати її проміжною формою між дибинецькою «простою» мискою та мискою «до лави», де традиційний перегин у вінцях посудини присутній, але дещо згладжений та округліший. Розпис цього виробу виявляє вміле володіння згаданим митцем контурним малюванням і фляндрівкою [129].

Майстром гумористичних фігурних посудин та декоративних мисок у Дибинцях був *Андрій Шнуренко*, який створював свої роботи наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. [93, с. 90]. Наразі важко визначити, з якої саме серед багатьох відгалужень дибинецьких гончарських родин Шнуренків походив цей непересічний майстер. Вже з останньої чверті ХVІІІ ст. у збережених місцевих цехових книгах зафіксовано кількох братчиків із таким прізвищем. Наприклад, *Михайло Шнуренко* (1774 р.) [66, арк. 30], *Карпо Шнуренко* (1774 р.) [66, арк. 31], *Купрій? Шнуренко* (1782 р.) [66, арк. 36 зв.], *Антон Шнуренко* (1793 р.) [66, арк. 51], *Корній Шнуренко* (1793 р.) [66, арк. 7] і *Стефан Шнуренко* (1795 р.) [66, арк. 8 зв.].

У фондах НМУНДМ збережено дві посудини Андрія Шнуренка у формі чоловічої фігури [112], виконання яких потребувало певного рівня майстерності у пластичному моделюванні та формотворенні (М. рис. 31). За функціональним призначенням ці вироби являли собою декоративні чайники, оздоблені технікою поливування та гравіювання із додаванням ліплених елементів. Тиснені крапчасті узорі підкреслюють елементи одягу, риси чоловічих обличь та анатомічні особливості тіла.

Мистецтвознавець Ю. Лашук проаналізував характерні риси художнього почерку дибинецького майстра, одного з учасників артілі 1908 року *Єлисея Проценка* [74, с. 333–334]. За ними можна спробувати віднести приналежність до його творчої спадщини низки посудин, які зберігаються у

колекції НМУНДМ. До основних тем підполивних розписів цього майстра вчений зараховує мотив «вазону» з трьох або п'яти гілок, що виходять з головного стовбура і завершуються гроном винограду або квіткою. На «дереві» переважно розміщено птахів, розвернутих головами один до одного [74, с. 333]. Примітною рисою для атрибуції та мистецтвознавчої експертизи творів Є. Проценка є безконтурне малювання риб, кіз, птахів, пелюсток квітів тощо та використання чорних крапок [74, с. 334]. Подібні роботи присутні в експозиції НМУНДМ 2019 р. і теоретично можуть належати до спадщини цього майстра (М. рис. 49).

У пам'яті односельців досі лишилася згадка про ще одну велику династію керамістів *Гарнаг*. Цей рід походить, імовірно за все, з братчиків дибинецького гончарного цеху, адже за даними архівних документів 1816 р. цехмістром значився *Дмитро Гарнага* [66, арк. 15]. Також, один із найкращих майстрів початку ХХ століття, *Василь Гарнага*, стояв на чолі згаданого братства і користувався великою пошаною у Дибинцях [22, с. 112]. В основі композиції мальованих мисок останнього згаданого гончаря лежав поділ площини на три ділянки за допомогою хвилястих ліній, завершених великими колами, а елементами оздоблення були горизонтально розміщені віялоподібні квіти [137, с. 459] (М. рис. 60). Для творчого спадку керамістів цієї династії характерною є відсутність традиційних для дибинецького гончарства гребінців на посуді.

Інший *Гарнага* на ймення *Саливан*, що також походить із цього ж знаного роду, виготовляв миски, декоровані фляндрівкою (К-2527, НМУНДМ) (М. рис. 62). Л. Данченко свідчить, що всі члени означеної сім'ї були потомственними мисочниками – *Дмитро* та *Герасим Гарнаги* виготовляли одні з найкращих фляндрованих мисок [22, с. 112]. Ці дані варто розширити, адже музейні експонати й артефакти, знайдені під час польових робіт, демонструють широкий спектр мальованого посуду саме *Герасима Дмитровича Гарнаги* (1901–1965).

В асортименті творів згаданого автора присутній мальований посуд, ужиткові полив'яні та теракотові вироби значних розмірів (горщики, великі слоїки, виводи для димарів) [129]. Принцип композицій мисок співзвучний з творами його попередника, Василя Гарнаги, у якого також спостерігався поділ малюнку на три частини, які оздоблено віялоподібними квітами або листочками. У підполивних розписах цього талановитого майстра переважає біле тло, всі елементи нанесено темно-коричневим контуром і заповнено соковито зеленим і червоним ангобами. Для творчості Г. Гарнаги типовим є використання великих, виразних тюльпаноподібних квітів, видовжених листочків, хвилястих ліній, двох невеличких дуг у центрі малюнку, вкладених дзеркально одна в одну, рядочків із крапочок замість звичних для дибинецької традиції ажурних гребінців. Щодо особливостей формотворення, варто зазначити, що майстер виготовляв макітри для вареників із делікатними фігурними вушками і накривки з наверхам у вигляді гребінця півня (відгомін формотворення в галузі тонкої кераміки, пов'язаний із діяльністю тут Дибинецької фаянсової фабрики графів Браницьких) (М. рис. 6).

Ймовірно, вихідцями із гончарного братства осередку є також керамісти Старцеві. Так, у записах цехової книги, що містить інформацію з 1744 року, серед цехмістрів і ключників братства трапляються співзвучні однокорінні прізвища – Старцовий [180, арк. 3], Старцов [180, арк. 1 зв.] Старцячик [180, арк. 5 зв.], Старценко [180, арк. 8], Старцовик [180, арк. 19 зв.].

Так, відомими майстрами з Дибинців були *Старцевий Аріон (Іларіон) Дмитрович* (1891–1974) та його син *Василь Аріонович* (07.11.1925–18.04.2002). Дружина останнього, *Старцева Надія Миколаївна*, походила з іншого роду дибинецьких гончарів і розписувала миски свого батька, *Миколи Кириловича Вовченка*, використовуючи рослинні елементи [129].

Характерною рисою розписів Аріона Старцевого було світло-вохристе тло виробу, в поодиноких випадках – коричневе. Білої обливки майстер практично не використовував. Продовжуючи традицію дибинецького

гончаря першої третини ХХ ст. *Тимофія Цюрупи*, що проявилась у виконанні на мисках птахів із довгими граціозними хвостами (сорок), він користувався прийомом безконтурного малювання. У декоруванні глечиків, горщиків і бинчиків, автор зображував традиційні багатопелюсткові та стилізовані квіти, геометричні елементи на вохристовому тлі (М. рис. 57).

Ще 1804 року членом дибинецького гончарного братства був Левко Вовченко [66, арк. 46 зв.], від якого, ймовірно, походить тутешній гончарський рід Вовченків. У першій половині ХХ століття в цій великій родині двоє із тринадцяти дітей розробляли зразки народної кераміки у межах місцевих традицій. Так, брати *Володимир Федорович (?-?)* і *Пилип Федорович Вовченки* (1912–1993) створювали вдома для продажу ужитковий посуд великих розмірів, мальовані глечики, макітри, ринки та миски [129]. Останній згаданий майстер також опановував техніку виконання підполивного розпису під наставництвом Каленика Масюка і все життя називав його своїм учителем [11, с. 98].

Мешканка Дибинців Оксана Вовченко свідчить, що Пилип Федорович був головним у колгоспі з виробництва цегли, черепиці та посуду (очевидно мова йде про місцеву гончарну бригаду 1932 р.) [11, с. 98; 20, с. 110]. Потрапивши до Владивостока 1940 р., цей здібний дибинчанин став інженером-кераміком крайового управління, а з часом організував керамічну школу в селі Нахімовка Спаського району, яка успішно діяла в роки війни і повоєнний час. 1952 р. він обійняв посаду завідуючого гончарної майстерні, а після її реорганізації у промкомбінат став його директором [11, с. 99]. О. Вовченко процитувала ностальгійний лист майстра до родичів у Дибинці: «Якби мені дибинецьку глину, то можна було б творити чудо. Особливо з провалля Головково» [11, с. 99].

Однак організаційно-адміністративна робота Пилипа Федоровича не заважала йому займатися творчістю. Автор розробляв вази і глечики, оздоблені рельєфами квітів, листя та грон винограду, що експонувались на Всесоюзній виставці прикладного мистецтва та Всесоюзному фестивалі

народної творчості [11, с. 99]. На виставці «40 років перемоги у Великій вітчизняній війні» 1985 року в Москві Пилип Вовченко був відзначений медаллю і дипломом, а його роботи стали частиною колекцій музеїв Владивостока та Лісозаводська [11, с. 99]. Можливо, саме з діяльністю цього кераміста пов'язана поява на сучасному ринку Росії нагрудних значків із символічним зображенням птаха, що притаманний дибинецьким традиційним розписам, і написом «Дибинці». У вересні 2019 року два таких лоти були виставлені на інтернет-аукціонах із Приморського краю (м. Находка) [41] та Єкатеринбургу [40] (В.4). У будь-якому випадку, це свідчить про поширення української культури і слави про дибинецьку кераміку зокрема, далеко поза межами країни.

За переказами старожилів Дибинців, гончарі родів Слоква та Родак є нащадками чехів, які переїхали до селища для роботи на фаянсовому виробництві графів Браницьких [129]. Однак, дослідивши першоджерела, можна стверджувати, що обидва роди були корінними дибинчанами. Адже за рукописними цеховими записами 1783 р. від майстра Корнія визволився *Грицько Слоква* [66, арк. 36], який вже 1809 року виконував обов'язки старшого брата місцевого гончарного братства [66, арк. 19 зв.]. А 1760 р. зафіксовано цехову оплату від О. Родака [180, арк. 11 зв.].

Так, брати *Яків* і *Сава Словки* були знаними майстрами першої половини ХХ століття. За свідченням Гуленка Івана Трохимовича, 1926 р.н., його тесть, *Яків Махтейович Слоква* (1878–1949) спеціалізувався на виготовленні мальованих мисок, куманців, чашок, кухлів і різного ужиткового «дріб'язку» [129]. На збереженій розписаній мисці цього автора у збірці НЦНК «Музей Івана Гончара» простежується вірність традиційній дибинецькій кольоровій гамі, щедре використання мотиву «гребінці» та віялоподібних елементів, а також авторське трактування образу птаха (М. рис. 71).

Знаним майстром з виготовлення фігурного посуду наприкінці ХІХ ст. був *Андрій Родак*, що за свідченням Л. Данченко, був одним із небагатьох авторів скульптурних творів у Дибинцях [20, с. 114]. У його асортименті

були присутні майстерно розписані фігурні посудини у вигляді левів і баранців [20, с. 114]. Його син, *Сава Родак* (1886–1933), розробляв художньо довершені розписи на посуді. Палітра виробів включала насичену червону обливку та переважно зелені малюнки, коричневі й білі ангоби в доробку майстра мали другорядне значення. Ю. Лашук доходить висновку, що орнаментака цього автора була близькою трипільським розписам, включаючи великі традиційні наддніпрянські елементи «виноград» [74, с. 334].

Великою династією керамістів також були Волошенки. Її родоначальник, *Михайло Волошенко*, працював наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття. Всі його чотири сини продовжили сімейну традицію виготовлення мисок – *Петро*, *Левонтій*, *Юхим* та *Андрій*. Вже у повоєнний час мальовані миски створювали лише Левонтій та його донька, малювальниця *Марія Волошенко*. Творчий доробок цих майстрів частково представлений у збірці НМУНДМ. Це фляндровані миски 1930-х рр. (К-4040, НМУНДМ) Андрія (М. рис. 60) і 1940-х рр. (К-4038, НМУНДМ) Петра Волошенків (М. рис. 62). Темним контуром по біло-сірій обливці Марією Волошенко розписано миску батька, Левонтія (К-4045, НМУНДМ). У центрі композиції – темно вохриста стилізована квітка на стеблині, від якої з обох боків виростає пишне, дещо спрощене зелене акантове листя. Примітною рисою є авторський підпис на зовнішній частині виробу, під квіткою «1950. В.М.Л.», що логічно розшифровується як Волошенко Марія, Левонтій (Левонтіївна) (М. рис. 60).

У Дибинцях здавна існувало багато гончарних родин однофамільців Шнуренків і Тарасенків. Впродовж ХХ століття Шнуренки виготовляли переважно полив'яний і теракотовий ужитковий посуд, а також димарі. Односельці досі користуються у господарстві димарями, які встановлені на будинках ще від часу їх зведення. Імена найбільш вправних майстрів, що створювали виводи і димарі з наверхами є відомими.

Найпоширенішими були квадратні димарі з високою «короною» і ліпленим птахом, що ніби сидить на ній згори. Такі вироби створювали

Шнуренко Василь Тимофійович, Тарасенко Мусій Юменович, Осадчий Степан Хомович, Коваленко Пилип Іванович, Коваленко Василь Павлович, Вишкварка Федір Ісакович, Шниря (Шнуренко ?) [129; 151, с. 109–110]. Димарі циліндричної форми з такими ж декоративними завершеннями належали Артеменку Василю Микитовичу, Дрозденку Івану Потаповичу та Нетребенку Миколі Миколайовичу [149, с. 382–384]. Останній робив також і квадратні виводи, оздоблюючи стінки димаря ліпленими пташками, що торкаються дзьобиками [129] (М. рис. 86).

Провідним спадковим керамістом другої половини ХХ століття був *Михайло Тодосійович (Хтодосович) Тарасенко* (1921–1995), видатний майстер дрібної пластики другої половини ХХ ст., скульптури малих форм і фігурного посуду, з 1982 р. заслужений майстер народної творчості. Відмінною характеристикою його творів є втілення сюжетів народних дум, легенд, казок тощо. Багатий асортимент декоративних підлогових і квіткових ваз, тарелей, скульптур-свищиків та скульптурних композиції, свистунців, фігурного посуду, а також мальованих і теракотових мисок, макітр і глечиків, широко представлений у музеях Києва, Переяслава та Богуслава. Особливою рисою творів цього автора є емоційне забарвлення кожного, навіть найдрібнішого персонажу (Л.2. табл. 1–10).

Один із синів майстра, *Михайло Тарасенко* 1958 р.н. у 1970-х роках теж виготовляв зооморфну скульптуру малих форм. Переїнявши першооснови ремесла у батька, він закінчив також Київську школу образотворчого мистецтва [70]. Відомими є його декоративні вироби «Мавпа грає на баяні» (КС-3345, НМНАПУ) (Л.2. табл. 7), «Козлик» [129] (М. рис. 85), фігурний посуд, свистунці. У техніці декорування виробів автора панівне місце посідають гравіювання та тиснення.

Його брат, *Василь Михайлович* 1951 р.н., також намагався долучитися до родинного керамічного мистецтва і створив скульптуру «Вакула на чорті» (КС-3348), яка нині зберігається у колекції НМНАПУ. У творі відчувається

непевність рухів автора, деяка непропорційність частин, стриманий розпис, що, фактично, обмежений розводами жовто-коричневої поливи (Л.2. табл. 4).

Самобутні розписи мисок притаманні вихідцю з давнього роду *Сиволапів – Семену*, коріння якого також сягає доби існування в селищі гончарного братства [66, арк. 26]. Малюнки згаданого майстра не містять гребінців, проте, завдяки авторському трактуванню звичного рослинного мотиву на основі вигнутої гілки та тональних сполучень ангобів, чітко відчувається його приналежність до дибинецької гончарної школи. Примітно, що цей орнамент використовувався в осередку переважно для декорування об'ємних посудин (тиків, макітр, глечиків, чайників, горщиків тощо), що логічно підкреслює форму виробу. Семен Сиволап із тонким смаком переніс цей мотив на миски, не втрачаючи при цьому вишуканості та врівноваженості розпису (К-364, НМУНДМ), (КС-184 КН-6777 НЦНК «Музей Івана Гончара») (М. рис. 53).

Висновки до Розділу 3

Дослідивши організаційні, технологічні та художні аспекти керамічного промислу Дибинців, слід окреслити п'ять основних етапів його існування у художній культурі Київщини. У період діяльності *місцевого гончарного релігійно-цехового братства* (кінець XVII–XVIII ст.) відбувалося становлення художньої свідомості дибинецьких майстрів, формування локальних традицій формотворення й оздоблення виробів. XIX ст. стало *етапом симбіозу культур виробництва народної й елітарної промислової кераміки*, який розширив попередні напрацювання дибинчан і вніс нові мистецькі вектори у розвиток гончарства.

Добою розквіту мальованої кераміки Дибинців («золотою добою») став час від кінця XIX ст. до 1930-х рр., коли найяскравіше проявилися результати локальної взаємодії традиційного народного, професійного гончарства та тонкокерамічного виробництва. *Гончарству 40–50-х років XX ст.* притаманні

застійні процеси, занепад промислу та мистецької думки дибинецьких майстрів. Це відбулось у зв'язку з посиленням контролю й утисками радянської влади, забороною використання свинцевої поливи, голодомором, війною 1939–1945 рр. і повоєнними роками. До кінця цього періоду дибинецькі традиції підполивного малювання у спрощеному вигляді збереглися у творчості небагатьох майстрів.

Своєрідним відродженням гончарного мистецтва досліджуваного осередку став *період осібногo виготовлення художньої кераміки 60–90-х рр. ХХ ст.* Невелика когорта талановитих дибинецьких майстрів провадила активну творчу діяльність, виготовляла майоліку на замовлення музеїв, для виставок і ярмарків. Інші кустарі селища створювали ужитковий посуд, димарі з тенденцією до звуження асортименту продукції і зниження об'ємів виробництва.

Видобуток сировини для виготовлення гончарних творів у Дибинцях відбувався на місцевих родовищах переважно шахтним способом (глей, денка, каолін, побіл, синя та біла глини). Породи піддавалися виморожуванню, вимочуванню, змішуванню у потрібних пропорціях та кільком етапам очищення від сторонніх домішок. Формування виробів відбувалось на ножному (волоському) гончарному крузі, рідше методом ручного моделювання. Прийоми художнього декорування дибинецької кераміки виконувались коров'ячим рогом, «писачком» для якого слугували кінчики гусячого та качиногo пір'я, а також пір'іною для описування теракоти. Культурі нанесення дибинецькими майстрами свинцевої поливи було притаманне використання способу сухої обробки виробів.

Для розпису виробів використовувались ангоби зеленого (з додаванням окислу міді), коричневого (із застосуванням окислу заліза/циндри або марганцю), синього кобальту, білого (змеленого і перецідженого побілу з водою), жовтого і червоного (приготовані з різновидів місцевих глин) кольорів. При виготовленні мистецьких творів дибинчан переважав

двоетапний випал, який відбувався у двоюрисних горнах ямного типу, з використанням місцевої деревини для дров.

У першій половині XIX ст. інгредієнти для рецептури маси на фаянсовому виробництві видобувались частково з місцевих ґрунтів (сіра глина і пісок), а також були привозними. Так, сировина надходила з Богуслава (сіль-льодянка), Волинської губернії (кремній, гіпс), Бердичева (глей, шифервейс, буру, глазур, монію, бравштин) та Звенигородського повіту (біла глина).

Культура виробництва тонкої кераміки Дибинців базувалась на технологічних напрацюваннях Києво-Межигірської фаянсової фабрики. Устаткування підприємства включало ножні точильні верстати для формування виробів, різні види жорен для змелювання твердих інгредієнтів маси і глазури, одноповерхові печі німецького типу, одна з яких, ймовірно, була муфельною. Технологія випалу фаянсу могла бути подвійною або потрійною (вироби з одрукуванням). Декорування тонкокерамічних творів проводилось білою (кремовою) та чорною поливами, колоркуванням, одрукуванням і гравійованим декоруванням. Це певним чином перекликалось із художнім оздобленням виробів аналогічних вітчизняних і західноєвропейських підприємств.

Найбільш талановитими спадковими майстрами з Дибинців, які здійснили вагомий внесок у розвиток художньої культури краю, а також у збереження та еволюцію місцевих гончарних традицій, стали династії керамістів Масюків, Тридідів, Моргунів, Тарасенків, Шнуренків, Гарнаг, Старцевих, Слокв, Вовченків, Родаків, Волошенків. Твори майстрів-дибинчан І. Книжника, А. Шнуренка, Є. Проценка, Т. Цюрупи, С. Сиволапа та фахівців з виготовлення димарів також відзначаються тонким смаком й яскравими авторськими рисами.

РОЗДІЛ 4

ТИПОЛОГІЯ ФОРМ ТА ОСОБЛИВОСТІ ОЗДОБЛЕННЯ ВИРОБІВ ДИБИНЕЦЬКОЇ КЕРАМІКИ

Неповторна локальна специфіка дибинецької кераміки XIX–XX ст. була основою для успішного поступу місцевого гончарного промислу як важливої частини художньої культури Київщини. Варто проаналізувати та типологізувати асортимент продукції майстрів Дибинців для виявлення особливостей формотворення місцевих виробів, їх функціонального призначення та культури використання у побуті. Це дозволить окреслити переважаючі напрями в роботі гончарів, їх художні й естетичні орієнтири та підходи до створення виробів.

Поряд із формотворенням, важливими ідентифікаторами дибинецької кераміки є засоби та підходи до її декорування. Зважаючи на низку художніх особливостей, які споріднюють кераміку Дибинців з виробами гончарів інших осередків Середньої Наддніпрянщини (Київщини і Черкащини), необхідно дослідити специфіку оздоблення, що притаманна напрацюванням саме дибинецьких керамістів.

Важливо проаналізувати характерні способи нанесення декору, колористику та манеру виконання розписів місцевими майстрами. Для визначення традиційних дибинецьких елементів розпису потрібно простежити особливості трактування елементів і композиційні прийоми розміщення орнаментальних мотивів у підполивному малюванні.

Варто приділити окрему увагу також підходам до виконання місцевої керамічної скульптури малих форм і дрібної пластики, адже цей сегмент асортименту продукції виконував не останню роль у популяризації гончарства осередку в другій половині XX ст. Так, саме декоративна скульптура Дибинців привнесла новий подих у вже згасаюче гончарство

осередку в 1970–1980-х рр. і наразі широко представлена у музейних колекціях України.

4.1 Типологія форм керамічних виробів дибинчан кінця XIX–XX століть

Впродовж XX – початку XXI століть дослідниками було окреслено основний асортимент керамічних виробів майстрів Дибинців, а також здійснено спроби виділити та класифікувати його види і типологічні риси. Так, М. Іонов у 1912 році навівши перелік гончарних виробів, що побутували у Київській губернії, зазначив виготовлення дибинецьким митцем Калеником Масюком на початку XX століття мальованих вазочок для квітів, різних за формою і розмірами, попільничок, кавників, умивальників (набору у складі глека для води і великої миски), цукорниць, молочників, хлібниць, підсвічників (ліхтарів) [42, с. 10].

Серед іншого, вказаний автор зауважив, що це єдиний гончар, який виготовляв, окрім мисок, наведений асортимент [42, с. 10]. Однак, аналіз колекції кераміки НМУНДМ не підтвердив це твердження, адже у ній представлено великий перелік виробів дибинецьких майстрів початку XX століття, оздоблення яких вказує на їх виготовлення різними керамістами. Наприклад, це анонімні велика макітра (К-12908), таріль (К-12557), тарілочка (К-168), полумиски із зображенням різних предметів (К-12745, К-157), свічник (К-602) і чорнильні набори (К-5907, К-402) Івана Книжника, чайник (К-233), слоїк (К-12583), бинчик (К-245), баклага (К-12618), сільничка (К-12763) і накривка (К-12640) Леонтія Тридіда тощо [112].

Цінними у вивченні форм виробів дибинчан є напрацювання мистецтвознавця Л. Данченко 1969 та 1974 років, яка у межах типологізації глиняного посуду Середньої Наддніпрянщини, проаналізувала форми дибинецьких мисок (простих і «мисок до лави»), горщиків і глечиків. Крім того, вона окреслила ознаки, за якими варто визначати локальні особливості

формотворення цих виробів і віднесла дибинецьку кераміку до південної групи посуду згаданого регіону [22, с. 135; 23].

Спроба провести класифікацію дибинецького гончарного посуду за видами, формами та розмірами належить дослідниці Н. Терещенко (2009 р.) [169, с. 72–73]. Однак, у даній роботі не було охоплено весь асортимент виробів, властивий мистецтву майстрів Дибинців (Б.2).

Дослідивши наявні артефакти у музейних і приватних збірках кераміки, згадки про найменування чи функції окремих дибинецьких виробів, світлини із різних наукових видань, нами були виявлені предмети, які залишились поза запропонованою класифікацією. Також, не можна оминати увагою низку ужиткових речей, які виготовлялись для різних сфер життя і збагачували культуру побуту мешканців краю. Тож, нижче наведено уточнену й узагальнену типологію форм дибинецької кераміки за функціональним призначенням. Слід зауважити, що один і той же виріб може відноситися одночасно до кількох груп, якщо його використання не обмежується виключно однією функцією.

Усі твори народних дибинецьких майстрів поділяються на вісім груп. До першої відноситься посуд *для приготування їжі*. Зокрема, полив'яні горщики, макітри, форми для тіста, бабники, ринки, пательні.

Другу групу складає посуд для *подавання та вживання їжі*: теріни (вази для перших і других страв), мальовані горщики, миски, тарілки, полумиски, салатники, вази (макітри) для вареників, сметанники (гладущики), цукорниці, маснички, хлібниці, сільнички (прості і на ніжці), двійнята-соленчата двох різновидів – подвійні сільнички і подвійні горщики.

До третьої групи слід віднести посуд, що використовувався *для подавання та вживання напоїв*. Це глечики, молочники, баклаги, тикви, тиквачі, карафки (глечики з вузьким горлом), сулії, два види куманців – калачі (із отвором по центру посудини) і плесканці (суцільні, без отвору), чайники (великі та заварні), кавники, кухлі, горнятка, склянки.

Четверта група виробів – це посуд для *зберігання продуктів*: теракотові чи полив'яні горщики, кілька різновидів слоїків, барила, різні за розміром макітри, бинчики (гличики з вухом, що з'єднує вінця над устям), решета (друшляки, цідильники).

П'яту групу складають *аксесуари та господарчі предмети*: яндоли (теракотові чи полив'яні миски до 50 см в діаметрі), вази (для квітів і підлогові), водолії, каганці, скарбнички, попільнички, підвазонники (вазони), канделябри, свічники, каламарі та чорнильні набори, іграшки «монетка».

Окремо варто виділити *предмети ритуального призначення та сакральне начиння*: гличики-перепійці [214], тарілки на весілля [213, с. 447], калачі, свічники, курильниці, полумиски з чарункою для свічки, водолії.

Наступну групу складає *архітектурна кераміка*. Так, у Дибинцях у ХІХ–ХХ ст. виготовляли димарі, виводи для димарів (циліндричної форми, гранчасті (квадратні) [212], кахлі [125, с. 32], хвилясту теракотову і полив'яну дахівку (черепицю) [129].

Останньою групою дибинецьких гончарних виробів є *ліплена кераміка*. Вона представлена дрібною пластикою і скульптурою малих форм. Майстри тут виготовляли дитячі свистунці двох видів – маленькі (близько 10 см) та скульптури-свищики (до 25 см), антропоморфний і зооморфний фігурний посуд, декоративні скульптурні композиції (Л.2. табл. 1).

Принагідно зауважимо, що окремі форми останньої групи у сучасній художній культурі Дибинців побутують у творчості місцевої потомственої майстрині Тетяни Тарасенко (Н.2).

Окреслюючи характерні локальні риси формотворення наведених видів виробів, слід зазначити, що функціональне призначення предметів було основним фактором для вибору майстром форми і розміру. Всі використані найменування виробів вказані згідно усталених місцевих назв, отриманих під час опитування жителів Дибинців [129] та аналізу напрацювань попередніх дослідників, які стосуються асортименту посуду в осередку – Л. Данченко

[22], М. Іонова [42] та Н. Терещенко [169]. Опис конструктивних частин виробів здійснено з урахуванням дослідження О. Коваленко [67].

Так, дибинецькі *макітри* широко використовувались у господарстві та, подекуди, сягали об'єму 2–3 відер. У менших теракотових посудинах розтирали мак і картоплю (місцева назва «ринка-заминачка» [129; 20, с. 58]), зберігали зерно й інші крупи. У вкритих зсередини поливою – тримали воду, замішували тісто, квасили капусту, огірки, буряки і сливи, зціджували у них молоко [61, с. 65]. Мальовані макітри, часто з фігурними (спіральними) вушками і накривками, подекуди завершені ліпними наверхами у формі гребінця, слугували для подавання на стіл страв і мали назву «ваза для вареників». Такі вироби були важливою частиною місцевої культури харчування і традиційного сервірування столу.

Великі тонкостінні мальовані макітри були густо розписані рослинними мотивами по білому чи світло-вохристому тлі і могли використовуватися під час святкових подій для збереження пирогів та інших страв [106]. Обриси стінок і форми цих виробів, наявність і кількість вушок, варіювалися у залежності від призначення. Відповідно до розмірів у Дибинцях побутували такі назви макітр, слоїв і бабників: велика макітра (2-3 відра), поєдинка (1 відро), подвійна (0,5 відра), потрійна (втричі менша за поєдинку), четвірня, п'ятірня (п'ятерик), шестірня (шестерик) [169, с. 73].

Прикладом симбіозу форм дибинецьких фабричних фаянсів із сільським народним гончарством є глиняний *терін*, що побутував у осередку до початку ХХ століття. Верхня частина посудини подібна до тутешньої вази для вареників з накривкою, проте, розміщена на ніжці-підставці, яка має стійке широке копитце [42, с. 10]. Як і в елітарній культурі харчування терін використовувався для подачі на стіл перших і других страв, проте, зважаючи на сільське середовище, швидше за все – у святкові дні.

У культурі домашнього побуту Дибинців широкої популярності набули полив'яні, мальовані та мармуровані *слоїки* різних розмірів – приблизно від 18 до 50 см заввишки. Приміром, у колекції НМЗУГО присутній полив'яний

слоїк (банка) з двома вушками 20–30-х років ХХ століття висотою 50,9 см (КН-14692 К-14062) [113]. У них зберігались різноманітні продукти – від зернових до варення.

Тикви не мали відокремлених ознак формотворення від інших керамічних центрів України і мали досить типові форми для українського народного гончарства. Вони також були різних розмірів і приблизно половина таких виробів була теракотовими, інші ж оздоблювали рослинними, геометричними і зооморфними мотивами. Тикви широко використовувались для перенесення та вживання води або іншої рідини у полі. Мальовані посудини могли виконувати декоративну функцію чи бути окрасою на святковому столі. Ужиткові тикви мали товсті стінки для тривалого зберігання прохолодності води і становили овоїдний тулуб, найчастіше із невеликим пласким вухом і вузьким коротким горлом, що часто закривалося качаном кукурудзи. Відповідно даним Н. Терещенко, за розмірами тикви мали такі місцеві назви: підкілашникові, горщані, підгорщані та махїтчані [169, с. 73].

Велика тиква із вичеревком, розташованим значно вище середини тулубу, із тонкою піднятою горловиною і міцним вухом, у Дибинцях мала назву *тиквач* (переважно теракотовий з охровим описуванням). Культура використання подібних посудин була пов'язана з особливостями експлуатації. Коли виріб був новий, він слугував для зберігання води, потім – олії, а з часом для дьогтю [129]. Крім того, на межі ХІХ–ХХ ст. в осередку побутовував ще один тип тиквача з аналогічним призначенням. На вигляд це полив'яна товстостінна посудина, яка набуває кулястої форми одразу вище опука (вичеревка), згори симетрично з двох боків розташовувались маленькі вуха, а по центру – вузький отвір із невисокими розхиленими вінцями (КС-250, КН-2727, НЦНК «Музей Івана Гончара»). Декорування полягало у гравіюванні прямою і хвилястими лініями плечей виробу.

У художній культурі Київщини чільне місце займали щедро декоровані та ужитковані полив'яні глечики, які використовувались у щоденному

побуті, на святкових застіллях і в ритуальних дійствах. Багато варіацій були наявні у формах дибинецьких *гличиків*, які у Дибинцях переважно були мальованими і застосовувалися у побуті для подачі води, узвару, компотів, молока як у будні, так і у святкові дні. Найскладніші силуети походять ще з місцевих традицій формотворення XVIII століття.

Так, за даними Л. Данченко [22, с. 14: іл.], у колекції НМУНДМ зберігається гличик окресленого періоду, який має овоїдний тулуб із симетричними плечами і боками, пласке вухо, що з'єднує верхню заломину з серединою вичеревка та майже пряму шию, яка по центру своєї висоти розширюється, утворюючи різкий злам [22, с. 67]. Така форма є близькою до західноєвропейських зразків, зокрема виробів саксонських цехових ремісників [22, с. 73] (М. рис. 15). Подібний принцип формотворення використовувався у Дибинцях й у XIX ст., проте, висота прямої частини шиї значно зменшилась, а кутовий злам став більш округлим, утворюючи плавні лінії силуету.

Призначення цього виробу, окрім побутово-буденного, може мати також сакральний зміст – під час весільних обрядів у різних осередках України на подібних гличиках-перепійцях з розхиленими вінцями і плетеним вухом, розносили міцні напої, а згори клали обрядову весільну випічку «шишки» [214]. Характерною відмінністю дибинецького *гличика-перепійця* є відсутність фігурного вуха, утвореного переплетенням двох валиків.

За даними Н. Пасічник, у збірці НМУНДМ представлений мармурований гличик з вухом XVIII ст. [125, с. 30]. Його овоїдний тулуб із трапецієподібною шиєю і гострим носиком є окремим типом форми дибинецького гличика і не зустрічається у більш пізній кераміці осередку. Наприкінці XIX – на початку XX ст. дибинецькі гличики мали наступні типи форм:

- опуклі приземкуваті тиквасті гличики з двома вухами (НМУНДМ, К-208);
- овоїдні з рівною високою шиєю і вухом, яке з'єднує опук і середину або верх шиї;
- подібні до молочників з вухом і носиком [74, с. 436–437].

У 1960-х роках майстри почали виготовляти спрощені форми глечиків із вухом і носиком, шия яких переважно не виділялась. Це було спричинено втратою сакральних функцій і звуженням призначення виробів до декоративного та побутового використання. Відповідно до розмірів, в осередку використовувались такі назви глечиків: горщані (26 см), підгорщані (24 см), росли махітки (19 см), махітки [169, с. 73].

Похідною від попередньої посудини є *карафка* – ємність для подачі на стіл вина чи наливки. Василь Масюк у 1960-х рр. після свого досвіду роботи у Нальчику в Кабардино-Балкарії експериментував з посудом і робив карафки, тобто глечики «на східний манер» [129] – з плавно завуженою до самого верху шийкою і фігурними широко розхиленими вінцями [109].

Проміжне місце між глечиком і тиквою займають *сулії* – посуд для зберігання та вживання вин, наливок, тощо. У Дибинецькій культурі він не був дуже поширеним, проте, майстри Каленик Масюк і його син Василь виготовляли подібні предмети. Сулії першого майстра були більше схожі до глечика – від овоїдного вичеревка підіймалась пряма рівна висока шия, від середини якої до опука йшло вухо [42, с. 10]. Василь Масюк виготовляв сулії у формі своєрідної тикви з округлими лініями силуету, дещо вигнутим догори вухом, тонкою шийкою, піднятою на кілька сантиметрів, і накривкою, що має завершення у формі диска [111]. Обидва керамісти декорували сулії підполивним розписом з рослинними елементами.

Характерний для асортименту гончарів лише двох осередків Середньої Наддніпрянщини (Цвітної і Дибинців) посуд *бинчики*, дибинчани виготовляли виключно мальований, святково оздоблений рослинними мотивами, рядочками крапок і рисок. Особливою рисою цієї форми є наявність вуха, яке розміщене над устям посудини, з'єднуючи вінця, що зумовлено функціональним призначенням виробу. Він використовувався для перенесення кисілю, квасу, медовухи, молока, збирання ягід тощо [194, с. 286–288].

Серед дибинчан побутовали два типи бинчиків – слоїкоподібні та кринкоподібні. Примітно, що у виробах початку ХХ ст. вухо прикріплене до

тулуба більш вишукано і пластично вирішене у вигляді завитків з обох боків. Бинчики Леонтія Тридіда окресленого періоду з експозиції НМУНДМ (К-294, К-245) демонструють впевнену техніку майстра у їх формотворенні, що свідчить про побутування таких предметів принаймні з кінця ХІХ ст., яке тривало аж до 1960-х у творчості Василя Масюка і Аріона Старцевого [112].

Найвправніші дибинецькі майстри також виготовляли *чайники* овоїдної форми із округлими лініями силуету, що було даниною запитам споживачів, які намагалися внести у свій життєвий простір елементи світської культури. У виробках кінця ХІХ – початку ХХ століття полярно на плічках тулубу розміщені невелике вухо і компактний, піднятий догори носик. Чайники цього періоду декорувалися техніками поливування та гравіювання і, швидше за все, вживалися у буденному житті (НЦНК «Музей Івана Гончара», КС-241 КН-2615). Багате декоративне підполивне оздоблення та варіативність розмірів спостерігаються й у виробках Каленика Масюка і Леонтія Тридіда початку ХХ століття [112]. Так, носик посудини кріпився в районі опука (вечеревка), а вигнуте догори вухо тепер проходило від середини тулуба до плечей. Такий принцип формотворення є досить поширеним і трапляється також у тонкокерамічному виробництві.

Ще один тип форми чайника побутував у Дибинцях впродовж першої третини ХХ століття. Це посудина, що має невеликий овоїдний тулуб, довгасті носик і вухо, рівну шию і широкі розгорнуті назовні вінця (НЦНК «Музей Івана Гончара», КС-176 КН-2273). Аналізуючи форму виробу, зауважимо, що схожий принцип формотворення є притаманним також культурі виготовлення фаянсових кавників, тому такі вироби могли використовуватись для вживання як чаю, так і кави. Крім того, опрацювавши музейні збірки, варто виділити два типи дибинецьких чайників за розмірами і відповідними функціями: великі (близько 21 см) та заварні (17–18 см).

Полив'яні, теракотові і мальовані *горщики* у Дибинцях різнилися функціями та назвами і в середньому мали наступні розміри [169, с. 73]:

- золінник (кількавідровий переважно теракотовий чи полив'яний всередині горщик) – використовувався для прання, кип'ятіння води, зоління білизни, приготування страв у великих кількостях [61, с. 67], варіння груш [129];

- кілаш (28 см);

- підкілаш (24, 5 см);

- горща (19, 5 см);

- росла махітка;

- махітка – найменший горщик, у якому готували їжу для дітей, парили молоко, могли зберігати масло і сметану [61, с. 64].

Горщики для приготування їжі в печі всередині покривались безбарвною поливою. Для зберігання круп й інших продуктів – могли бути теракотові, а для подавання на стіл використовувались мальовані, святково оздоблені вироби. Крім того, у Дибинцях побутувала форма горщиків у вигляді двійнят-соленчат, переважно оздоблених підполивним розписом [112]. Вони, найчастіше, використовувались для перенесення і вживання їжі під час роботи в полі. У 1960-х роках майстер Аріон Старцевий робив горщики із досить вузькою, піднятою на кілька сантиметрів шийкою, що робило форму виробу подібною до низького *тиквастого глечика* [137, с. 458]. Ймовірно, така конфігурація завершення горщика побутувала в художній культурі осередку і раніше, проте, досі аналогів серед наявних артефактів віднайдено не було. Тож наразі вважаємо таку форму епізодично використовуваною у творчості одного майстра.

Згідно з дослідженням М. Іонова 1912 року, горшки (горщики), цвітники (підвазонники), глечики і тикви за технічними ознаками могли мати такі назви (у порядку зменшення розміру): поєдинка, подвінтя, потріння, четвірня, п'ятірня і сотневик; миски – подвінтя, потріння і сотневик [42, с. 12].

У культурі харчування Київщини і Дибинців, зокрема, окрім макітр, для роботи з тістом, а також приготування перепічки і пасок до Великодня використовували спеціальні предмети – *форми для тіста* [112] і *бабники*

[211]. Конфігурація стінок бабників здебільшого була простою, виріб мав конусо- або трапецієподібну форму і неодмінно був вкритий зсередини шкливом (прозорою поливою). Як зазначає О. Клименко, форма для тіста схожа на широкий невисокий бабник із розгорнутими назовні вінцями і вушком [61, с. 67].

Дибинецькі *ринки* і *пательні* (місц. сковорідки) [129] були схожі за будовою і являли собою товстостінні посудини із широким денцем, округлими боками, увігнутими плечима і різко розхиленими назовні вінцями, з трубчастою ручкою-тулійкою. Пательні (сотейники) мали дещо більшу ширину денця і нижчі боки. Ці вироби використовувалися для топлення смальцю, приготування засмажки, картоплі, сала тощо. Варто зазначити, що ніжки на вказаних посудинах були відсутні, тож це є однією з відмінних рис цієї дибинецької продукції.

Чи не найбільш популярним видом керамічних виробів у культурі виробництва української народної кераміки є миски. Форма *мисок* з Дибинців досі диференціювалась за силуетом стінок. Л. Данченко слушно виділила два типи означеного посуду – з різким колінчастим зламом вінець «миски до лави» й округлі «прості» [22, с. 24]. Однак, ця типологія стосується переважно столового посуду, тож вважаємо за необхідне її розширити.

Згідно з функціональним призначенням у Дибинцях побутовали такі типи мисок: декоративні, столові та господарські. Декоративну функцію найчастіше виконували мальовані та фляндровані «миски до лави» і «прості», які розміщувались на миснику у хаті для прикраси оселі. З таких предметів рідко вживали їжу, час від часу використовуючи їх на великі свята. За типологічними ознаками, окрім названих двох типів, до столових мисок можна віднести також салатники – невеликі мальовані чи фляндровані глибокі миски з округлими високими, злегка розхиленими боками, утор на яких досить рельєфно виражений (М. рис. 65).

Господарську групу становлять полив'яні зсередини (місц. луджені [213, с. 144]) яндоли – розлогі посудини діаметром до 50 см із масивним

черепком, у яких чистили рибу і мили посуд, а також великі мальовані миски, які входили до складу умивального набору [42, с. 10]. Загалом, висота дибинецьких мисок менша за діаметр денця, що є відмінною рисою південної групи наддніпрянської кераміки [22, с. 135].

Дибинецькі *тарілки* були не такі поширені у культурі харчування, як миски, і мали спільні риси формотворення з іншими осередками Середньої Наддніпрянщини. Їх розміри могли варіюватися від 14 до 27 см у діаметрі вінець [112], що залежало від призначення. Побутували наступні типи тарілок: столові, декоративні тарелі та тарілки сакрального призначення (тарілки на весілля). У дисертації О. Щербань наведено дані, що у Дибинцях під час вітання наречених, весільні гості клали гроші на тарілку, після чого били її на щастя і танцювали по черепках [213, с. 447], що свідчить про значну роль цього типу посуду в місцевій художній культурі.

Поширеною дибинецькою формою посуду на початку ХХ століття були *полумиски*, які, зазвичай, щедро оздоблювались сюжетними підполивними розписами по широких крисах, денці, а іноді і з боків. О. Клименко зазначає, що у багатьох гончарних осередках полумиски «вирішені у вигляді давніх "крилатих мисок"» [61, с. 76]. Це визначення є актуальним і для творів майстрів Дибинців. Такі вироби, головним чином, виконували декоративну функцію в інтер'єрі житла, а також виготовлялись на замовлення для музейних збірок кераміки.

Дещо модифіковані дибинецькі полумиски виконували також ритуальну функцію та могли застосовуватись у релігійних або магічних діях. Так, у колекції НМУНДМ представлений полумисок із чарункою для свічки початку ХХ століття (К-164) (М. рис. 68), який має специфічну форму. На жаль, власне чарунка, яка слугувала місцем встановлення свічки, нині втрачена, проте у центрі денця посудини виразно проявляється заглибина, що завершується виступом із отвором на дзеркалі посудини.

Серед сакрального начиння привертають увагу дибинецькі *курільниці*. Їх будова базується на місцевих принципах формотворення ринок із

додаванням чотирьох дуг, які утворюють над устям своєрідну «корону» (М. рис. 37). Цей виріб слугував своєрідним кадилом для куріння ладану під час ведення обрядів і служби в храмі. Загалом, подібне сакральне начиння може бути відгомном давніх цехових братських традицій, які беруть коріння ще від кінця XVII – першої половини XVIII століття.

Високою майстерністю виконання відрізняються дибинецькі *канделябри* та *свічники* початку XX століття, які мають форми значної складності. Вони прикрашені ліпленими деталями, зокрема, скульптурними зображеннями двоголового орла, якими оздоблювались верхні частини виробів. Загалом, традиція *скульптури і дрібної пластики* у Дибинцях є самобутньою і особливою. Ще від кінця XIX – початку XX століття збереглися гумористично-сатиричні посудини Андрія Шнуренка у вигляді чоловічих фігур [112], що свідчить про володіння майстром технікою ручного формування виробів на значному рівні. У другій половині XX століття з'явилися нові сюжети у декоративних скульптурах малих форм та фігурному посуді – зображення фантастичних звірів, дивовижних птахів, образи з байок, народних казок, буденного життя гончаря тощо. Дрібна пластика ж побутувала в художній творчості керамістів-дибинчан впродовж тривалого часу майже без змін, базуючись на давніх традиціях формотворення свистунців у вигляді пташечок і звірів.

Н. Терещенко у тексті своєї статті оприлюднила свідчення дибинчанина І. Загороднього щодо функцій місцевого фігурного посуду: «В давнину такі посудини використовували як водолії для омивання рук у церквах та по хатах, а пізніше в них тримали всілякі трунки та напої» [168, с. 770]. З вищевикладеного можна зробити висновок про існування у Дибинцях двох типів *водоліїв* – господарчого та сакрального, що вказує на розвинену художню культуру осередку.

Примітною є форма *чорнильних наборів*, що на початку XX століття виготовляв у Дибинцях Іван Книжник. На прикладі експонатів із НМУНДМ можна прослідкувати основні принципи їх формотворення. Так, чорнильний

набір (К-5907) (М. рис. 82) вирішений у вигляді письмового стола на чотирьох ніжках із висувною шухлядою. На верхній площині розміщено круглий отвір із ємністю для чорнил, а на лицевому боці прилаштовано дві циліндричні підставки для пір'я.

У колекції згаданого музею наявний інший тип чорнильного набору цього ж автора (К-402) (М. рис. 81). Його основна частина являє собою виточену об'ємну дископодібну форму на чотирьох невисоких ніжках, яка обладнана характерними отворами для ємностей і предметів, необхідних під час письма. Згаданий твір має вишукане декоративне оздоблення у вигляді скульптурного завершення двоголовим орлом на своєрідній «короні», що утворена чотирма фігурними дугами, які щедро прикрашені делікатними ліпленими завитками.

Очевидно, подібні вишукані вироби використовувались освіченими людьми з рівнем статків вище середнього. Припускаємо, що у ХІХ столітті керівники дибинецького гончарного братства, а також місцевий священник цілком могли послуговуватись схожими чорнильними наборами для ведення записів у братських і церковних книгах. Такий широкий спектр асортименту у творчості дибинецьких майстрів свідчить про важливе місце їх керамічних виробів у художній культурі краю і Київщини, загалом.

4.2 Оздоблення гончарних виробів та художня специфіка розписів мальованого посуду дибинецькими майстрами

Кераміка Дибинців ХІХ–ХХ ст. яскраво вирізнялася з-поміж творчого доробку майстрів інших гончарних центрів України локальною своєрідністю розписів і художньою специфікою оздоблення. Самобутнє мистецьке мислення гончарів досліджуваного осередку виявилось у підходах до декорування творів, трактуванні й виконанні орнаментальних елементів, їх композиційного вирішення.

Для аналізу прийомів декорування гончарних творів дибинчанами у ХІХ–ХХ століттях варто окреслити чотири групи виробів, згідно з художньо-технологічними підходами до їх оздоблення. Першу групу складає теракота, переважно прикрашена описуванням ангобами (опискою), другу – однотонні твори, вкриті шкливом або колорованою поливою, іноді з використанням гравіювання. Третя група – це предмети, декоровані підполивними контурним або безконтурним розписом, фляндрівкою чи мармуруванням. Остання група охоплює твори з пластичним моделюванням окремих частин виробу (вушок, вінець, ухватів на накривках тощо), рельєфами та скульптурними елементами.

Декору теракотових творів гончарів Дибинців ХІХ–ХХ ст. притаманна стриманість і врівноваженість. Окреслений сегмент асортименту представлений ужитковим посудом різних розмірів (макітрами, тиквами, горщиками, молочниками, вазонами, глечиками, слоїками тощо). Принцип оздоблення зазначених виробів полягав у використанні простих геометричних елементів, нанесених брунатним ангобом («червінькою») на плічка предмету. Оскільки у продукції майстрів осередку переважала теракота зі світлим черепком (білим, світло-сірим, іноді з рожевувато-вохристим відтінком) [98, с. 1005], зазвичай темний візерунок набував більшої виразності.

Для декорування верхніх частин посудин закритого типу керамісти Дибинців застосовували різні комбінації концентричних хвилястих і прямих ліній різної товщини («шарівку»), ряди ритмічних плям, косих або прямих рисок, дугоподібних і V-подібних елементів, «курячих лапок». Окреслені мотиви наносилися у різній послідовності та кількості, розміщувались за певною логікою чергування або накладалися один на одного. Варто зазначити, що зрідка дибинчани використовували ці ж елементи, змінивши описування на гравіювання (прошкрябування по сирому черепку виробу). Показовим у цьому сенсі є золітник із приватної колекції Надії Луценко, доньки Василя Масюка (М. рис. 4).

У більш пізній теракоті дибинецьких гончарів «шарівку» міг замінювати ряд напівгребінців або стилізованих ягід на стеблинках з листочками, що розміщувались горизонтально. Кольорова гама декору окресленої групи виробів епізодично розширювалась білим, зеленим і коричневим ангобами (М. рис. 22). У 80–90-х роках ХХ століття традиційну групу концентричних тонких ліній на неполив'яних горщиках і молочниках іноді замінював ряд фляндрованих елементів.

Слід відмітити, що на межі ХІХ–ХХ століть у Дибинцях зрідка виготовляли димлений посуд, що не було притаманно місцевій традиції і, ймовірно, носило епізодичний характер. Прикладом такого оформлення кераміки осередку є скарбничка із колекції НМУНДМ (К-12759), яка має округлу форму з прорізом у верхній частині (М. рис. 83).

Окрему групу виробів становлять однотонні полив'яні твори народних керамістів Дибинців ХІХ–ХХ століть. До цих предметів належать глечики, горщики, слоїки, тикви, друшляки, кухлі, курильниці, димарі, скульптура малих форм і дрібна пластика. Поверхня виробу вкривалася шкливом (безколірною поливою) одразу по черепку або по вохристій чи темно-коричневій обливці. Іноді для оздоблення архітектурної й ужиткової кераміки дибинчани використовували не лише безбарвну, а й колоровану поливу із зеленкуватим чи вохристим відтінком.

Під час польових досліджень у різних приватних збірках дибинчан було віднайдено низку виробів із червоним черепком, які вкриті зеленкуватою поливою, що має цезури кольору у вигляді хаотично розміщених плям різної форми (М. рис. 12). За свідченням місцевих мешканців такі пропуски відбувалися через недостатнє подрібнення окислів свинцю та міді або нерівномірне нагрівання під час випалу [129]. Однак, подібна технічна недосконалість поливування створювала досить цікавий декоративний ефект і надавала виробам неповторного вигляду.

Найбільш розмаїту і багату групу дибинецької кераміки охоплює мальований посуд, тобто твори, декоровані підполивними ангобними

візерунками. Художні особливості та специфіку їх оздоблення у Дибинцях можна прослідкувати, розподіливши творчий спадок майстрів осередку за техніками, які застосовувались для нанесення декору.

Локальні риси розпису дибинецької кераміки найвиразніше проявились у контурному малюванні, що, як і в інших гончарних осередках Середньої Наддніпрянщини, наносилося на вироби технікою ріжкування. Мистецтвознавець Л. Данченко з цього приводу слушно зазначає, що усі зображення на посуді майстрів Дибинців є дуже декоративними, а способи виконання навіть найменших орнаментальних елементів демонструють зв'язок із давніми традиціями [20, с. 117]. Згадана науковець доходить висновку, що низка рослинних і геометричних мотивів розпису осередку має глибоке коріння й є підтвердженням обізнаності місцевих майстрів з керамікою Словаччини та Угорщини XVII–XVIII століть [20, с. 120].

У Дибинцях розпис наносився на поверхню посудини відразу начисто, без попередньої заготовки. Тому настільки вдала гармонійність і композиційна узгодженість форми виробів та їх декору, що продемонстровані у переважній більшості збережених нині творів дибинчан, підтверджують міцну мистецьку школу цього гончарного центру. Особливістю мальованого посуду осередку є площинні малюнки, які набували ефекту своєрідної візуальної об'ємності за рахунок архітектоніки виробу, «подвійного контуру» або контрастності кольорів. Традиційно насичені й об'ємні мотиви розписів не виглядали перевантаженими за рахунок обраної колористики та вишуканого доповнення площин між контурами основних елементів геометричними або рослинними орнаментами.

Мистецтво кераміки дибинчан початку ХХ ст. відзначається розширенням традиційних поглядів на контурний розпис. У цей час почали з'являтися малюнки, нанесені без контурного обведення. Приміром, на мисках, що зберігаються у колекції кераміки НМУНДМ, в такий спосіб зображені тварини, птахи та музичні інструменти. Вони виконують роль основного сюжетного елементу декору, який розміщено посередині

внутрішньої площини посудини, іноді зі зміщенням вліво. На мисках «до лави» центральний мотив обрамлено традиційним рядом «гребінців» на стінках. Подібні розписи характеризуються заповненням тла геометричними елементами (горошинами, «курячими лапками», пучками гілочок, рисками, крапками тощо) та доповненням малюнків підписами на кшталт «Лошадь», «Скрипка, 1905 г.» тощо (М. рис. 50). Такі миски також часто декорували фляндрування (М. рис. 60).

Варто зазначити, що у Дибинцях підполивним малюванням оздоблювали не лише відкриті, а й закриті типи посуду. Характерною специфічною рисою усіх місцевих розписів було застосування сталих композиційних принципів нанесення декору. Так, найпоширенішими тут були вертикальний і доцентричний типи композиції. На мальованих макітрах, тиквах, глечиках, бинчиках, горщиках, сметанниках, баклагах розташування елементів узгоджувалось із формою виробу і варіювалось у межах двох зазначених підходів до організації орнаментальних мотивів.

У першому випадку посудина мала дві або три «лицьові» сторони, де зображувалися переважно квіти на високій або в'юнкій стеблині, грона винограду або довгасті листоподібні квіти, що ніби «проростають» від нижньої частини стінок. Натомість, за другим варіантом композиції, пишну декоративність мала вся поверхня виробу, адже орнамент широким фризом було сконцентровано переважно на його вичеревку чи плічках, іноді він займав усю поверхню стінок.

Часто традиційні дибинецькі розписи були асиметричними, іноді зі зміщенням основного елемента вбік від візуального центру посудини, що додавало декорові динамічності й ефекту внутрішнього руху [20, с. 123]. В оздобленні мисок, полумисків, тарілок і накривок майстри осередку також керувалися вищеназваними двома підходами. Доцентричний принцип композиції розпису мисок і тарілок також варто диференціювати за характером розміщення використовуваних мотивів. Так, найчастіше застосовувалось вільне асиметричне розташування елементів по всій поверхні,

рідше – декор обмежувався зображенням виключно центрального мотиву на дзеркалі чи оздобленням внутрішньої частини стінок (крис) виробу.

Слід зазначити, що впродовж XX ст. керамістами Дибинців виготовлялись також миски із розподіленням загальної внутрішньої площини на три, рідше чотири частини за допомогою геометричних або рослинних орнаментальних рядів. Значна кількість дибинецьких мисок і полумисок, на відміну від канівських та головківських, розписана не лише всередині, а й зовні [20, с. 123; 173, с. 67]. Переважно застосовувались прямі та хвилясті концентричні смуги, дуги та крапки контрастних кольорів у різній черговості.

Загалом, орнаментальні мотиви мальованої дибинецької кераміки XIX–XX століть можна розподілити на флоральні, геометричні, зооморфні, орнітоморфні, скевоморфні та підписи малюнків (Л.3. табл. 1). Найбільш традиційними і поширеними у розписах майстрів осередку були флоральні (рослинні) елементи. У манері їх виконання спостерігається певна канонічність, напрацьована впродовж століть. Так, до найдавніших мотивів мистецтвознавець Л. Данченко, серед іншого, віднесла виноград, тюльпаноподібні квіти й похідне від акантового листа [20, с. 120].

Роль центрального (рідше бічного) елемента декору в розписах майстрів Дибинців виконували й інші різновиди квітів – аргонії, пальметки, віялоподібні, дзвоноподібні, довгасті листоподібні квіти, ріпоподібні квіти, що завершені трилистком, стилізовані чорнобривці. Значну роль у врівноваженні композиції мали листочки різних розмірів – просте довгасте, дещо спрощене акантове та дубове листя. Вирішальним у характері малюнку часто був тип стеблини, з якої «виростали» більшість рослинних елементів. Могли використовуватися суцільні хвилясті гілки, що химерно звивались вздовж стінок посудини або віночком (на баклагах і дзеркалах мисок), окремі віти або їх пучки.

Варто акцентувати увагу на тому, що у Дибинцях аж до 1960-х років зберігся прийом «перекреслення», тобто нанесення на стебло ряду дрібних поперечних рисок. На думку мистецтвознавців Л. Данченко й О. Клименко,

це є старовинним прийомом, що характерний для розписів кераміки Середньої Наддніпрянщини XVIII–XIX століть і перегукується з декоруванням швейцарських кахлів окресленого періоду [20, с. 98; 62, с. 128].

Низка дибинецьких творів початку XX століття демонструє застосування мотиву вазону або «дерева життя», який виконано не буквально, проте, дуже наближено до рослинного білатерального зображення. В оздобленні бабників застосовувались вертикальні сосонки, що ритмічно дублювалися різними кольорами по всій поверхні посудини. Для доповнення художньої побудови візерунку не останню роль відігравали ягоди, пуп'янки та, зрідка, жолуді.

Рясність рослинних мотивів у розписах гончарів Дибинців кінця XIX ст. можна прослідкувати на глечику означеного часу, що зберігається у колекції МІБ (К-93) (М. рис. 17). Основна лінія декору традиційно тут сконцентрована на вичеревку виробу і складається із вигнутої тонкої гілки, що обвиває найбільш опуклу частину посудини. У місцях її розгалуження почергово вгору і вниз розходяться виразні ніжно-зелені пальметки, обрамлені темно-коричневими та брунатними рисочками, що створюють ефект своєрідних китиць.

Врівноважують загальну композицію пучки великого простого та з хвилястим краєм листя, яке візуально конкурує із зазначеними акцентованими мотивами. Тональна гама твору цілком відповідає канонам дибинчан – на світлу обливку нанесено малюнок із темно-коричневим контуром, а площини орнаменту заповнено зеленим і брунатним ангобами. У декорі також присутнє «перекреслення», а секундарними елементами є горошини із зеленою обводкою, вкладені одна в одну дуги, що прикрашають найвужчу частину шиї виробу, та ряд квіточок, утворених різноколірними крапочками.

Надзвичайною декоративністю та пишністю відрізняються підполивні розписи дибинецьких баклаг. Так, у виставковій залі НМУНДМ 2019 р. експонувалась баклага початку XX ст., один бік якої густо вкритий вишу-

каним рослинним орнаментом (М. рис. 38). По центру розміщено багатопелюсткову розету, що обрамлена своєрідним віночком із стебел, які, переплітаючись, утворюють серцеподібні комірки. Всередині кожної – квітка у вигляді французької лілії з додатковими вусиками в оточенні дрібних листочків. Зовнішній ряд композиції ритмічно доповнений довгастими виразними листками та групами ягід на окремих гілочках, внутрішній – дрібнішими безконтурними листочками. Орнаментацію завершують «перекреслення», крапки та риски, що відтінюють основні елементи і додають декору врівноваженості. Логіка колористики розпису підпорядкована підкресленню творчої побудови малюнка і включає традиційну «побілку», темний контур, пастельно-зелений та вохристий ангоби.

Одразу три варіанти виконання мотиву «виноград» продемонстровано в оздобленні горщика із двома вухами початку ХХ століття зі згаданої експозиції (М. рис. 33). Так, із насиченим вохристим тлом виробу контрастують асиметрично розташовані великі грона винограду, які виконано білим і зеленим кольорами із темним (майже чорним) контуром. У Дибинцях було відомо дві модифікації форми цього елемента розпису – у вигляді трикутника та ромба. Декор згаданого горщика оснований на різноплановому трактуванні винограду відповідно до останньої варіації.

Так, тут грона пов'язані між собою тоненькою вигнутою гілочкою, яка проходить переважно на плічках виробу. Кожне з них візуально поділяється на два трикутники. Верхній суцільно зафарбований білою чи зеленою фарбою, а нижній складається з трьох або п'яти рядів виноградинок, що чергуються за кольорами. Кріплення грона до стеблини має три вирішення. Загальний ромб елемента «вкладається» у V-подібну побудову з двох довгастих листків, що мають округлі чи гострі краї, або ж звисає просто у місці залому гілки, який підкреслено листком із хвилястим краєм.

Система засобів декорування дибинецької кераміки ХІХ–ХХ ст. поряд із флоральними мотивами повсякчас включала і геометричні, адже вони є найбільш архаїчними елементами орнаментики народного мистецтва. Так,

Л. Данченко у способі виконання та побудови низки геометричних композицій майстрами Дибинців вбачала спорідненість із давніми традиціями цехових гончарів-дзбанкарів Західної Словаччини [20, с. 131].

Значного поширення у розписах керамістів досліджуваного осередку набув типовий для наддніпрянських гончарів мотив «гребінці», що мав оригінальні локальні трактування вирішення на берегах полумисків, мисок «до лави», тарілок, тикв і горщиків. Його походження детально розглянула Л. Данченко, дослідження якої наразі є найбільш повним розглядом генези зазначеного орнаменту. За матеріалами монографії означеної вченої можна прослідкувати його походження ще від іспанської майоліки XV–XVI століть. У результаті творчих цехових зв'язків відбувся подальший розвиток «гребінців» у мистецтві кераміки Італії XVII століття, Західної Словаччини (хабанські дзбанкари), Німеччини (саксонські гончарі), Румунії XVIII століття та України (майстри Середньої Наддніпрянщини) [20, с. 120].

На дибинецьких творах виконання згаданого мотиву мало кілька варіантів. Перший, найбільш традиційний, полягав у дзеркальному розміщенні різноколірних прямокутних трикутників, утворених із рисок різної висоти, що ритмічно межували одне із одним високим і низьким краєм. Таким чином утворювався ряд рівнобедрених трикутників, основа яких найчастіше розташовувалась на вінцях посудини. Площа між їх вершинами заповнювалась «півгребінцями», «крильцями», стилізованими французькими ліліями чи пучками рисок. Таке трактування орнаменту створювало легке ажурне обрамлення основного малюнку, не втрачаючи самостійної декоративної функції.

На початку XX століття у Дибинцях цей мотив набув певних трансформацій, а у творчості окремих керамістів взагалі був замінений на обрамовуючі флоральні смуги чи так звані технічний орнамент (концентричні прямі та хвилясті лінії, ряди рисок, крапок тощо). Примітно, що на мисках із зображенням риб, основа «гребінців» розміщувалась не на вінцях виробу, а на зламі між крисами і боками, тобто в іншому ракурсі. Таке

декорування берегів могло бути авторським трактуванням традиційного підходу та вираженням творчої індивідуальності майстра. На жаль, збережені нині твори із подібним оздобленням є безіменними.

Наприклад, це темно-вохристий полумисок із зображенням двох риб (К-350, НМУНДМ), а також полумисок із чарункою для свічки (К-164, НМУНДМ). В останньому творі лінія «гребінців» взагалі переривається у тих місцях, де безпосередньо на полярних частинах берегів посудини зображено дві риби (М. рис. 68). В окреслений період з'явився ще один вид виконання «гребінців» – із ритмічними цезурами між їхніми гострими кутами, які заповнювалися французькими ліліями чи «півгребінцями» (М. рис. 69, 73).

Серед геометричних мотивів дибинецьких розписів значну декоративну роль часто відігравали стилізовані трикутники, що гармонійно поєднувались із в'юнкими пагонами в оздобленні глечиків, горщиків, чайників тощо. Дибинецькі підполивні розписи ХІХ–ХХ століть часто включали риси, що групувалися рядами чи трикутниками, прямі та хвилясті концентричні лінії, кривульки, зигзаги, крапочки, серце-, V- та X-подібні елементи, кружечки, горошини, «курячі лапки». У традиційних композиціях декору творів осередку ці елементи виконували переважно другорядну функцію, проте, на початку ХХ століття набув поширення посуд із виключно геометричним орнаментом. Такий підхід епізодично відбивається також в окремих творах Василя Масюка 1960-х років [137, с. 451: іл.].

Яскравим прикладом застосування геометричної орнаментики не в якості фіоритури, а як повністю самостійної завершеної композиції, є тиква Каленика Масюка, виготовлена на початку ХХ століття (К-78, НМУНДМ) (М. рис. 26). Логіка розміщення елементів розпису посудини продиктована основним дибинецьким художнім принципом – узгодженням форми і декору. Таким чином, для підкреслення силуету вичеревка виробу, автор використав горизонтально розміщені орнаментальні смуги різної ширини, що розмежовані прямими концентричними лініями. Так, найбільш опукла його частина розписана смугами «півгребінців» і виразних квадратів, заповнених

X-подібними елементами. Плічка тикви оздоблено рядом «гребінців», що візуально підкреслює звуження силуету посудини від тулуба до шиї, а вухо виробу традиційно декоровано поперечними рисками.

У кераміці окресленого періоду різні комбінації геометричних мотивів зустрічаються також у мисках із доцентричними композиціями [137, с. 415: іл.], тиквах [137, с. 438–439: іл.], глечиках [137, с. 437: іл.] і чайниках (КН-2273, НЦНК «Музей Івана Гончара») [114]. Також варто зазначити, що у дибинецьких розписах цього часу траплялась геометризація рослинних мотивів, головним чином винограду та стебел, що асиметрично перетинаються і завершуються трикутниками різних форм і розмірів [22, с. 15: іл.] (М. рис. 32, 73). Широко застосовувався й прийом нанесення груп білих крапок безпосередньо на квіти, риби і тварин.

Арсенал орнаментики керамістів Дибинців включав також мотив хреста, який мав кілька варіантів виконання. Так, зворотній бік вищезгаданої баклаги з експозиції НМУНДМ 2019 року, яка з одного боку декорована квіткою в оточенні пишного «віночка», оздобленою складною композицією на основі рівностороннього хреста (М. рис. 38). Характер його розміщення дозволяє стверджувати, що це зображення є подібним до «мальтійського» й «андріївського» хрестів. Схоже трактування цього мотиву поширене у багатьох видах українського народного мистецтва і зустрічається, зокрема, у писанках, кераміці та вишивках Поділля (Вінничини) [157, с. 209, рис. 11]. Асиметричний чотиридільний елемент, за допомогою якого вирішений декор тулуба сюжетного зображення «чаплі» на мисці з окресленої експозиції НМУНДМ (М. рис. 46), також можна віднести до мотиву «хрест». На денцях мисок Дибинців центральні рослинні елементи на дзеркалі посудини також іноді komponувалися у хрестоподібні фігури (М. рис. 48).

Інший варіант його виконання являє собою просте перекреслення двох рисок, що утворює звичайні дрібні хрестики, які виконують роль доповнюючого орнаменту. Так, під час виставки НМУНДМ «Повернені з забуття. Реставровані пам'ятки музейної кераміки» (16.02–26.03 2006 року),

поряд із великими мальованими макітрами було оприлюднено унікальну велику накривку початку ХХ століття (М. рис. 75). Її декоровано чотирма геометризваними гронами винограду у формі великих трикутників. Вони поділені на дрібні ромбовидні комірці, які заповнені кругами із хрестиками всередині, що символізує плоди винограду. Композицію завершено в'юнкими відокремленими стеблінками, V-подібними елементами, поодинокими листочками та крапочками.

В експозиції згаданого музею 2019 року демонструвався слоїк (ваза) цього ж часу виготовлення, оздоблений безконтурним розписом, у якому нижня частина виробу, плічка і шия вкриті різноманітними варіаціями концентричних ліній (М. рис. 10). Середня частина тулубу цього предмету декорована вертикальною флоральною композицією. Вона побудована на чергуванні повторюваних білатеральних зображень стеблини із двома довгастими листочками та масивних квітів, між пелюстками яких нанесено дрібні хрести. Ймовірно, витоки подібних розписів можуть апелювати до релігійної складової життя дибинчан.

Вишуканістю, виваженістю й особливою декоративністю виконання характеризується образ птаха, який набув значного поширення в оздобленні кераміки Дибинців ХХ ст. Найпевніше, цей мотив з'явився у місцевій традиції і набув власних локальних художніх рис значно раніше. Відомий мистецтвознавець М. Макаренко довів, що загальна концепція композиції дибинецьких мисок із зображенням пишнохвостого птаха є продовженням традицій сирійських гончарів Х–ХІІ ст. [88, с. 107]. За висновком Л. Данченко нанесення білих крапок у вигляді «намиста» чи двох ліній на шию птаха, яке застосовувалось дибинчанами у ХХ ст. для декору окремих птахів і риб, є продовженням сасанідського (доісламського іранського) мистецтва, що пізніше вкорінилось у давньоруському золотарстві, різьбярстві тощо [20, с. 97].

Принадно варто зазначити, що львівська мистецтвознавець Г. Івашків визначила основні схеми розписів посуду з окресленим мотивом, які

сформувалися впродовж княжої доби [44, с. 327]. Проаналізувавши творчий доробок гончарів Дибинців ХХ століття, можна зробити висновок, що зазначені композиційні особливості стали основою для принципів декорування подібних творів. Так, у досліджуваному осередку перевага надавалась одинарному зображенню птаха у профіль (переважно справа наліво) в оточенні легких рослинних елементів над, під і перед ним [20, с. 123]. Рідше гончарі малювали пару або групу птахів з обох боків «дерева життя» («вазона»), іноді у поєднанні із зооморфними елементами. Такі розписи завжди були вертикально зорієнтованими.

Твори дибинчан початку ХХ століття демонструють багате розмаїття варіацій орнітоморфних мотивів, та все ж певну канонічність їх виконання. Це ще раз підтверджує давнє побутування образу птаха у декорі кераміки осередку. Варто зауважити, що подібне оздоблення було притаманне не лише орнаментиці підполивних розписів мальованого посуду Дибинців (мисок, полумисків, тикв, накривок, іграшкових мисочок тощо), а й вирішенню скульптурних елементів маргінальних виробів (свічників і чорнильних наборів), а також димарів. Прикметно, що частина зображень птахів не має виражених видових ознак, проте, низку композицій із такими мотивами доповнено підписами, що дає змогу розподілити їх за різновидами. Зокрема, це півні, кури, двоголові орли, сороки, солов'ї, індики, кібці, лебеді, чаплі, одуди, селезні та група фантазійних птахів.

Ще до 50-х рр. ХХ ст. у творчості майстрів Дибинців збереглася стародавня традиція виконання на тарілках, мисках і накривках масивного, повногрудого птаха з пишним барвистим хвостом. Композиція розпису відповідала загальноприйнятим місцевим канонічним правилам. Однак застосування фіоритури, декоративне вирішення тулуба та власне манера виконання самого птаха, мали яскраві відмінні авторські риси.

Наприклад, у творчості Якова Слокви іноді могли поєднуватися зооморфні й орнітомофні мотиви. Полумисок зазначеного майстра першої третини ХХ ст. з колекції НЦНК «Музей Івана Гончара» (КС–534), оздоблено

зображенням поважного роздутого птаха із пишним зелено-коричневим хвостом, нагадує традиційні дибинецькі віялоподібні елементи. Характер виконання його заокругленого розкритого дзьоба потрактований як образ риб'ячої голови (М. рис. 71).

Таке поєднання є виключно авторським вирішенням, адже воно не зустрічається у виробках інших керамістів Дибинців. Заповнення площини тулубу птаха являє собою три трикутники із кружечком у нижній частині, розділені крапчастими лініями. Завдяки такому нетрадиційному прийому візуально здається, ніби птах зображений в одязі. Варто також зазначити, що майстер завжди обрамляв центральний мотив смугою «гребінців» на вінцях, а розпис виконував по білій обливці насиченими зеленим і коричнево-червоним ангобами. Птахів із звичайними головами та тулубами, що вкриті контурно промальованими виразними пір'їнами, можна побачити й на мисках 1930-х рр., світлини яких опубліковано у працях Л. Данченко [20, с. 157: іл.] та Г. Івашків [44, с. 78: іл. 6].

Значною подібністю між собою вирізняються птахи на тарілках невідомого майстра першої половини ХХ століття з фондів МЕХП [137, с. 430: іл.] і Герасима Гарнаги 1950-х років (К-4015, НМУНДМ). Обидва зображення мають майже однаковий силует із повними, округлими животиками, не густими рядами пір'їнок, невеликими підкресленими голівками та масивними шиями, що підведені хвилястою лінією. Оскільки береги першого твору декоровані «гребінцями», а розпис виконано на темному тлі, не можна пов'язати його з авторством згаданого гончаря, адже такі художні прийоми декорування не притаманні його творчості. Проте, спорідненість характеру ліній і загальне трактування мотиву дозволяє стверджувати, що мало місце пряме наслідування мистецької традиції плеяди попередників-керамістів осередку Герасимом Гарнагою.

На мисках і тарілках початку ХХ століття із експозиції НМУНДМ 2019 року продемонстровано й інші варіації неозначених орнітоморфних мотивів. Наприклад, це композиція із двох птахів, що виконані одним

кольором без використання контуру та розташовані один напроти одного на гілках «дерева життя» (М. рис. 73). Прикладом експериментаторства у декорі окресленого періоду є миска із фігуративним зображенням дерева, поряд з яким розміщений птах із написом «Клюєть» (М. рис. 46). На відміну від традиційних канонічних зображень, декоративне оздоблення тулубів птахів на зазначених розписах відсутнє. П'ять птахів у різних позах, що сидять на вигнутій стеблині квітки, виконано на мисці з написом «Разные птицы» із зазначеної виставки (М. рис. 49). Пам'ятка цікава з точки зору вивчення орнаменталістики орнітоморфних мотивів, адже кожен з птахів має специфічну розробку декору тулуба.

У мистецтві дибинчан кінця ХІХ – початку ХХ ст. часто застосовувався образ «двоголового орла». Ймовірно, ця геральдична тема проникла у гончарне мистецтво осередку як символ, пов'язаний із візантійсько-києворуською традицією. Вона побутувала у розписах мисок [63, с. 161: іл. 1] і полумисків (К-159, НМУНДМ), скульптурному завершенні свічників (К-602, НМУНДМ) і чорнильних наборів (К-402, НМУНДМ). В усіх випадках це зображення було пишним і декоративним, з розлогими піднятими крилами та стилізованими «скіпетром» і «державою» у зігнутих лапках.

У декорі мальованого посуду майстрів Дибинців ХХ століття одним із досить поширених був також мотив півня. Безумовно, специфіка його виконання базувалась на напрацьованих прийомах зображення повногрудого масивного птаха із тоненькими зігнутими лапками та пишним хвостом. Проте, у даному випадку голова додатково прикрашалась виразним гребенем. На збережених творах дибинчан фактично кожне зображення півня відрізняється від попереднього. Однак, якщо на початку століття подібні контурні та безконтурні малюнки були пропорційними, декоративними й врівноваженими, то до другої половини століття вони стають більш схематичними і спрощеними. Курей у Дибинцях зазвичай виконували поруч з півнем на одній посудині, або по одинці на парних виробах (М. рис. 27, 63).

Високохудожнє контурне зображення півня, яке можна віднести до кращих зразків із подібним мотивом, присутнє на баклазі невідомого автора початку ХХ століття (К-274, НМУНДМ) (М. рис. 39). Птах виконаний дуже делікатно та виразно, декоративне вирішення його хвоста та тіла є досить складним і скрупульозним, що свідчить про непересічний талант автора. Тонкі різноколірні лінії, що густо вкривають тулуб, утворюють своєрідну легку ажурну решітку, на яку нанесено характерні дибинецькі білі крапки.

На невеликій мисочці окресленого періоду (К-155, НМУНДМ) (М. рис. 46) наявне унікальне трактування образу півня, який на противагу більшості птахів із дибинецьких розписів, має не зігнуті, а випростані ноги. Завдяки такому положенню тіла складається враження, що він енергійно крокує. Художня специфіка виконання згаданої композиції полягає у використанні безконтурного малювання та напису «П'їтухь» [150, с. 263].

У першій третині ХХ ст. з творчості майстра Тимофія Цюрупи бере початок мотив граційної сороки із гілочкою у дзьобі та довгим хвостом, яку зображували одним кольором без контуру і візуального розподілення частин тіла (М. рис. 57). Тло виробу густо заповнювалось хаотично «розкиданими» химерними пучками гілочок, рисок, кружечків, хвилястих ліній тощо. Практика використання такого мотиву стала своєрідним маркером кераміки 1960-х років дибинчанина Аріона Старцевого. За спогадами нащадків автора, такий птах виконувався майже безвідривним методом і «набитою рукою», тобто доведеною до автоматизму сукупністю рухів руки майстра, що дозволяло створювати охайний стандартизований малюнок [129].

За відсутності контуру, колористика таких композицій мала б бути побудована на принципі контрастності, проте, серед подібних мисок трапляються зразки із темним птахом на темному тлі або зі світлим – на світлому. Таким чином, тонально виробу із сорокою вирізняються стриманою, іноді пастельною палітрою розпису. У другій половині ХХ ст. орнітоморфні мотиви кераміста Михайла Тарасенка поряд із використанням образу півнів [96; 101] і курей включали зображення лебедів. Зазвичай вони

були повернуті в один бік і виконувалися білим ангобом по коричневій обливці (М. рис. 8).

У колекції НМУНДМ збереглися дибинецькі миски початку ХХ ст. із підписаними зображеннями одуда, солов'я, селезня, чаплі та кібця (хижого птаха) (М. рис. 46–48). Зазначені птахи мають специфічні форми тіла, декор яких виконано за допомогою різних комбінацій ліній і крапок, що утворюють решітку, квіти чи «намисто». Серед них трапляються також одноколірні малюнки (селезень і кібець).

Чільне місце в орнаментиці дибинецького мальованого посуду займали зооморфні мотиви, зокрема, риби. Так, доктор мистецтвознавства М. Селівачов зауважував на полісемантиці цього зображення [157, с. 200]. Так, значення риби у народному мистецтві трактувалося з точки зору християнських сюжетів, з часом спрощуючись і трансформуючись у водний знак і зодіакальний символ [44, с. 315]. Також варто зазначити, що образ риби міг потрапити до дибинецьких розписів із навколишнього світу, адже окреслений населений пункт розташований на живописних берегах річки Рось. Тому малюнок риби також був свідченням духовного зв'язку місцевих керамістів із природою та символікою рідної землі.

На початку ХХ ст. асортимент мальованого посуду із мотивом риби включав миски, тарілки, великі накривки, тикви та баклаги. В 1960-х роках у Дибинцях його використовував лише спадковий майстер Василь Масюк у порівняно примітивнішому виконанні виключно на тарілках і мисках (М. рис. 72). Пізніше ця тема епізодично відображалась також у творчості Михайла Тарасенка (К-130, МІБ). У час розквіту мистецтва кераміки даного гончарного центру композиційні побудови із подібними зображеннями мали велику кількість модифікацій. На дзеркалах тарілок і мисок це могло бути одинарне чи парне горизонтальне зображення великих риб із різними підписами, іноді з декоруванням вінець виробу додатковою парою зазначених тварин (наприклад, полумисок із чарункою для свічки К-164, НМУНДМ) (М. рис. 68).

Подібні розписи на тиквах і баклагах склалися із трьох або чотирьох риб, розташованих вертикально [174, іл. 43] (М. рис. 26). Їх тулуби завжди мали виключно геометричне вирішення – у вигляді квадратів (К-286, НМУНДМ), трикутників різних форм (іноді з мотивом «виноград») [20, с. 103: іл.], крапчастих і прямих ліній, що утворювали решітку (К-194, НМУНДМ) або рядів рисок і крапочок, які символізували луску (К-350, К-164, НМУНДМ) [222, с. 416].

Часом зображення риби траплялися на сюжетних малюнках. У цьому сенсі примітною є миска з експозиції НМУНДМ, де на білому тлі у вертикальній композиції поєдналися непропорційно велика риба та чапля із маленькою рибкою у дзьобі (М. рис. 46). Розпис виконано у традиційній кольоровій гамі темно-коричневим, вохригим і зеленим ангобами з доповненням стриманої пальмети на стеблині з листочками, «сосонками», що символізують деревце, колами з крапкою всередині та написом «Цапля».

Якщо мотив риби у підполивних розписах посуду Дибинців ХХ століття виконувався за допомогою контурного малювання, то зображення інших тварин характеризувалися одним кольором виконання без вираженого контура. На початку століття на мисках і полумисках місцеві майстри створювали образи кіз, коней і зайців. Варто зауважити, що художній рівень цих творів дещо поступався усталеним традиційним дибинецьким розписам. Намагаючись наблизити зображення основного мотиву до реального, деякі майстри нехтували принципом узгодження форми і декору виробу, що призводило до непропорційності малюнків (М. рис. 47). Однак, образна емоційність і простота подібних розписів наводять на думку про їх приналежність до українського народного примітиву.

Загалом, гончарне мистецтво Дибинців початку ХХ століття поряд із впливом професійного керамічного мистецтва, позначене творчими пошуками нових художніх засобів та розширенням тематики декору народних майстрів. Тож, попри свою художню недосконалість, низка подібних творів, безумовно, є цінним елементом дибинецької керамічної

спадщини, оскільки вони демонструють безпосереднє стихійне відтворення образів із навколишньої дійсності.

Щодо характеру виконання мотиву коня, слід зазначити, що для творчості Леонтія Тридіда типовим було більш довершене відображення пропорцій частин тіла й оздоблення тулуба тварини. На мисці «до лави» зазначеного автора з фондів НМУНДМ (К-12720) білий кінь на світловохристому тлі має детально промальовану гриву та упряжку, утворену із рядів різнокольорових крапок (М. рис. 50). Декоративна композиція на мисці з експозиції НМУНДМ демонструє поєднання мотивів «вазон», птаха і коня, що розміщені у середині центрального розгалуження гілок (М. рис. 49).

Зооморфні мотиви використовувалися також у сюжетних зображеннях, які з'являлися переважно на полумисках і мисках дибинецьких гончарів початку ХХ століття. Так, полумисок (К-157, НМУНДМ), декорований рушницею та зайцем із підписом, торкається мисливської тематики (М. рис. 69). Подібні малюнки із зображенням різних предметів і текстовими підписами могли потрапити у народне мистецтво Дибинців як трансформовані мотиви декору «бюргерських тарілок», «танжерів» і «патріотичних фаянсів». Зображення на окресленому типі фабричного посуду включали образи-символи ситості (виделка, ніж і риба) та написи.

Тематично дибинецькі сюжети охоплювали побутові предмети [57, с. 253], що були виконані із тяжінням до фігуративного уподоблення реальному вигляду речей. В оточенні традиційних рослинних і геометричних елементів на білому або жовтуватому тлі трапляються скевоморфні зображення скрипки зі смичком (К-12548, НМУНДМ) (М. рис. 50), чобітків (полумисок з експозиції НМУНДМ) (М. рис. 69), чобота із сокирою (К-351, НМУНДМ) (М. рис. 69). Також на лицьовому боці посудин відкритого типу дибинецькі керамісти застосовували написи «Оружіє, заєць», «Скрипка. 1905 г. 2. авг.», «Сап. Тупоръ», «Коза», «Лошадь», «Кобець», «Пѣтухъ», «Вододъ», «Клюеть», «Цапля», «Разные птицы», «Сорока», «Сапожки», «Сѣлчхъ» (ймовірно для позначення селезня), «Рыба», «Дви рыбы»,

«Чорнобривыць», «Росєва Яр Коропцы», «Це ти, це я», «1950. В.М.Л.» (авторський підпис Марії та Левонтія Волошенків).

Підполивні розписи дибинчан XIX–XX століття також включали фляндрівку – техніку оздоблення посуду по сирому підсушеному черепку. Вона полягала у нанесенні різком густих ангобів смугами, крапками, дугами тощо, які розтягувались «ключечкою» (дротинкою), що призводило до художнього перемішування кольорів [20, с. 128; 44, с. 101; 139]. Традиція такого оздоблення побутувала в осередку принаймні ще з XIX ст., про що свідчить миска кінця доби з колекції НІЕЗ «Переяслав» (КН-6027). Стінки посудини вишукано декоровані тонкими вертикальними «спускавками», які розташовані впритул одна до одної. Вони фактично перекривають базову «шарівку» і створюють враження делікатної ажурності декору (М. рис. 62). Вірогідно, такий підхід був притаманний мистецтву дибинчан саме окресленого періоду, оскільки пізніші зразки XX ст. демонструють дещо грубішу і простішу манеру виконання. Це підтверджується також рештками вінець мисок, які були зібрані під час польових робіт 2019 р. й за складом черепка та станом поливи можуть бути датовані XIX ст. (В.2. рис. 1) [129].

У 20–40-х роках XX століття фляндровані миски «до лави» виготовляли Саливан Гарнага (К-2527, НМУНДМ), Павло Волошенко (К-4038, НМУНДМ), Андрій Волошенко (К-4040, НМУНДМ) й низка інших місцевих гончарів [129]. Композиція подібних творів цього часу становила ритмічно нанесені на «шарівку» «спускавки», згруповані по дві-три або тричотири стовпчики, які чергувалися на стінках із дотриманням рівномірних цезур. Заломину, що відділяла боки і дзеркало посудини декорували концентричним фляндрованим «віночком» або наносили на центр посудини фляндровані елементи «крила» чи «зірку».

Загалом, дибинчани часто використовували подібну техніку для виконання окремих елементів – кілець («віночків»), концентричних смуг або ліній на стінках простих мисок. Останній прийом часто використовував Василь Масюк у декорі вінець тарілок 1960-х рр., а Михайло Тарасенко у 1970–

1980 рр. наносив фляндровані смуги переважно на теракотові глечики та макітри. Л. Данченко серед мотивів, виконаних у даній техніці називала «колоски», «овесики», великі горошини, круглі фіалки, «курячі лапки» [20, с. 129].

Серед керамістів Дибинців ХІХ–ХХ ст. користувалась популярністю і техніка мармурування, тобто накапування на сиру обливку ангобів і їх вільного перемішування, шляхом різкого повертання виробу в різні боки або його струшування [25, с. 29]. Характерною локальною рисою такого декору було використання чотирьох кольорів – білого, зеленого, темно-коричневого й вохристого, що в українському гончарстві траплялося порівняно нечасто [44, с. 111]. Аналіз збережених артефактів показав, що базовим тоном обливки мармурованих творів дибинчан окресленого періоду було біле або вохристе тло, на яке за різними схемами наносилися інші ангоби. Таке оздоблення в мистецтві досліджуваного гончарного центру траплялося виключно на закритих типах посуду – вазах, глечиках, кувалдах, чашках, сметанниках і слоїках.

За запропонованою Г. Івашків класифікацією мармурованих узорів і способу їх створення [44, с. 111], слід виокремити три варіації їх оформлення у Дибинцях. Так, це плямисті візерунки (утворені повертанням виробу згори донизу для перемішування ангобових плям), смугасті (повертання в різні боки) та прожилкові (з тонкими розводами) (М. рис. 11, 43, 79). Така техніка сягала корінням місцевих керамічних художніх традиції ХVІІІ століття і протрималась аж до другої половини ХХ століття.

За художньо-технологічними підходами до декорування дибинецької кераміки останню групу складають вироби, оздоблені елементами пластичного моделювання, рельєфами та скульптурними деталями. Сюди варто віднести посуд із фігурними вирішеннями вушок у формі спіральок тощо та накривки, завершені ухватом у вигляді гребінця півня (М. рис. 76). Більш складні форми мають скульптурні частини чорнильних наборів і свічників Дибинців. У таких творах від низу виробу симетрично підіймаються і перетинаються чотири дуги, густо оздоблені завитками, які

стають основою для центрального стандартизованого скульптурного елементу у вигляді двоголового орла з розлогими крилами, короною і традиційними символами влади у лапах (М. рис. 80–81).

Оздоблення димарів, які набули значного поширення серед майстрів осередку у післявоєнний час і впродовж другої половини століття, поряд із ліпленими чотиридуговими «коронами» з фігурками птахів, включало низку декоративних елементів на стінках виробу. Приміром, це продавлені (тиснені) візерунки квітів і «сонечок», гравійовані [24, с. 174] «сосонки», переплетені звивисті лінії, утворені відтиском шнурка, а також рельєфні виступаючі зображення, які наносилися на виріб за допомогою спеціальних форм (М. рис. 87–89). Елементами рельєфного декору димарів у Дибинцях були круглі та прямокутні квіти, рік виготовлення виробу, дубові листочки, жолуді, плоди винограду, п'ятикутна зірка, варіації гілок довкола центрального мотиву, одна або дві пташки, що сидять на гілочках, спіралеподібні смуги тощо.

4.3 Культура формотворення та декорування керамічної скульптури гончарів Дибинців ХХ століття

Мистецтво кераміки Дибинців досліджуваного періоду, окрім як у посуді, маргінальних та архітектурних виробках, виразно проявилось й у скульптурному сегменті асортименту окремих місцевих майстрів. За типологічними підгрупами його можна розподілити на дрібну пластику (заввишки до 10 см), фігурний посуд і скульптуру малих форм (заввишки до 50 см). На різних етапах розвитку гончарного промислу осередку окреслені сегменти кераміки побутували у творчості дибинчан із різною інтенсивністю.

Найближче до давніх традицій народного дибинецького гончарства стоїть створення дрібної пластики, а саме дитячих глиняних іграшок – свистунців і торохкалець (брязкалець-хихичок). Доктор мистецтвознавства О. Найден слушно називає свистунці найпоширенішими українськими

народними іграшками [102, с. 42]. Цей напрям творчості гончарів мав яскраве відображення й у Дибинцях, а принципи формотворення та декорування таких виробів передавалися від покоління до покоління. Адже, як свідчать старожили селища, кожен тутешній майстер легко та вправно виготовляв різноманітні полив'яні та мальовані пустотілі фігурки тварин і птахів, рідше – вершників [129].

Завдяки циліндричним (для тварин) і овоїдним (для птахів) резонаторам із додатковими бічними отворами вони дзвінко свистіли різними тонами [17, с. 147]. Першими іграшками місцевих дітей була саме глиняна дрібна пластика, а практикувати її виготовлення власними руками вони починали з раннього віку [17, с. 146–147].

Торохкальцями ж у традиційному народному середовищі називали округлі пустотілі іграшки, всередині яких знаходився один або декілька камінчиків, що, вільно рухаючись, видавали шумовий звук, тобто стукотіли або «торохкотіли» [129]. У Дибинцях такі вироби формувалися методом вільного пластичного моделювання й оздоблювались підполивним розписом, на користь чого свідчать віднайдені наразі артефакти. Одне з таких торохкалець, орієнтовно кінця XVIII – початку XIX століття виготовлення, було частиною підйомного матеріалу археологічних розвідок у Богуславському районі 2013 року [162, с. 80, рис. 27.1] (М. рис. 90). Другий предмет невідомого авторства першої половини XX століття виявлено під час проведення польових робіт 2016 року в господарстві нащадків гончарів Тимошенків [129]. Обидва вироби мають маленький отвір і вкриті кольоровими ангобами у характерній для осередку тональній гамі, що нанесені прийомом, близьким до «мармурування».

Основною характеристикою дибинецької дрібної пластики є її звукова функція (свист і торохкотіння), висота в середньому до 10 см (зрідка більше на 1–2 см), їй притаманні плавність і врівноваженість ліній, пластична виразність. Аналізуючи музейні збірки, в яких наявні подібні вироби дибинчан, варто зазначити, що іконографія свистунців впродовж XX століття

охоплює широке коло образів (Л.2. табл. 9). Насамперед, це низка зооморфних мотивів – коників (К-3941, К-3943, К-4029, К-4096, НМУНДМ), собачок (К-4022, К-4023, НМУНДМ), баранців (К-4030, НМУНДМ), оленів (К-4097, НМУНДМ), білочок (К-16, МІБ), свинок (К-4098, НМУНДМ), віслючків (К-2, МІБ) і биків (К-3976, НМУНДМ) [112; 65].

Зрідка місцевими майстрами вводились пластичні зображення рибок (К-17, МІБ), морських коників (КС-8195, КС-8196, КС-8197, НМНАПУ), а також земноводних, зокрема, змій [8, с. 218]. Поєднання зооморфних і антропоморфних образів (коня та людини) демонструють роботи у вигляді вершників (К-3941, НМУНДМ). Значного поширення у Дибинцях набули й орнітоморфні мотиви свистунців. А саме – пташечки (К-4025, К-4026, К-4031, К-4094, НМУНДМ), качечки (К-3975, К-4024, К-4027, НМУНДМ; КС-8189, НМНАПУ), гусаки (К-3940, НМУНДМ), індики (К-4028, НМУНДМ) і павичі (КС-8193, НМНАПУ). На початку 90-х років ХХ століття в еліпсоподібних свистунцях були також втілені рослинні мотиви у формі жолудів (КС-8200, КС-8201, НМНАПУ).

Найбільш раннім прикладом цього виду дибинецької пластики є свистунець «Коник» Каленика Масюка початку ХХ століття (К-1681, НМУНДМ). Предмет декоровано за традиційною схемою поєднання кольорів – на вохристому тлі грива промальована темно-коричневим і білим ангобами, на грудях і спинці зображено великі білі кола з крапкою всередині в оточені темних крапочок. Обидва боки коника прикрашені мотивом «крильця», що часто трапляється у творчості гончарів Дибинців. Порівнюючи типи українських свистунців за матеріалами дослідника кераміки І. Зарецького, слід зауважити, що форма виробу є найбільш наближеною до свистунців Роменського повіту (Полтавщина) [171, табл. X, рис. 91].

Культура виконання дрібної пластики також яскраво проявилась у творчому спадку інших дибинецьких майстрів ХХ ст.: А. Д. Старцевого, С. Х. Осадчого, М. Т. Тарасенка [112; 103, с. 63], Р. Г. Артеменка, В. Дмитренка, П. М. Рябченка, С. Д. Сиволапа, С. А. Тарасенка,

Г. Тимошенка, О. П. Басараба, Г. Ф. Баліцького, Г. Д. Гарнаги,
М. К. Горовенка, О. С. Запари, В. П. Коваленка, П. І. Коваленка,
Л. І. Мартиненка, Д. В. Рябченка [129].

Якщо свистунці повсякчас були в асортименті великої кількості дибинецьких гончарів, то фігурний посуд і скульптура малих форм стали більш індивідуалізованими авторськими напрямками творчості. Так, серед майстрів осередку кінця ХІХ ст. виготовленням фігурного посуду займався Андрій Родак, який створював високохудожні мальовані посудини у формі левів і баранців, так звані лембики [20, с. 114]. На жаль, збережень виробів цього автора досі не віднайдено, тож основним джерелом інформації про його діяльність є згадки у науковій літературі. За свідченням Л. Данченко, майстерність А. Родака дозволила йому працювати у дибинецькій керамічній школі на початку ХХ ст. попри те, що сам він був неписьменним [20, с. 114]. За спогадами О. С. Дудар 1936 р.н., орієнтовно у цей же час фігурний посуд для міцних напоїв у формі баранів створював її батько – Семен Сироїд [129].

На початку ХХ століття фігурні посудини виготовляв дибинчанин Андрій Шнуренко. Зокрема, у колекції НМУНДМ представлено два авторські антропоморфні твори окресленого періоду – чайники у вигляді чоловічих фігур (М. рис. 31). За цими виробами можна скласти загальне уявлення про художні особливості, які були притаманні творчості згаданого майстра. Так, найяскравішою рисою, яка виділяє його роботи з-поміж спадку інших гончарів осередку, є їх гумористично-образне трактування.

Використовуючи принципи формотворення чайників, які виточувалися на крузі, А. Шнуренко розробляв сміливі ідеї інтимно-побутових сюжетів, додаючи до звичних форм посудин руки та голову. Декор поверхні виробів являв собою ряди та групи дрібних крапок, вдавлених по сирому черепку, що підкреслювали риси обличчя, частини тіла та одягу. Головні убори суцільно вкривалися темно-коричневим ангобом, який контрастував зі світловохристим, жовтуватим тулубом.

Як слушно вважає відома вітчизняна мистецтвознавець О. Клименко, зооморфні й антропоморфні посудини є одним із давніх видів української народної кераміки, який з кінця XIX століття, втрачаючи ритуальні функції, набув ознак декоративної скульптури [61, с. 76]. У Дибинцях культура виконання таких творів методом вільного пластичного моделювання або їх конструктивних частин на початку XX століття була поширена також у виготовленні маргінальних виробів. Так, вишукані скульптурні завершення свічників і чорнильних наборів у вигляді двоголових орлів демонструють дотичність творчого спадку Івана Книжника до фігурного посуду дибинчан за художньо-технологічними ознаками.

Згідно із спогадами дибинецького майстра І. Загороднього, які опублікувала у своїй статті дослідниця Н. Терещенко, темарій образів фігурного посуду в Дибинцях включав не лише зображення людей, а й баранців і свинок [168, с. 770], а також левів [46, с. 1102]. За незначною кількістю таких збережених творів загалом можна зауважити, що принцип формотворення фігурних посудин майстрів досліджуваного центру кераміки полягав у поєднанні двох способів моделювання.

Початково базові форми виробів виточували на гончарному крузі, після чого методом вільного пластичного моделювання створювали і додавали скульптурні елементи. Декор міг включати вм'ятини, відтиски штампиків, гравіювання, поливування та зрідка розпис ангобами. Окреслені давні традиції за більш як півстоліття проявилися у створенні декоративної керамічної скульптури відомого гончаря другої половини XX століття, заслуженого майстра народної творчості Михайла Годосовича Тарасенка. Серед багатого мистецького доробку згаданого майстра значна частина скульптурного надбання є саме фігурним посудом. Названий майстер створював антропоморфні та зооморфні посудини на основі форм глечиків із масивним присадкуватим овоїдним тулубом, ваз, тикв і двійнят.

Низка виробів автора, що базуються на формі глечика, є подібними між собою за способом вирішення і, відповідно, додатковими пластичними

елементами і декором. Так, це посудини у вигляді чоловічих фігур, що тримають у руках три глечика, рідше один глечик і собаку. Відмінними художніми деталями зазначених творів є виразні індивідуальні риси обличчя і частини одягу людей, різна кількість горщиків у руках і тон поливи. Для покриття виробів застосовувались прозорі колоровані темно-коричневі, світло-молочні, насичені синьо-зелені із світлим відтіненням поливи. Так, окреслені керамічні роботи тяжіють до українських бурлесків, що проявилось також у їх назвах «Сусід» (К-132, МІБ), «Господар» (К-54, К-51, МІБ), «Гончар» (КС-3400, НЦНК «Музей Івана Гончара») (Л.2. табл. 4–5). Швидше за все, розкриття цієї теми у творчості М. Т. Тарасенка пов'язане із традиційним побутовим дибинецьким середовищем, оскільки сусідами тут із давніх давен були гончарі.

Атропоморфні вази були складовими частинами сюїти зазначеного майстра, присвяченої народній думі «Маруся Богуславка», що яскравою лінією проходила у його творчості. Так, сіро-блакитна ваза у формі людини (К-50, МІБ), демонструє впевнену статуру дівчини із виразними формами, яка тримає на поясі ключ (за допомогою якого головна героїня думи відімкнула браму і звільнила полонених українських козаків). Декор згаданого твору, як і багатьох інших робіт автора, складається з наліпів, відтисків і відбитків штампу, що утворюють елементи одягу, риси обличчя тощо (Л.2. табл. 10). Всі рельєфні елементи підкреслено вохристим ангобом, що візуально їх укрупнює.

Зооморфні посудини М. Т. Тарасенка мали значні розміри і подекуди сягали близько 50 см висоти. Композиційний принцип пластично-образного вирішення таких творів відповідає загальноукраїнським гончарним традиціям. Конусоподібний тулуб у вигляді барила розміщувався на чотирьох стійких ніжках, голова відводилася дещо вбік або дивилась прямо. Між вухами левів і рогами баранців розташовувалась шийка отвору для наливання рідини, а розкрита паща лембика слугувала для її виливання [61, с. 76].

Оскільки подібні вироби виконували декоративну функцію і фактично не використовувалися для напоїв, іноді М. Т. Тарасенко створював посудини всього із одним або із трьома отворами на головах тварин. Специфіка формотворення таких предметів проявилась у поєднанні двох голів, розміщених одна перед іншою (репліки «Чудо-лев» К-119, МІБ і КС-4140, НМНАПУ) або людської і звіриної голови («Фантастичний двоголовий звір» К-60, МІБ). Іноді фігури доповнювались великими вухами-дугами, що з'єднували тулуб і голову виробу («Мудрий лев» КС-3399, НМНПАУ; «Баран» К-1514, НІЕЗ «Переяслав») (Л.2. табл. 3).

Серед фігурного посуду майстра трапляються й зооморфні сільнички [8, с. 218], зелені горщики-двійнята «Дід і баба» (К-41, МІБ), макітра, декорована ліпленням вовком, що їсть із неї вареники (К-42, МІБ), ваза у вигляді барана із відкритою пащею, масивними закрученими рогами і тисненою шерстю у верхній частині (К-59, МІБ), а також сіро-блакитна тиквочка у формі баранця, оздоблена підполивним розписом (К-116, МІБ). Варто зауважити, що контурне малювання у декорі скульптурних творів М. Т. Тарасенка траплялося порівняно не часто (переважно у 1976–1977 роках). Воно являло собою поєднання асиметричних тюльпаноподібних, іноді дещо аморфних квітів і стилізованого, традиційного у Дибинцях, листя із одним хвилястим краєм.

До групи фігурного посуду частково примикає вишукана скарбничка у формі «Пави» з пишним хвостом і гребнем, тулуб якої прикрашено гравійованим узором у вигляді віяла з великих об'ємних пір'їн. Деталізація дрібного пір'ячка також вирішена гравійованими рисочками і крапками. Характерною ознакою усіх скульптурних творів М. Т. Тарасенка є рельєфне виділення очей людей, тварин чи птахів, що присутнє також у згаданому творі. Він є перлиною приватної колекції кераміки родини сина автора, у минулому також гончаря, Михайла Михайловича Тарасенка [129].

У музейних збірках України скульптура малих форм дибинецьких гончарів найширше представлена творчим спадком вказаної родини (Л.2.

табл. 4). Переважна частина робіт належить Михайлу Тодосовичу, який із другої половини 70-х до початку 90-х років ХХ століття поряд із традиційним асортиментом теракоти та мальованого посуду створював керамічну скульптуру. Цей талановитий гончар, який найдовше у Дибинцях виготовляв високохудожні мистецькі твори, виробив власне творче обличчя, що проявилось у тематиці робіт і специфічних засобах пластично-образної мови. Він був останнім майстром, який прославив осередок на всеукраїнському рівні та був учасником численних виставок і ярмарків.

За успіхи у розвитку традицій народної кераміки митець був нагороджений Почесною грамотою Міністерства культури УРСР (1976 р.), Дипломом I ступеня ВДНГ УРСР (1976 р.), Дипломом лауреата республіканського огляду Першого Всесоюзного фестивалю самодіяльної художньої творчості трудящих (1977 р.), дипломом лауреата Першого всесоюзного фестивалю художньої творчості трудящих (1978 р.), дипломом ВЦРПС і Міністерства культури СРСР «За досягнення в розвитку народного мистецтва» (1974 р.) [1]. За сприяння київського мистецтвознавця та сценариста Г. Местечкіна режисером О. Якимчуком 1981 року було знято фільм «Гончар» про творчість і життєвий шлях дибинчанина М. Т. Тарасенка [134]. 1982 року цьому талановитому керамісту було присвоєно звання заслуженого майстра народної творчості [1].

Згаданий автор походив із родини колгоспника, Тарасенка Тодося Антоновича, який сам був спадковим гончарем і виготовляв ужитковий посуд, виводи та димарі [129]. Опанувавши основи ремесла під наставництвом батька [28, с. 240], Михайло Тодосович почав створювати посуд, а також працювати у сільському колгоспі. У час військової служби він отримав поранення в ногу, тому майже весь час ходив із ціпком. Проте, активна життєва енергія майстра, лідерські якості, почуття гумору та багата творча уява спонукала його до заняття керамічним мистецтвом, яке у післявоєнний час у Дибинцях, як і повсюдно в Україні, занепадало [129].

Згідно з інформацією історичної довідки Дибинецької сільської ради, 1946 року при місцевому колгоспі ім. Жданова М. Т. Тарасенко був керівником студії народної кераміки «Чарівний круг», де навчалися діти та молодь із Дибинців [1]. Ймовірніше за все, вона діяла нетривалий час, адже згадок у науковій літературі про цю місцеву студію немає. Впродовж 1980–1982 років її також намагалися відродити у вигляді гуртка на базі місцевої школи-десятирічки [130; 129; 55]. Однак заняття тут носили швидше ознайомчий, а не професійний характер і з часом повністю припинились.

З 1970-х років яскрава творча індивідуальність Михайла Годосовича Тарасенка проявилась у створенні скульптурної пластики, яка охоплювала широке коло образів. Сюжетне наповнення робіт автора розкриває тематику воєнних років, сільського побутового життя, казок, байок Григорія Сковороди та думи на основі народної легенди «Маруся Богуславка» [148, с. 271–274]. Художня специфіка мистецького доробку згаданого майстра полягає у поєднанні антропоморфних, зооморфних та орнітоморфних елементів у різних варіаціях. Завдяки таким пластично-образним рішенням з'являлися унікальні скульптурні зображення фантастичних істот, яким, за свідченням родичів кераміста, навіть самому автору було важко підібрати відповідну назву [129]. Слід зазначити, що майже всі твори Михайла Тарасенка позначені на денцях авторським підписом із ініціалів «ТМХ», який вигравіювано по сирому черепку. Буква «Х» у ньому означає «Хтодосович», тобто місцевий варіант вимови «Годосович».

Два сина згаданого майстра у 1970-х роках активно долучилися до створення керамічної скульптури малих форм. Із більшим бажанням і хистом гончарював молодший син М. Т. Тарасенка, Михайло. Його старший брат Василь Тарасенко певний час також виготовляв полив'яну глиняну пластику за досить цікавими сюжетами. Окремі вироби вище названих починаючих гончарів за купували музеї Києва, разом із батьком, Михайлом Годосовичем, вони взяли участь у низці виставок. Зокрема, у Києві, Львові,

Харкові, Нових Петрівцях, Великих Сорочинцях, Миргороді, Переяславі та Білій Церкві [70].

Хоч згадок про братів Тарасенків у науковій літературі майже не зустрічається, на користь їх творчої діяльності свідчать роботи, що нині зберігаються у музейних колекціях [110]. До того ж, за інформацією Михайла Михайловича Тарасенка, ще 1983 року він був учасником виставки «Голоси молодих» у Києві, де демонстрував кілька власних зооморфних скульптурних творів і посуд [129]. Таким чином, можна зробити висновок, що він створював художню кераміку близько десяти років. Обидва дибинецьких майстри займались керамічним мистецтвом у вільний від основної роботи час і згодом повністю залишили своє художнє ремесло.

Скульптури малої форми Василя Тарасенка 1975 року «Вакула на чорті» (КС-3348) (Л.2. табл. 4), «Лев» (КС-3347) і фігурний посуд «Фантастичний звір» (КС-3350), які придбав НМНАПУ [110], демонструють певну непропорційність силуетів, відсутність розпису та стримане використання пластичного декору. Більшою художньою досконалістю характеризуються скульптури Михайла Тарасенка «Мавпа грає» (КС-3345, НМНАПУ) (Л.2. табл. 7), «Коник» (КС-3349, НМНАПУ) і «Козлик» із приватної колекції автора (М. рис. 85). Згадані скульптури декоровані технікою тиснення, що імітує шерсть тварин, а також відтисками рисок і крапок. Твори зазначеного автора компактні та пропорційні, переважно вкриті темно-коричневою поливою.

У культурі виконання дибинецької скульптурної пластики малих форм побутувало виконання однофігурних робіт, скульптурних груп (декілька робіт на одному подіумі) та сюїт (Л.2. табл. 1). До однофігурних вищеназваних творів і предметів із збірки НІЕЗ «Переяслав» на тему казки «Котигорошко» [109] (Л.2. табл. 8), варто віднести також теракотові свічники та скульптури-свищики. Михайло Тодосович Тарасенко виготовляв їх із великою винахідливістю та фантазією. Тематика образів охоплювала подібні мотиви, що трапляються й у дрібній пластиці майстра – веприки, ягнята,

птахи, звірі, свинки, овечки, півники, баранці тощо. З огляду на конструктивну побудову цих виробів у формі овоїдного, дещо продовгуватого корпусу, що виконував резонуючу функцію для свисту та розміщувався на трьох ногах, виникали образи нереальних фантастичних звірів і птахів (рідше вершників і бандуристів) на трьох ніжках (Л.2. табл. 11).

До скульптурних груп дибинецької кераміки належать твори згаданого майстра «Їхав козак на війноньку» (КС-4146, НМНАПУ), що передає сюжет прощання дружини з чоловіком біля коня; «Ланкова» (К-49, МІБ) змальовує пихату бариню, біля ніг якої знаходяться три чоловіки й обличчя звіра; «Партизан» (К-5, МІБ) – теракотова композиція, що зображує партизана верхи на коні в оточенні стовбурів дерев; «Водовоз» (КС-4150, НМНАПУ) демонструє фантастичного звіра із вершником (Л.2. табл. 4).

Значну частину цієї групи становлять скульптурні ілюстрації до байок Григорія Сковороди, що виготовлені М. Т. Тарасенком на замовлення й експонуються у Меморіальному музеї Г. Сковороди, який входить до складу НІЕЗ «Переяслав». Це «Зозуля і дрізд» (К-1549), «Олениця і кабан» (К-1548), «Лев і мавпи» (К-1547), «Орел і черепаха» (К-1546), «Чиж і щиглик» (К-1545), «Собака та вовк» (К-1544), «Мурашка і свиня» (К-1543), «Сова і дрізд» (К-1542), «Орел і сорока» (К-1541), «Бджола і шершень» (К-1556) та «Жаби» (К-1540) (Л.2. табл. 2). Фігури із зазначених скульптурних груп розміщені на спільних подіумах, мають текстові підписи образів і вкриті коричневою та чорною поливами. У їх декорі застосовано наліпи із відтисками штампів у вигляді квіточок і кілець, гравійовані риси та слова.

У доробку М. Т. Тарасенка присутні кілька реплік скульптурної композиції «Гончар», що вкриті зеленою поливою та складаються із фігури чоловіка, який працює за гончарним кругом, а обабіч нього на лаві стоїть різний посуд (КС-4148, НМНАПУ; К-23, МІБ) (Л.2. табл. 4). Варто відмітити значну спорідненість цього образу із тематикою скульптур «Автопортрет» середини 1930-х років заслуженого майстра народної творчості І. Т. Гончара (експозиція НМУНДМ 2019 р.), а також твору невідомого опішнянського

автора «Гончар» (№11440, РЕМ) [54, іл.]. Ймовірно, дибинецький кераміст мав змогу ознайомитися із подібними виробами та захопився ідеєю зобразити гончаря за роботою, адаптувавши та пропустивши цей сюжет крізь авторське бачення.

Керамічні скульптурні сюїти дибинчан представлені групою виробів М. Т. Тарасенка із тринадцяти декоративних ваз із накривками «Маруся Богуславка» 1976 року [110], які мають значну частину ліплених деталей і втілюють образи однойменної народної думи – турків, козаків, бандуристів, головну героїню Марусю тощо (Л.2. табл. 10). До цієї ж групи варто віднести три декоративні настінні тарелі у вигляді панно із антропоморфно-зооморфними горельєфами, що експонуються у МІБ (Л.2. табл. 10). Кожна з них демонструє голови чоловіків верхи на барані, бичу та триголовому звірі (драконі). Вироби вкрито коричневою поливою із фляндрованою концентричною лінією біля вінець, а поверхню скульптурних виступаючих фігур традиційно декоровано тисненням, що імітує шерсть, і подекуди гравійованими рисками.

Висновки до Розділу 4

Багатство асортименту творів дибинецьких майстрів XIX–XX століття було вагомим частиним художньої культури Київщини, що давало змогу задовольняти естетичні й утилітарні споживацькі потреби у кераміці. Так, згідно з функціональним призначенням виробів усю продукцію народних гончарів Дибинців можна розподілити на вісім груп. Це посуд для приготування їжі, посуд для подавання та вживання їжі, посуд для подавання та вживання напоїв, посуд для зберігання продуктів, предмети ритуального призначення та сакральне начиння, аксесуари та господарчі предмети, архітектурна та ліплена кераміка.

Локальні принципи культури формотворення виробів дибинецьких майстрів проявилися у створенні м'яких, плавних ліній силуетів посудин, що

складає враження масивності та наповненості форми. Найбільш виразно такий підхід простежується в овоїдних глечиках, бинчиках, макітрах для вареників, тиквах, горщиках, чайниках, сметанниках, простих мисках. Характеру стінок дибинецьких мисок «до лави» притаманний різкий колінчастий злам у профілі посудини. Примітно, що діаметр денця місцевих мисок завжди більший за їх висоту. Відмінною рисою глечиків Дибинців є розташування вичеревка нижче середини висоти виробу.

Загалом слід зазначити, що своєрідність форм дибинецької народної кераміки XIX–XX століття найбільш яскраво проявилась у культурі виконання глиняних тернів, великих мальованих макітр, горщиків із завищеними вінцями, глечиків-перепійців, бинчиків, вишуканих чайників різних розмірів і форм, мисок «до лави», яндол, полумисків, накривок з фігурними ліпленими завершеннями, водоліїв, свічників, канделябрів, чорнильних наборів і димарів.

Керамічні твори майстрів досліджуваного осередку можна розподілити на чотири умовні групи за художньо-технологічними підходами до їх декорування. Зокрема, на: 1. теракоту, що оздоблена переважно описуванням ангобами; 2. однотонні вироби, вкриті шкливом або колорованою поливою, що зрідка прикрашені гравіюванням; 3. твори, декоровані підполивними контурним і безконтурним розписом, мармуруванням або фляндрівкою; 4. кераміку із пластичним моделюванням окремих конструктивних частин (ухватів на накривках, фігурних вушок, вінець тощо), скульптурними елементами та рельєфами (чорнильні набори, свічники, димарі).

Художні особливості мармурування у Дибинцях проявились у застосуванні чотирьох кольорів ангобів і трьох варіацій окресленого виду оздоблення (плямисті, смугасті та прожилкові узорі). Фляндрівка у творчості гончарів осередку застосовувалась для створення самостійних декоративних композицій на мисках «до лави», а також як техніка виконання окремих орнаментальних елементів. Традиційне дибинецьке контурне малювання ангобами базувалось на принципі контрастності кольорів та асиметричності

візерунків. На початку ХХ століття воно набуло певних модернових рис, що проявилось у тяжінні до більш симетричних композицій, розширенні та своєрідної стилізації орнаментики. В окреслений період набув поширення також безконтурний розпис посуду.

Серед характерних мотивів оздоблення кераміки Дибинців ХІХ–ХХ століть наявні флоральні, геометричні, орнітоморфні, зооморфні, скевоморфні елементи та підписи малюнків. При цьому окремі деталі мали безліч варіацій поєднання між собою, що створювало неповторні площинні вертикальні чи концентричні декоративні композиції. Кожній з них було притаманне авторське трактування, відповідно до особливостей мистецького бачення митця.

Сегмент дибинецької керамічної скульптури ХХ століття представлений дрібною пластикою, фігурним посудом і скульптурою малих форм. У мистецтві народних майстрів Дибинців, ймовірно, впродовж всього часу існування місцевого промислу була присутня дрібна пластика, що представлена свистунцями та торохкальцями. Значного поширення набули зооморфні й орнітоморфні мотиви свистунців, рідше використовувались образи земноводних, рослинні мотиви, а також поєднання антропоморфних і зооморфних мотивів у вигляді вершників на коні.

Фігурні антропоморфні та зооморфні посудини (лембики) у Дибинцях створювалися на основі виточених на крузі форм чайників, барил, тикв, глечиків, ваз, сільничок, горщиків-двійнят із додаванням конструктивних частин, що виготовлені методом вільного пластичного моделювання. На початку ХХ століття знаними майстрами із створення такої продукції були Андрій Родак і Андрій Шнуренко. До окресленого сегменту виробів частково примикають твори дибинчанина Івана Книжника, роботи якого декоровані виразними скульптурними елементами у формі двоголових орлів.

У 1970-х роках зазначений творчий напрямок місцевих гончарів відродився та збагатився авторськими ідеями у керамічній пластиці заслуженого майстра народної творчості М. Т. Тарасенка, а також його синів

Василя й Михайла. Дибинецька скульптура малих форм 70–90-х років ХХ століття представлена однофігурними роботами, скульптурними групами та сюїтами. Широке коло сюжетів цих творів охоплює тематику сільського побутового життя, воєнних років, казок, байок Г. Сковороди, народної думи «Маруся Богуславка». Часто для художньої кераміки М. Т. Тарасенка було притаманне злиття в одному образі зооморфних, анторопоморфних чи орнітоморфних рис. Декор скульптурних виробів дибинчан включав наліпи, відтиски, відбитки штампу, гравіювання, колороване поливання, зрідка стриманий підполивний розпис.

ВИСНОВКИ

Дослідження специфіки локальної мистецької своєрідності дибинецької кераміки XIX–XX ст. дало змогу окреслити сутність досягнень гончарства Дибинців у художній культурі Київщини зазначеного періоду. Згідно з визначеною метою та поставленими завданнями на захист виносяться такі наукові положення і висновки.

1. Уперше окреслено та систематизовано наявну кількість артефактів дибинецької кераміки, що зберігаються у колекціях вітчизняних музеїв, а також у приватних збірках. Зокрема, опрацьовано експозиції, предмети із фондосховищ, дані науково-облікових картотек і допоміжних науково-методичних фондів одинадцяти музеїв Київщини, Черкащини й Львівщини.

Твори дибинецької кераміки зберігаються у НМУНДМ, де найповніше представлені вироби XIX–XX століть. Найбільш давні експонати являють собою творчий доробок І. Книжника, К. Масюка, А. Шнуренка, Л. та О. Тридідів, а також спадщину невизначених майстрів. Ці вироби ілюструють культуротворчі вектори пошуків і художньо-естетичні орієнтири майстрів даного осередку кінця XIX – першої половини XX ст. Частиною колекції названого музею є мальований посуд дибинчан В. Масюка, А. Старцевого та Г. Гарнаги 1960–1970-х рр., а також скульптура малих форм, фігурний посуд і дрібна пластика родини Тарасенків 1980–1990-х рр.

Непересічну художню вартість становить майоліка дибинчан А. Старцевого, В. Масюка й унікальні скульптурні вироби М. Тарасенка 1960–1970-х рр. у збірці НІЕЗ «Переяслав». Твори родини Тарасенків 1980–1990-х рр. також зберігаються в НМНАПУ і МІБ. Дибинецький керамічний посуд наявний у колекціях КМНДМ, НЦНК «Музей Івана Гончара». МЕНП ІН НАН України, НМЛ ім. А. Шептицького, БКМ, НМЗУГО та ЛММ І. С. Нечуя-Левицького. Широка панорама авторського й анонімного асортименту кераміки Дибинців XIX–XX ст. дозволила проаналізувати локальні принципи формотворення й оздоблення виробів.

Виявлено, що витoki мистецької своєрідності дибинецької кераміки походять від соціокультурного устрою та художньої культури Богуславщини часів діяльності в осередку гончарного релігійно-цехового братства. Тоді були закладені підвалини становлення специфічного мистецького мислення гончарів Дибинців, яке найяскравіше проявилось у другій половині ХІХ – першій третині ХХ ст. Особливості ремісничо-цехової інфраструктури та культуротворчі процеси осередку проаналізовано на основі рукописів цехових книг дибинецького гончарного цехового та сестринського братств 1744–1772 і 1773–1819 рр., що наразі зберігаються в архівах ІР НБУВ.

2. Доведено, що становлення і розвиток локальної художньо-образної мови керамістів Дибинців відбувалось у полікультурних умовах Київщини і Богуславщини зокрема. Так, виявлено, що мистецькі погляди місцевих гончарів формувалися під впливом українсько-козацької, єврейської купецько-ремісничої та польсько-шляхетської культур.

З'ясовано, що значущим елементом специфічного культуротворчого середовища селища першої половини ХІХ століття стало функціонування місцевої фаянсової фабрики українсько-польських магнатів графів Браницьких. Внаслідок її розбудови у Дибинцях викристалізувались три соціокультурні прошарки – селяни-кріпаки, вільнонаймані фахівці-іноземці, шляхтичі-можновладці й управителі їх маєтностей. Таким чином, промислове тонкокерамічне виробництво розширило культуру місцевого народного гончарювання орієнтирами елітарної культури виготовлення «білого золота» з векторами до найбільш розвинених європейських виробництв Німеччини, Австрії, Англії, Франції, Польщі.

Досліджено художні, управлінські та сировинно-технологічні аспекти діяльності Дибинецької фаянсової фабрики графів Браницьких, яка у період з 1810 до 1822 рр. посідала чільне місце у художній культурі Київщини. Так, завдяки симбіозу з культурою професійного керамічного виробництва, впродовж першої половини ХІХ ст. мистецтво дибинецьких гончарів еволюціонувало, збагатившись новими художніми ідеалами.

3. Проаналізовано асортимент керамічних творів майстрів Дибинців XIX–XX століть, що користувався попитом на Київщині й у південних і західних губерніях. На прикладі глиняних тернів, кавників, чайників, умивальників, тазів з ночвами, скульптури малих форм продемонстровано результати взаємовпливів промислового і народного виробництва кераміки.

Відмінними художніми особливостями оздоблення виробів дибинчан окресленого періоду є своєрідне трактування рослинної орнаментики українського бароко. Встановлено, що антропоморфні мотиви у Дибинцях характерні лише тематиці скульптури малих форм, фігурного посуду та дрібної пластики. Загалом декору місцевих виробів притаманні техніки колорованого поливування, вкриття шкливом, гравіювання, ріжкування, мармурування, фляндрівки, вільного пластичного моделювання окремих частин виробу.

4. Розглянуто сировинно-технологічні особливості створення продукції народного гончарства Дибинців і місцевого промислового виробництва. На цій основі здійснено класифікацію асортименту за матеріалами виготовлення й виокремлено дві групи дибинецької кераміки – грубу (теракота, майоліка) та тонку (фаянс, кам'яна маса).

5. Запропоновано типологію народної дибинецької кераміки XIX–XX ст. за її функціональним призначенням, що виявила вісім груп виробів: посуд для приготування їжі, посуд для подавання та вживання їжі, посуд для подавання та вживання напоїв, посуд для зберігання продуктів, предмети ритуального призначення і сакральне начиння, аксесуари та господарчі предмети, архітектурна й ліплена кераміка. Розрізнено різновиди місцевого побутовання форм макітр, слоїків, тикв, глечиків, бинчиків, чайників, горщиків, мисок і тарілок.

6. При вивченні особливостей культури формотворення посуду, предметів ритуального призначення та сакрального начиння, аксесуарів, господарчих й архітектурних гончарних виробів Дибинців з'ясовано, що найбільш виразно локальні риси проявились у формах мисок «до лави», «простих» мисок і яндол, полумисків, бинчиків, глечиків, макітр, горщиків,

чайників, сметанників, глиняних тернів, водоліїв, чорних наборів, свічників, димарів із наверхами переважно у формі «корони» з птахом.

Порівняння особливостей контурного розпису і фляндрування творів Дибинців із напрацюваннями інших гончарних центрів Середньої Наддніпряни, поряд із певною спорідненістю, виявило локальні ознаки трактування окремих елементів. Розглянуто мистецьку своєрідність оздоблення мальованого, полив'яного, теракотового місцевого посуду ХІХ–ХХ ст. Проаналізовано специфіку орнаментальних мотивів підполивного ангобного декору творів, які демонструють широкий спектр флоральних, геометричних, зооморфних, орнітоморфних, скевоморфних елементів розпису, що за композицією розміщувалися вертикально або доцентрично. Здійснено мистецтвознавчий аналіз дибинецьких традиційних мотивів квітів, листочків, винограду, ягід, стеблин, пуп'янків, «вазону», геометричних елементів, зображень тварин, птахів, скевоморфних мотивів і підписів на малюнках. Виділено типологічні підгрупи дрібної пластики, фігурного посуду і скульптури малих форм у кераміці Дибинців ХХ ст.

Згідно з особливостями соціокультурних процесів і мистецьких тенденцій у Дибинцях визначено п'ять основних етапів існування місцевого гончарства: 1) кінець ХVІІ–ХVІІІ ст. – період дибинецького гончарного релігійно-цехового братства; 2) ХІХ ст. – етап симбіозу культур виробництва народної й елітарної промислової кераміки; 3) кінець ХІХ ст.–1930-ті рр. – доба розквіту мальованої кераміки Дибинців; 4) 40–50-ті рр. ХХ ст. час занепаду промислу та мистецької думки осередку; 5) 60–90-ві рр. ХХ ст. період осібного виготовлення художньої кераміки у межах хатнього промислу.

7. На основі аналізу літератури, матеріалів музейних збірок та інформації, одержаної під час інтерв'ювання сучасних мешканців Дибинців, уперше упорядковано імена майстрів осередку ХІХ–ХХ ст. Цей реєстр керамістів налічує 280 авторів, 100 з яких введені вперше до наукового обігу. На прикладі династичних зв'язків найбільших місцевих гончарських родин

унаочнено процес спадковості й еволюції локальних традицій формотворення й оздоблення керамічних творів дибинчан.

Виокремлено індивідуальні риси творчого почерку Каленика, Ялисея, Василя Масюків; Якова, Оріона, Федори, Марії, Килини, Лаврентія (Леонтія), Микити Тридідів; Івана Книжника; Михайла, Лавра, Маркіяна Моргунів, Тетяни Тарасенко; Андрія Шнуренка; Андрія і Сави Родаків; Михайла, Петра, Левонтія, Юхима, Андрія, Марії Волошенків; Єлисея Проценка; Володимира та Пилипа Вовченків; Василя, Саливана, Дмитра, Герасима Гарнаг; Аріона, Василя, Надії Старцевих; Тимофія Цюрупи; Якова та Сави Словк; Михайла, Василя, Михайла (сина) Тарасенків, Семена Сиволапа.

8. Доведено, що мистецтво дибинецької кераміки було важливою віхою художньої культури Київщини ХІХ–ХХ ст. Творам майстрів Дибинців були притаманні досконалість форм, самобутні традиції декорування, високохудожність розписів й естетична довершеність. Напрацьований упродовж щонайменше двох століть комплекс локальних рис пластичної мови та засобів художньо-образної виразності став основою для становлення в Дибинцях у ХІХ–ХХ ст. своєрідної мистецької «гончарної школи».

У добу найбільшого піднесення дибинецького гончарства, з кінця ХІХ ст. до 1930-х років, воно, певною мірою, стало зразковим для переважної більшості аналогічних осередків не лише Київщини, а й значної частини Середньої Наддніпрянщини. Це фіксується за впливом мистецтва майстрів Дибинців на творчість керамістів Василькова, Канева й Обухова (Київщина), Гнильця, Головківки (Черкащина). Епізодично мали місце взаємовпливи дибинецької, сунківської й опішнянської гончарних шкіл.

Отже, завдяки високій художній культурі гончарних традицій та найтіснішому зв'язку з місцевим народним і професійним промисловим мистецтвом, кераміка Дибинців ХІХ–ХХ ст. стала відображенням духовних і художньо-естетичних смислів населення Київщини цього періоду. У процесі самоідентифікації українства гончарство як вид народного мистецтва було й є одним із ключових виразників національної самобутності народу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адміністративно-історична довідка Дибинецької сільської ради. Дибинці, 2002. *Архів Філії № 7 с. Дибинці Богуславської ЦБС.*
2. Башинська Л. Розвиток гончарства у краї в ХІХ – на початку ХХ ст. *Юр'ївський літопис.* 2004. № 3. С. 145–148.
3. Бекетова І. Деякі аспекти атрибуції художньої кераміки на прикладах колекції Музею українського народного декоративного мистецтва. *Атрибуція кераміки в Україні. Українська керамологія : Національний науковий щорічник. За рік 2007 / за ред. О. Пошивайла.* Опішне : Українське народознавство, 2011. Кн. III. Т. 2. С. 150–162.
4. Бекетова І. Чайник як привід для бесіди. *Офіційний сайт НМУНДМ.* URL: <http://www.mundm.kiev.ua/EXHIBIT/TEAPOT.SHTML> (дата звернення: 28.09.2019).
5. Біляшівський Б. М., Лащук Ю. П. Київське кустарне товариство. *Народна творчість та етнографія.* 1987. № 4. С. 39–44.
6. Братія цеху гончарського: дибинецьке гончарство середини ХVІІІ – початку ХХІ століття. *The Brethren of the Pottery Guild: the Dybyntsi Pottery of the Mid-18th – the Erly 21st Centuries / авт.-упор. О. Коваленко.* Опішне : Українське народознавство, 2019. 496 с.
7. Бровко М. Методологічні аспекти дослідження феномена активності мистецтва. *Гуманітарний часопис : зб. наук. пр.* Харків : ХАІ, 2004. № 1. С. 14–23.
8. Вакуленко М. Два дні. Два майстри. *Український керамологічний журнал.* 2005. № 1–4. С. 217–220.
9. Ведомости о фаянсовой фабрике помещика графа Браницкого, находящейся в с. Дыбинцах Богуславского повета за 1817 г. 5 ноября – 22 ноября 1819. *ДАКО* (Державний архів Київської області). Ф. 2. Оп. 3. Спр. 4020. Арк. 2–10.
10. Ведомости об имениях Богуславского повета Киевской губернии от 19.07.1828 г. *Дело о сведениях, доставленных 10 июля 1828 г. по селениям*

Киевской губернии для составления дислокаций войск (11.07–11.12.1828).
ЦДІАК України (Центральний державний історичний архів України в м. Київ). Ф. 533. Оп. 3. Спр. 285. Арк. 66.

11. Вовченко О. Династія дибинецьких гончарів Вовченків. *Київщина у фактах, історичних подіях, постатях* : мат-ли наук.-практ. конф. Богуслав, 2002. С. 97–100.

12. Волков С. Нові тенденції розвитку культурологічної думки в Україні. *Культурологічна думка : щорічн. наук. пр.* Київ, 2009. № 1. С. 86–91.

13. Герасимчук А. Дибинецьке гончарство: від минулого до сьогодення : рукопис конкурсної роботи Київського обласного територіального відділення МАН України, секція мистецтвознавства. Дибинці, 2012. 25 с. *Архів Філії № 7 с. Дибинці Богуславської ЦБС.*

14. Герчанівська П. Е. Українська народна культура: християнський вимір : монографія. Київ : Університет «Україна», 2011. 426 с.

15. Глинська кераміка 1900–1933 : альбом-каталог. Суми : Університетська книга, 2009. 47 с.

16. Гоголя Г. У «Зеленому гаю» пахне зіллям і глиною: народні традиції. *Вісті Богуславщини.* 2011. 5 грудня. *Архів Філії № 7 с. Дибинці Богуславської ЦБС.* [Б. м., б. р.].

17. Голінська О. К. Гончарне виробництво іграшки на Богуславщині. *Іграшка, гра, дитина: від обрядових субстанцій до сучасних моделей виховання* / за ред. О. С. Найдена. Київ : Стилос, 2007. С. 144–151.

18. Голод І. Художнє цехове та мануфактурне ремесло. *Історія декоративного мистецтва України у 5 т. Т. 2 : Мистецтво України XVII–XVIII століття* / голов. ред.: Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ : Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2007. С. 17–32.

19. Данченко А. Кераміка Дыбинцев. *Декоративное искусство СССР.* № 12. Город, 1966. С. 38–39.

20. Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я : монографія. Київ : Мистецтво, 1974. 189 с.

21. Данченко О. Гончарство в Дибинцях. *Мистецтво*. 1964. № 6. С. 15.
22. Данченко О. Народна кераміка Наддніпрянщини : монографія. Київ : Мистецтво, 1969. 143 с.
23. Данченко О. С. Про локальні особливості форми народних гончарних виробів Середньої Наддніпрянщини. *Українське мистецтвознавство*. Київ : Наукова думка, 1969. Вип. 3. С. 75–92.
24. Декоративно-ужиткове мистецтво. Словник : у 2 т. Т. 1. / заг. ред.: Я. П. Запаско, авт. кол. І. В. Голод, В. І. Білик, Я. О. Кравченко [та ін.]. Львів : Афіша, 2000. 364 с.: 316 іл.
25. Декоративно-ужиткове мистецтво. Словник : у 2 т. Т. 2. / заг. ред.: Я. П. Запаско, авт. кол. І. В. Голод, В. І. Білик, Я. О. Кравченко [та ін.]. Львів : Афіша, 2000. 400 с.: 279 іл.
26. Дело об учреждении в м. Богуславъ кроме восьми годовых, ныне существующих, двух недельных ярмарокъ по средам. 1885 г. *ДАКО* (Державний архів Київської області). Ф. 1. Оп. 330. Спр. 381 на 13 арк. Арк. 5.
27. Дело по прошению крестьян помещика графа Браницкого Лукьяна Ченчеры, Павла Бреуса и других об удалении из с. Дыбинцы еврея Иося Варшавского, самоправно отбирающего у них десятую часть выделанных ими горшков. 16–24.09.1858 г. *ЦДІАК України* (Центральний державний історичний архів України в м. Київ). Ф. 442. Оп. 171. Спр. 622. Арк. 1–3.
28. Дем'яненко Н. Документальні свідчення та усні спогади побутування дитячої керамічної іграшки на Переяславщині в середині ХХ ст. *Комунікативні горизонти усної історії : матеріали міжнародної наукової конференції*. Переяслав-Хмельницький, 2013. С. 238–243.
29. Денисюк Ж. З. Цінності етнокультури в умовах соціокультурних трансформацій. *Культура і сучасність*. Київ, 2017. № 2. С. 15–20.
30. Дибинці. *Історія міст і сіл Української РСР: Київська область* / гол. редкол.: Ф. М. Рудич. Київ : Голов. ред. УРЕ АН УРСР, 1971. С. 179.

31. Дибинці. Національна книга пам'яті жертв голодомору 1932–1933 років в Україні: Київська область / за ред.: В. І. Ульянченко., упор. А. І. Гай. Біла Церква : Буква, 2008. С. 140–142.

32. Дибинці. *Українська радянська енциклопедія* / голов. редкол.: М. П. Бажан [та ін.]. Т. 3 : Гердан-Електрографія. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1979. Т. 3. С. 341.

33. Долінська М. Майстри народного мистецтва Української РСР : Довідник. Київ : Мистецтво, 1966. С. 110–121.

34. Дорош С. Туга за майбутнім, або чи відродиться гончарна столиця Наддніпрянщини. Київська правда. 1991. [Без суцільної пагінації].

35. Єврейська енциклопедія Брокгауза і Ефрона. URL: <https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%95%D0%AD%D0%91%D0%95/%D0%91%D0%BE%D0%B3%D1%83%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%B2> (дата звернення: 12.04.2019).

36. Запаско Я. П. Гончарне мистецтво с. Дибинці, Київської області. *Народна творчість та етнографія*. Київ, 1960. № 3. С. 96–99.

37. Запаско Я. П., Клименко О. О. Дибинці. *Енциклопедія сучасної України*. Київ : НАН України, Наук. тов. ім. Т. Шевченка, 2007. Т. 7. С. 566–567.

38. Земятченский П. Г. Гончарные глины и каолиновые образования Киевской губернии. *Отчеты и исследования по кустарным промыслам в России*. 1900. Т. VI. С. 308–328.

39. Зосім О. Східнослов'янська духовна пісня XVII–XX століть у контексті народної культури. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Київ : Міленіум, 2015. Вип. 1(4). С. 124–129.

40. Интернет-аукцион «Мешок». URL: https://meshok.net/item/39440123_Дыбинцы_Дибинцы_Дибинці_4_26?fbclid=IwAR09iJENT6KZEaqr5frx5WicFGOPUMFzCGMJafYD8v8P5nYtT7QiJf6w57o (дата звернення: 30.10.2019).

41. Интернет-аукцион aucland.ru. URL: http://www.aucland.ru/marktApi?item=2482429&fbclid=IwAR3Sp6-QTTnEc-ZBEWLIHi5HJ5_SdjW0DF T 3V_Gk5BaHWPyerbxmZEfmNTM (дата звернення: 30.10.2019).

42. Ионов Н. Ф. Гончарный промысел Киевской губернии. *Кустарная промышленность в Киевской губернии: итоги анкетного и местного обследования, произведенного Киевской Губернской Земской Управой по поручению Губернского Земского Собрания. 1912 г.* Киев : Типография насл. К. Круглянского, 1912. С. 1–77.

43. Иванова Л. Гончарна справа на Богуславщині. *Київщина у фактах, історичних подіях, постатях* : мат-ли наук.-практ. конф. Богуслав, 2002. С. 93–97.

44. Івашків Г. Декор української народної кераміки XVI – першої половини XX століть : монографія. Львів : ІН НАН України, 2007. 544 с.

45. Івашків Г. Особливості форми та декору керамічних димарів. *Народознавчі зошити*. 2011. № 4. С. 656–670.

46. Івашків Г. Пластика малих форм в інтер'єрі приміщень. *Народознавчі зошити*. Львів, 2015. № 5 (125). С. 1099–1120.

47. Істоміна Г. Вплив народного мистецтва на професійну кераміку України першої половини XX століття в контексті сучасних досліджень. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2011. Вип. 11. С. 11–17.

48. *Історія Богуславщини*. Богуславський краєзнавчий музей «Музей історії Богуславщини», науково-допоміжній фонд. Спр. 8. Арк. 1–12.

49. Історія Свято-Миколаївського чоловічого монастиря в м. Богуславі Київської області. Офіційний сайт *Свято-Миколаївського чоловічого монастиря*. URL: <https://boguslav.at.ua/> (дата звернення: 04.09.2019).

50. Історія українського мистецтва : у 5 т. / голов. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Т. 5 : Мистецтво XX століття. Київ : НАН України ІМФЕ ім. М. Рильського, 2007. С. 698–699.

51. Казаков М. Дибинецьке цехове братство (1742–1909 рр.). *Етнічна історія народів Європи*. Київ. № 43. С. 85–91.

52. Кара-Васильєва Т. Історія мистецтва ХХ століття: концепція, нові підходи й оцінки. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії* : зб. наук. пр. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2007. Вип. 7. С. 53–64.

53. Карась Г. Диригентсько-хорова школа Олександра Кошиця як соціокультурний феномен. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики ХХІ століття* : матер. II міжнар. наук.-практ. конф. (14–15 квіт. 2016 р.) / за заг. ред. В. О. Огнев'юка. Київ : КУ ім. Б Грінченка, 2016. С.70–84.

54. Карпова О. В. Украинское гончарство по материалам собрания Российского Этнографического музея: конец XIX–XX в.» : дис. ... канд. ист. наук: 07.00.07 / Санкт-Петербургский госуд. ун-т. Санкт-Петербург, 2006. 295 с.

55. Кахетинська Т. Дибинецькі баскі коні. *Краєзнавчий альбом Філії № 7 с. Дибинці Богуславської ЦБС*. [Б. м., б. р.].

56. Квітницький М. В. Нові пам'ятки трипільської культури на Київщині. *Охорона культурної спадщини Київської області. Проблеми, матеріали, дослідження* : зб. наук. праць. Київ : Академперіодика, 2006. С. 29–42.

57. Клименко О. Гончарні вироби в ансамблі традиційного житла українців. Мальована миска. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2010. Вип. 7. С. 248–261.

58. Клименко О. Гончарство. Історія українського мистецтва : у 5 т. / голов. ред. Г. Скрипник Т. 3 : Мистецтво другої половини XVI–XVIII століття / під ред. Д. Степовика. Київ, 2011. С. 898–904.

59. Клименко О. О., Романець Т. А. Гончарство. *Енциклопедія сучасної України*. Т. 6 / ред. кол.: І. М. Дзюба та ін. Київ : Ін-т енциклоп. дослідж. НАН України, 2006. С. 166–168.

60. Клименко О. Розвиток українського гончарства в ХХ ст. *Український сувенір*. URL: http://www.ukrsov.kiev.ua/ru/library/-/asset_publisher/Vkg0/content/id/25785 (дата звернення: 11.11.2019).

61. Клименко О. Художні особливості гончарного мальованого посуду ХІХ – початку ХХ століття. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2014. Вип. 14. С. 62–78.

62. Клименко О., Сержант Л., Істоміна Г. Гончарство. *Історія декоративного мистецтва України у 5 т.* / голов. ред.: Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Т. 3 : *Мистецтво ХІХ століття*. Київ : Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. С. 111–164.

63. Клименко О., Сержант Л., Істоміна Г. Гончарство. *Історія декоративного мистецтва України у 5 т.* / голов. ред.: Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Т. 4 : *Народне мистецтво та художні промисли ХХ століття*. Київ : Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2011. С. 121–160.

64. Климович Ю. По місцях гончарних промислів. *Народна творчість та етнографія*. Київ : Наукова думка, 1968. № 1. С. 55–57.

65. Книга надходжень Музею історії Богуславщини.

66. Книга сестринського братства та гончарного цеху Дибинців 1773–1819 рр. [назв. умовно]. *ІР НБУВ*. Ф. 1: Фонд О. М. Лазаревського. Спр. 2199. Арк. 1–60. (Пол., укр., рос. мовами).

67. Коваленко О. До питання про уніфікацію назв структурних частин гончарних виробів. *Атрибуція кераміки в Україні. Українська керамологія : Національний науковий щорічник. За рік 2007* / за ред. О. Пошивайла. Опішне : Українське Народознавство, 2011. Кн. III. Т. 2. С. 131–139.

68. Коваленко О. Цехова книга дибинецького гончарного цеху середини ХVІІІ – початку ХІХ ст.: атрибуція пам'ятки. *Історична пам'ять* : наук. журнал. 2019. № 1(40). С. 15–19.

69. Корнієнко В. Художній світ людини як комунікативна система: культурологічне осягнення. *Вісник Національної академії керівних кадрів*

культури і мистецтв : наук. журн. Київ : ТОВ ІДЕЯ-ПРИНТ, 2019. № 2. С. 82–86.

70. Красзнавчий альбом Філії № 7 с. Дибинці Богуславської централізованої бібліотечної системи. [Б. м., б. р.].

71. Кривошея Т. Сенсорна культура: культурологічне причитання сенсуалізму. *Гуманітарний часопис : зб. наук. пр.* Харків : ХАІ, 2011. № 1. С. 45–51.

72. Лабінський М. Г. Художники України : енциклопедичний довідник. Київ : АМУ ІПСМ, 2006. Вип. 1. С. 20.

73. Лашук Ю. Історичні проблеми в народній кераміці Наддніпрянщини : зб. наук. праць за мат-ли VI наук. конф. Львів, 1965. С. 15–17.

74. Лашук Ю. Українська народна кераміка XIX–XX ст.: дис... д-ра мист / Львів. держ. інс-т прикл. і декор. мист. Львів, 1969. 511 с.

75. Лашук Ю. Українські гончарі. Київ : Товариство культурних зв'язків з українцями за кордоном, 1968. 40 с.

76. Лебединцев Ф. Замечательное открытие в области жизни. *Вестник Юго-Западной России. Историко-литературный журнал.* Киев : Типография И. и А. Даниленко, 1862. Т. 1. С. 71–75.

77. Лебединцев Ф. Братства (окончание). *Киевские епархиальные ведомости.* Киев : Типография И. и А. Даниленко, 1862. № 10. С. 353–359.

78. Лебединцев Ф. Братства (продолжение). *Киевские епархиальные ведомости.* Киев : Типография И. и А. Даниленко, 1862. № 9. С. 310–325.

79. Лебединцев Ф. Братства. *Киевские епархиальные ведомости.* Киев : Типография И. и А. Даниленко, 1862. № 8. С. 258–274.

80. Лебединцев Ф. Г. Братства, их прежняя и нынешняя судьба и значение. Киев : И. и А. Давиденко, 1862. 39 с.

81. Легенький Ю. Культурологія орнаменту : монографія. Київ : Університет «Україна», 2015. 287 с. : іл.

82. Лесков Н. С. О христианских братствах в России : в 30 т. Москва : Терра, 1996. Т. 2. 570 с.
83. Ликова О. Атрибутування глиняних виробів: суть проблеми. *Атрибуція кераміки в Україні. Українська керамологія : Національний науковий щорічник. За рік 2007 / за ред. О. Пошивайла. Опішне : Українське народознавство, 2011. Кн. III. Т. 2. С. 284–292.*
84. Лисін Б. С. Глина і глиняна промисловість на Україні. Цегла, черепиця, звончак для шляхів, труби, фарфор, фаянс, цемент, шкло. Київ : Праця, 1918. 128 с.
85. Личковах В. Філософія етнокультури. Київ : Парапан, 2011. 196 с.
86. Літопис руський. *Ізборник / пер. з давньорус. Л. Є. Махновця; відп. ред. О. В. Мишанич. Київ: Дніпро, 1989. URL: <http://litopys.org.ua/litop/lit21.htm> (дата звернення: 01.08.2019).*
87. Лупій С. Українська професійна кераміка першої половини ХХ ст. *Вісник Львівської національної академії мистецтв. Львів, 2012. № 23. С. 181–200.*
88. Макаренко М. Малоазійська миска в Києві. *Київські збірники історії й археології, побуту й мистецтва / заг. ред. М. Грушевського. Київ : Академічна комісія історії Києва, 1930. Зб. 1. С. 97–110.*
89. Местечкін Г. Літературний сценарій кольорового фільму «Гончар» / реж. О. Якимчук. Київ : Укркінохроніка, 1980. 16 с. *Архів Філії № 7 с. Дибинці Богуславської ЦБС.*
90. Миска из коллекции Ивана Гончара. *Livejournal. URL: <https://ptica-shambatos.livejournal.com/4474.html> (дата звернення: 29.10.2019).*
91. Мистецтво України : бібліографічний довідник / за ред. А. В. Кудрицького. Київ : «Українська енциклопедія» імені М. П. Бажана, 1997. 700 с.
92. Митці України : енциклопедичний довідник / за ред. А. В. Кудрицького. Київ : «Українська енциклопедія» імені М. П. Бажана, 1992. С. 391.

93. Михайлів Ю. Шляхи української кераміки. *Життя й революція*. 1926. № 12. С. 88–92.
94. Місевич К. Антін Митяй. *Медвинське повстання. Спогади. Серія «Отаманія ХХ століття»*. Київ–Кам'янець-Подільський : Історичний клуб «Холодний яр», «Медобори-2006», 2014. Кн. 6. С. 85–89.
95. Міста і села України. Київщина / упор. В. В. Болгов. Київ : Українська конфедерація журналістів, Український видавничий консорціум, Українське наукове товариство краєзнавства, геральдики та фалеристики, Академія геральдики, товарного знаку та логотипу, 2009. Кн. 1. 599 с.
96. Моляр Є. Рік півня минає. *Профспілкові вісті*. 2006. № 1. С. 12.
97. Мороз Ф. Чарівний круг. *Народна творчість та етнографія*. 1965. № 1. С. 107–108.
98. Мотиль Р. Загальнонаціональні та локальні особливості української теракоти ХІХ–ХХ століть. *Народознавчі зошити*. Львів, 2014. № 5 (119). С. 998–1011.
99. Музиченко Я. Дибинецькі етюд. *Народна творчість та етнографія*. 1992. № 5–6. С. 60–67.
100. Мусієнко Н. П. Кераміка. *Історія українського мистецтва : у 6 т. / за ред. М. П. Бажана. Т. 3 : Мистецтво другої половини ХVII–ХVIII століття / відп. ред.: П. Г. Юрченко та ін.* 1968. С. 322–335.: іл.
101. Нагірняк З. Як символ світла і відродження. *Шлях перемоги*. 2006. № 3,4. С. 13.
102. Найден О. С. Українська народна іграшка: Історія. Семантика. Образна своєрідність. Київ : АртЕк, 1999. 256 с.
103. Найден О. Українська народна іграшка: семантика пластичних форм. *Іграшка, гра, дитина: від обрядових субстанцій до сучасних моделей виховання / за ред. О. С. Найдена*. Київ : Стилос, 2007. С. 61–66.

104. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва / гол. ред. Я. П. Запаско. Львів : Видавництво львівського університету, 1969. 190 с.

105. Науково-методичний фонд Відділу культури Богуславської районної державної адміністрації.

106. Науково-облікова картотека Білоцерківського краєзнавчого музею.

107. Науково-облікова картотека Канівського музею народного декоративного мистецтва.

108. Науково-облікова картотека Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України.

109. Науково-облікова картотека Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав».

110. Науково-облікова картотека Національного музею народної архітектури та побуту України.

111. Науково-облікова картотека Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького.

112. Науково-облікова картотека Національного музею українського народного декоративного мистецтва.

113. Науково-облікова картотека Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному.

114. Науково-облікова картотека Національного центру народної культури «Музей Івана Гончара».

115. Ніколенко І. Богуславщина. Нариси з історії краю. Богуслав, 1994. 105 с.

116. О меде как напитке. *Единоличник*. URL: <http://xn--d1abkaamerch5h.xn--p1ai/stati/novosti/o-myode-kak-napitke.html> (дата звернення: 02.06.2019).

117. Об устройстве гончарной мастерской в Дыбинцах. *Дело с докладом Уездной Управы и журналами уездных комитетов по делам*

земского хазяйства Киевской губернии 1907 г. ЦДІАК України (Центральний державний історичний архів України в м. Київ). Ф. 442. Оп. 660. Спр. 263. Арк. 33.

118. Облікова картка. Дибинецька сільська рада. Київська область. Богуславський район. URL: <http://w1.c1.rada.gov.ua/pls/z7503/A005?rf7571=15136> (дата звернення: 09.07.2019).

119. Обращение Каневского уездного справника господину Старшему фабричному инспектору Киевской губернии от 7 июня 1900 г. *Сведения, представленные уездными справниками и фабричными инспекторами о кустарных производителях, наиболее распространенных среди крестьянского населения Киевской губернии. 19.05.1900–23.11.1900. ЦДІАК України* (Центральний державний історичний архів України в м. Київ). Ф. 574. Оп. 1. Спр. 210. Арк. 14–15.

120. Овчаренко Л. Гончарне шкільництво як визначальний фактор творчого розвитку українського традиційного гончарства (1894–1941). Опішне : Українське Народознавство, 2017. 1296 с.

121. Овчаренко Л. Передача професійних гончарських знань в умовах цехової організації праці на території підросійських українських земель. *Етнічна історія народів Європи*. 2014. Вип. 44. С. 18–22. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/eine_2014_44_5 (дата звернення: 01.01.2018).

122. Овчарук О. В. Суб'єкт як феномен культуротворення. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць*. Київ : Міленіум, 2011. Вип. XXVII. С. 96–202.

123. Онищенко В. Феномен української народної забавки. *Культура і життя*. 2004. № 7–8. Лютий. С. 5.

124. Отчет Выставки прикладного искусства и кустарных изделий 19 февраля – 1 мая 1906 г. Киев : Тип. Работник, 1909. 31 с.

125. Пасічник Н. Дибинецька кераміка. *Народне мистецтво*. Київ : Національна спілка майстрів народного мистецтва України, 2001. № 3–4. С. 30–32.

126. Паславська Л. О. Керамічні миски Київщини кінця ХІХ – початку ХХ століття у контексті української народної художньої культури. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2013. Вип. 31. С. 278–285.

127. Перерва В. Графиня Олександра Василівна Браницька (1754–1838). Найщедріша меценатка української історії, або як стати незабутньою жінкою. Біла Церква : Видавець О. В. Пшонківський, 2016. 480 с.

128. Перерва В. С. Графи Браницькі: підприємці та меценати. Біла Церква : Видавець О. В. Пшонківський, 2010. 270 с.

129. Польові матеріали О. Руденко, зібрані під час анкетування й інтерв'ювання мешканців с. Дибинці Богуславського району Київської обл. у 2014–2019 рр.

130. Пономаренко І. Дибинці – колиска гончарів. *Київська правда*. 1987. 13 серпня. *Архів Філії № 7 с. Дибинці Богуславської ЦБС*. [Б. м., б. р.].

131. Попович М. В. Нарис історії культури України. 2-ге вид., доп. Київ : Видавничий дім «АртЕк», 2017. 730 с.: іл.

132. Похилевич Л. И. Сказания о населенных местностях Киевской губернии. Киев: Типография Киево-Печерской Лавры, 1864. С. 531–563.

133. Пошивайло І. Сакральний образ майстра. *Артанія*. 2010. Кн. 21. № 4. С. 72–77.

134. Пошивайло Л. РЕТРОтиждень керамологічних фільмів «КІНЕМА+КЕРАМОС». *Офіційний сайт Інституту керамології відділення Інституту народознавства НАН України*. URL: <http://ceramology-inst.gov.ua/component/content/article/56-news/scienceparty/218-kinemakeramosinst> (дата звернення: 23.10.2019).

135. Пошивайло О. Етнографія українського гончарства: Лівобережна Україна : монографія. Київ : Молодь, 1993. 394 с.

136. Пошивайло О. Українська академічна керамологія ХХІ сторіччя: Теорія. Історія. Сучасний ужинок. Майбутній поступ. Опішне :

Видавництво Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, 2007. Кн. 1. 494 с.

137. Пошивайло О. Фотоархів Юрія Лащука: Дибинці. *Українська керамологія : Національний науковий щорічник. За рік 2002 / за ред. О. Пошивайла. Опішне : Українське Народознавство, 2002. Кн. 2. С. 412–461.*

138. Прейскурант на фаянсовые изделия Дыбинецкой фабрики. 1822. *ДАКО* (Державний архів Київської області). Ф. 1. Оп. 336. Спр. 1770, Арк. 1–7 зв.

139. Придатко Т. Народне декоративне мистецтво як феномен культури України. *Українознавство*. Київ, 2008. № 4. URL: <http://archive.nndiuv.org.ua/fulltext.html?id=1415> (дата звернення: 11.11.2019).

140. Про заходи щодо відродження традиційного народного мистецтва та народних промислів в Україні : Указ Президента України від 06.06.2006 р. №481/2006. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/481/2006> (дата звернення: 02.05.2015).

141. Производство и украшение глиняных изделий в настоящем и прошлом (керамика). Для техников, художников и любителей керамики / сост. В. И. Селезнев. Санкт-Петербург : Издание К. Л. Риккера, 1894. 338 с.

142. Рапорт Каневского уездного исправника Киевскому губернатору 02.05.1911 г. *Сведения о состоянии Каневского уезда. ДАКО* (Державний архів Київської області). Ф. 2. Оп. 227. Спр. 197 на 44 арк. Арк 4–4 зв.

143. Рапорт Каневского уездного исправника от июня 1907 г, № 3606. *Дело из Канцелярии Киевского, Подольского и Волынского генерал-губернатора, 1907 г. ЦДІАК України* (Центральний державний історичний архів України в м. Київ). Ф. 442. Оп. 637. Спр. 229. Арк. 43 зв.

144. Роготченко О. О. Суспільно-культурна парадигма тоталітарного й індіферентного в пластичних мистецтвах України 1940–1960-х років. *Сучасне мистецтво : наук. зб. / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ : Фенікс, 2017. Вип. XIII. С. 144–150.*

145. Романчишин В. Г. Суспільно-політичне життя України наприкінці ХХ століття як культурологічна модель самоідентифікації національного досвіду. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журн. Київ : Міленіум, 2012. № 1. С. 67–72.

146. Руденко О. О. Вироби дибинецьких гончарів у музейних колекціях України. *Культура і сучасність*. Київ : Міленіум, 2016. Вип. 2. С. 121–125.

147. Руденко О. О. Дибинецька кераміка в художній культурі України ХІХ–ХХ століть. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: наук. зб. напр. «мистецтвознавство». Рівне : РДГУ, 2019. Вип. 30. С. 22–29.

148. Руденко О. О. Дибинецька керамічна скульптура гончарів Тарасенків другої половини ХХ століття. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. пр. Київ : Міленіум, 2014. Вип. 26. С. 269–276.

149. Руденко О. О. Діяльність дибинецького осередку кераміки в українській художній культурі ХІХ–ХХ століть. *Археологія і давня історія України*. Київ: Інститут археології України, 2018. Вип. 4(29). С. 361–385.

150. Руденко О. О. Орнітоморфні мотиви в оздобленні дибинецької кераміки ХІХ–ХХ століть. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*: зб. наук. пр. Київ : Міленіум, 2015. Вип. 35. С. 257–268.

151. Руденко О. О. Реєстр дибинецьких майстрів-гончарів. *Перші наукові читання, присвячені пам'яті професора Олександра Івановича Мінжуліна*: мат.-ли міжнар. наук.-практ. конф. (м. Київ, 4 червня 2014 р.). Київ : НАКККіМ, 2014. С. 106–110.

152. Руденко О. О. Сучасні тенденції охорони та збереження культурної спадщина Богуславського району. *Охорона культурної спадщини в Україні: аспекти соціокультурної взаємодії*: мат.-ли всеукр. наук.-практ. конф. (м. Київ, 5–6 червня 2014 р.). Київ : НАКККіМ, 2014. С. 24–29.

153. Руденко О. О. Тарас Шевченко і Богуславщина. *Феномен Тараса Шевченка: лінгвістичний, історичний і мистецтвознавчий аспекти*: матеріали всеукр. наук.-практ. конф., присвячена 200-літтю від дня народження Тараса Шевченка (м. Київ, 27–28 лютого 2014 р.). Київ : НАКККіМ, 2014. С. 85–87.

154. Руденко О. О. Типологія форм дибинецької кераміки ХІХ–ХХ століть. *Документ, мова, соціум: теорія та практика*: мат-ли ІІ міжнар. наук.-практ. конф. (м. Київ, 10–11 квітня 2014 р.). Київ : НАКККіМ, 2014. С. 110–112.

155. Руденко О. О. Традиційність і новаторство у творчості дибинецьких гончарів Моргунів. *Екологія візуальності: стратегії, концепції, проекти*: мат-ли ІV всеукр. наук.-практ. конф. (м. Черкаси, 8–9 жовтня 2015 р.). Черкаси : Видавець Чабаненко Ю. А., 2015. С. 123–125.

156. Салій О. Богуслав. Історія і сучасність. Київ : Ярославів Вал, 2010. С. 307.

157. Селівачов М. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). 2-ге вид, перероб. та доп. Передм. акад. М. В. Поповича. Київ : Редакція вісника «АНТ», 2009. 406 с.

158. Семенова О. Вироби кустарів-шкіряників Середньої Наддніпрщини наприкінці ХІХ – у першій половині ХХ століття. *Народна творчість та етнологія*. 2013. № 6. С. 140–147.

159. Сіверс В. Історія світової культури : навч. посіб. Київ : НАКККіМ, 2011. 368 с.

160. Словник художників України / голов. ред. М. П. Бажан. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1973. 271 с.

161. Сорокун А. А. Звіт про археологічні розвідки в Богуславському районі в 2012 р. 2013. 30 с.

162. Сорокун А. А. Звіт про археологічні розвідки в Богуславському районі в 2013 р. 2013. 29 с.

163. Сотніченко Ю. Олександр Кошиць – учень Богуславського духовного училища. *Київщина у фактах, історичних подіях, постатях* : мат-ли наук.-практ. конф. Богуслав, 2002. С. 164–169.

164. Сотська Г., Шмельова Т. Словник мистецьких термінів. Херсон : Стар, 2016. 52 с.

165. Соціологія музею: презентація на тлі простору і часу : монографія / Агеєва О. та ін. ; за заг. ред. В. В. Карпова. Київ : НАКККіМ, Олег Філюк, 2015. 166 с.

166. Список населенных мест Киевской губернии. Издание Киевского губернского совета. Киев : Типография Ивановой, 1900. С. 747–748.

167. Степанишина О. Господарство графів Браницьких на Київщині і реформа 1861 р. в їхніх маєтках : монографія : ВАК, науково-дослідна кафедра історії України під голов. акад. М. Грушевського. Київ, 1930. С. 117–232.

168. Терещенко Н. Творчий доробок майстрів народного мистецтва в контексті відродження осередків народних промислів Богуславщини. *Народознавчі зошити*. 2010. № 5–6. С. 766–772.

169. Терещенко Н. Художньо-технологічні особливості керамічних виробів Дибинців – основного осередку кераміки Наддніпрянщини ХХ століття. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків, 2009. № 3,4. С. 70–74.

170. Указание о всяких медах хмельных, как сытить меды всякие, и ягодный морс готовить, и квас медовый простой ставить, и пиво простое подкармливать медом, и хмель варить, чтобы сытить мед обарной. *Домострой*. Москва : Даръ, 2006. URL: <http://www.wco.ru/biblio/books/domostroy/H65-T.htm> (дата звернення: 04.08.2019).

171. Украинское народное творчество. Серия VI. Гончарные изделия. Вып. 1. Типы украинской гончарной посуды. Полтава : Издание кустарного склада Полтавского губернского земства, 1913. 29 с.: XX табл.

172. Україна. Шляхами Великого Кобзаря : туристична карта. Київ : Картографія, 2012.
173. Українське гончарство: науковий збірник за минулі літа. *Матеріали до літопису українського гончарства. Серія «Етномистецтвознавчі розвідки»*. Вип 4. Кн. 1. Київ, Опішне : Молодь, Українське народознавство, 1993. С. 66–67.
174. Українське народне мистецтво. Кераміка і скло : альбом / упор.: Ю. П. Лащук та ін. Київ : Мистецтво, 1974. 56 с.: 214 іл.
175. Устенко М. Г. Ознаки цехового побуту в с. Дибинці на Білоцерківщині. *Краєзнавство*. Харків, 1930. № 1–5. С. 60–62.
176. Федоренко Н. Я. Рассветы над Росью: путеводитель. Днепропетровск : Промінь, 1984. 63 с.
177. Хаврус С. Дибинецькі скарби. *Нові рубежі*. 1977. *Архів Філії № 7 с. Дибинці Богуславської ЦБС*.
178. Хаврус С. З Богуславських криниць. Черкаси : Кур'єр, 2005. 58 с.
179. Церковнославянський язык в таблицах. *Азбука веры*. URL: <https://azbyka.ru/cerkovnoslavyanskij-yazyk-v-tablicax#n5> (дата звернення: 27.09.2019).
180. Цехова книга дибинецького гончарного братства 1744–1772 рр. [назв. умовно]. *ІР НБУВ*. Ф. 1: Фонд О. М. Лазаревського. Спр. 2198. Арк. 1–18. (Пол., укр., рос. мовами).
181. Чашкова А. Колекція кераміки Українського центру народної культури «Музей Івана Гончара». *Офіційний сайт НЦНК «Музей Івана Гончара»*. URL: <https://honchar.org.ua/pro-muzey/zbirka/keramika/> (дата звернення: 14.07.2019).
182. Чернець В. Г. Держава і культура: онтологічний аспект. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2012. № 4. С. 3–8.

183. Чернець В. Г. Сучасні тенденції розвитку вітчизняної культури. *Культура і сучасність*. Київ, 2012. № 2. С. 3–9.
184. Чернецький Є. Браницькі : монографія. Біла Церква : Видавець О. Пшонківський, 2011. 731 с.
185. Чміль Л. В. Орнаменты подглазурной росписи на посуде Среднего Поднепровья XVII – начала XIX вв. *Культура русских в археологических исследованиях* : зб. науч. ст. Омск-Тюмень-Екатеринбург, 2014. Т. II. С. 107–117.
186. Чміль Л. Історіографія й джерела вивчення гончарства XVI–XVIII століть (Середнє Подніпров'я). *Українське гончарство доби козацтва. Українська керамологія : Національний науковий щорічник. За рік 2007* / за ред. О. Пошивайла. Опішне : Українське народознавство, 2011. Кн. III. Т. 1. С. 48–58.
187. Чміль Л. Керамічні миски і тарілки XVII–XVIII століть із Києва. *Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2001*. Опішне : Українське Народознавство, 2001. Кн. 1. С. 32–51.
188. Чміль Л. Результати і перспективи дослідження технології виготовлення керамічного посуду Середньої Наддніпрянщини XVI–XVIII ст. *Археологія і давня історія України*. 2018. Вип. 4(29). С. 323–241.
189. Чміль Л., Козюба В., Борисов А. Нові археологічні пам'ятки XVII–XVIII ст. на Київщині. *Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні* : зб. наук. ст. Київ, 2018. Вип. 27. С. 50–64.
190. Чміль Л. В., Шепель Л. Ф. Нові дані про невідомі фаянсові заводи XIX ст. на Правобережному Поліссі: уривки з праці О. П. Оглоблина «Промисловість Правобережного Полісся в минулому і сучасному (науковий звіт експедиції 1932 р.)». *Археологія і давня історія України*. 2018. Вип 4(29). С. 403–412.
191. Шевченків край. Історико-етнографічне дослідження / НАН України. Інститут історії України. Київ : Наукова думка, 2009. 546 с.

192. Шейко В. М., Богуцький Ю. П. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина ХІХ – початок ХХІ ст.) : монографія. Київ : Генеза, 2005. 592 с.

193. Шейко В. М., Кушнарєнко Н. М. Організація та методика науково-дослідницької діяльності : підруч. Вид. 6-те, перероб. і допов. Київ : Знання, 2008. 310 с.

194. Школьна О. Бинчики в культурній традиції України кінця ХІХ – середини ХХ століття. *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*. 2014. Вип. 10. С. 285–293.

195. Школьна О. В. Фаянсова перлина в короні роду графів Браницьких-Воронцових. *Юр'ївський літопис*. Білоцерківський краєзнавчий музей, 2012. № 11. С. 49–56.

196. Школьна О. Глини, маси та глазурі на Києво-Межигірській фаянсовій фабриці у ХІХ столітті. *МІСТ. Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : зб. наук. праць. Київ, 2016. Вип. 12. С. 278–287.

197. Школьна О. Дибинецька фаянсова фабрика графів Браницьких на Київщині в світлі даних першоджерел. *Археологія і давня історія України*. 2018. Вип 4(29). С. 386–402.

198. Школьна О. Дибинецька фаянсова фабрика графів Браницьких на Київщині: за першоджерелами. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії'2013*. № 5(16). Київ : Фенікс, 2013. С. 245–252.

199. Школьна О. Лінія формотворення і модельно-скульптурна частина Києво-Межигірської фаянсової фабрики кінця ХVІІІ–ХІХ століть. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії'2016–2017* : зб. наук. праць / голов. ред. А. В. Чебикін. Київ : ПСМ НАМ України, 2017. Вип. 8(19)–9(20). С. 148–153.

200. Школьна О. Роль фахівців-євреїв у розвитку художньої і технологічної частин українських підприємств фарфору і фаянсу к. ХІХ – поч. ХХ століття. *Історія музейництва і пам'яткоохоронної справи в*

Острозі та на Волині: наук. зб. за матеріалами II наукової конференції «Історія музейництва, пам'яткоохоронної справи, краєзнавства і туризму в Острозі та на Волині» (15 травня 2009 р.). Острог, 2009. Вип. II. С. 269–287.

201. Школьна О. Скульптура Києво-Межигірської фаянсової фабрики в світлі архівних даних. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : зб. наук. праць / голов. ред. О. О. Роготченко. Київ : Фенікс, 2018. Вип. 14. С. 261–274.

202. Школьна О. Творчість модельників Києво-Межигірської фаянсової фабрики у середині XIX століття. *Мистецтвознавство України* / голов. ред. В. Д. Сидоренко. Київ, 2016. № 6. С. 156–161.

203. Школьна О. Фарфор-фаянс України : інфраструктура галузі, промислова та економічна політика, організаційно-творчі процеси : у 2 кн. Кн. 2. Ч. 1 : Фарфор-фаянс України. Історія виробництва. Таблиці. Реєстр імен провідних майстрів галузі. Київ : ТОВ «День Печати», 2013. 400 с.: іл.

204. Школьна О. Фаянсовий трактирний посуд і «танжери» в побуті українців XIX – першої половини XX століття. *Мистецтвознавство України*. 2013. Вип. 13. С. 224–234.

205. Школьна О. Хрести в художній культурі Києво-Межигірської фаянсової фабрики. Ансамблі євхаристичних всенощників, настінні розп'яття, напрестольні «Голгофи». *Мистецтвознавство України*. 2014. Вип. 14. С. 95–104.

206. Школьна О. Цикл фабрикації продукції та специфіка устаткування Києво-Межигірської фаянсової фабрики упродовж XIX століття. *Специфіка проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*. Київ : ІПСМ НАМ України, 2016. Вип. 12. С. 299–306.

207. Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX ст.: структурування, методологія, художні позиції. Львів : Українські технології, 2005. 528 с.: 742 іл.

208. Шульгіна В., Яковлев О. Українознавство як методологія культурологічних досліджень доби національного відродження. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ : Міленіум, 2014. № 3. С. 67–72.

209. Щербаківський В. Орнаментація української хати. *Серія «Українське мистецтво»*. Т. 3. Рим, 1980. С. 36, 81.

210. Щербань А. Л. Трансформації орнаментування кераміки в традиційній культурі Лівобережної України (кінець VII тис. до н. е. – XIX століття) : монографія. Харків : Видавець Олександр Савчук, 2017. 328 с.

211. Щербань О. Глиняний посуд для різдвяних та великодніх страв. *Рукотвори*. URL: <https://rukotvory.com.ua/info/hlynjanyj-posud-dlja-rizdvjanyh-ta-velykodnih-strav-kines-hih-persha-polovyna-hh-stolittja/> (дата звернення 11.03.2018).

212. Щербань О. Гончарство Київщини. *Блог Олени Щербань*. URL: http://olenasunny.blogspot.com/2011/11/blog-post_7720.html (дата звернення: 27.04.2015).

213. Щербань О. Еволюція традицій використання глиняного посуду в народній культурі харчування українців Наддніпрянщини другої половини XIX – початку XX століття : дис. ... д-ра іст. наук: 07.00.05 / Ін-т українозн. ім. І. Крип'якевича ІН НАН України. Львів, 2017. 473 с.

214. Щербань О. Перепієць у весільному обряді українців. *Сайт – Інститут керамології відділення Інституту народознавства НАН України*. URL: <http://www.ceramology-inst.gov.ua/articles/175-pererepies2011enasherban> (дата звернення: 03.08.2019).

215. Щербань О. Про глиняний чайник. *Блог Олени Щербань*. URL: http://olenasunny.blogspot.com/2011/03/blog-post_14.html (дата звернення: 27.04.2015).

216. Юдкін І. М. Формування визначників української культури : культ. студії. Київ : ІКАМУ, 2008. 184 с.

217. Aftanazy Roman. Turczynowe. *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej : w 10 t. T. 2.: Województwo Kijowskie / red. L. Piaty*. Wyd. drugie przejrzone i uzupełnione. Wrocław, Warszawa, Kraków : Wydawnictwo Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1997. S. 350–358.

218. Budzińska Elżbieta. Jana Henryka Müntza podróże malownicze po Polsce i Ukrainie (1781–1783). Warszawa : Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 1982. 356 s.

219. Kresowe siedziby polskie, które uległy zagładzie. *Tygodnik Ilustrowany 1929*. Warszawa : Gebethner i Wolff, 1929. № 18–26. S. 423.

220. Priolo Joan B. *Ceramics and how to decorate them*. New York : Fourth Printing, 1962. 144 p.

221. Opisanie lasów Królestwa Polskiego i gubernij zachodnich Cesarstwa Rosyjskiego, pod względem historycznym, statystycznym i gospodarczym w 4 t. T. 3 / ułożone przez Aleksandra Połujańskiego. Warszawa : w Drukarni J. Jaworskiego, 1855. 156 s.

222. Rudenko A. Zoomorphic motifs in Dybyntsi ceramics works in nineteenth to beginning of twenty-first centuries. *London Review of Education and Science*. Volume VII. London : Imperial Collage Press, 2015. No 2(18). (July-December). P. 414–420.

223. Ruszkiewicz Andzej. *Polonica na zamku w Montresor*. Poznań : MN, 1975. 80 s.: il.

224. *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich : w 15 t. T. 1: Aa – Dereneczna / red.: B. Chlebowski, F. Sulimierski, W. Walewski*. Warszawa, 1880. S. 288–291.

225. *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich : w 15 t. T. 2: Derenek – Gżack / Red.: B. Chlebowski, F. Sulimierski, W. Walewski*. Warszawa, 1881. S. 239.

226. Soubise-Bisier G. *O fabrykach ceramiki w Polsce*. Warszawa : Druk. Artist K. Kopytowski i S-ka, 1913. 32 s.

ДОДАТКИ

Додаток А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові за напрямом «мистецтвознавство»

1. Руденко О. О. Дибинецька керамічна скульптура гончарів Тарасенків другої половини ХХ століття. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. пр. Київ : Міленіум, 2014. Вип. 26. С. 269–276.
2. Руденко О. О. Орнітоморфні мотиви в оздобленні дибинецької кераміки ХІХ–ХХ століть. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*: зб. наук. пр. Київ : Міленіум, 2015. Вип. 35. С. 257–268.
3. Руденко О. О. Вироби дибинецьких гончарів у музейних колекціях України. *Культура і сучасність*. Київ : Міленіум, 2016. Вип. 2. С. 121–125.
4. Руденко О. О. Дибинецька кераміка в художній культурі України ХІХ–ХХ століть. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: наук. зб. Напрям «мистецтвознавство». Рівне : РДГУ, 2019. Вип. 30. С. 22–29.

Статті у наукових іноземних виданнях

5. Rudenko A. Zoomorphic motifs in Dybyntsi ceramics works in nineteenth to beginning of twenty-first centuries. *London Review of Education and Science*. Volume VII. London : Imperial Collage Press, 2015. No 2(18). (July-December). P. 414–420.

Статті в інших наукових виданнях

7. Руденко О. О. Діяльність дибинецького осередку кераміки в українській художній культурі ХІХ–ХХ століть. *Археологія і давня історія України*. Київ : Інститут археології України, 2018. Вип. 4(29). С. 361–385.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

7. Руденко О. О. Типологія форм дибинецької кераміки ХІХ–ХХ століть. *Документ, мова, соціум: теорія та практика*: мат-ли ІІ міжнар. наук.-практ. конф. (м. Київ, 10–11 квітня 2014 р.). Київ : НАКККіМ, 2014. С. 110–112.
8. Руденко О. О. Реєстр дибинецьких майстрів-гончарів. *Перші наукові читання, присвячені пам'яті професора Олександра Івановича Мінжуліна*: мат-ли міжнар. наук.-практ. конф. (м. Київ, 4 червня 2014 р.). Київ : НАКККіМ, 2014. С. 106–110.
9. Руденко О. О. Тарас Шевченко і Богуславщина. *Феномен Тараса Шевченка: лінгвістичний, історичний і мистецтвознавчий аспекти*: мат-ли всеукр. наук.-практ. конф., присвяченої 200-літтю від дня народження Тараса Шевченка (м. Київ, 27–28 лютого 2014 р.). Київ : НАКККіМ, 2014. С. 85–87.
10. Руденко О. О. Сучасні тенденції охорони та збереження культурної спадщина Богуславського району. *Охорона культурної спадщини в Україні: аспекти соціокультурної взаємодії*: мат-ли всеукр. наук.-практ. конф. (м. Київ, 5–6 червня 2014 р.). Київ : НАКККіМ, 2014. С. 24–29.
11. Руденко О. О. Традиційність і новаторство у творчості дибинецьких гончарів Моргунів. *Екологія візуальності: стратегії, концепції, проекти*: мат-ли ІV всеукр. наук.-практ. конф. (м. Черкаси, 8–9 жовтня 2015 р.). Черкаси : Видавець Чабаненко Ю. А., 2015. С. 123–125.

*Основні положення дисертації оприлюднено в доповідях
на 8 наукових конференціях*

Міжнародні:

II Міжнародна науково-практична конференція «Документ, мова, соціум: теорія та практика» (м. Київ, 10–11 квітня 2014 р., форма участі – очна);

Міжнародна науково-практична конференція «Перші наукові читання, присвячені пам'яті професора Олександра Івановича Мінжуліна» (м. Київ, 4 червня 2014 р., форма участі – очна);

Міжнародна науково-практична конференція «Культурні цінності Криму та Донбасу: питання переміщення, повернення, супроводу, експертизи, збереження, музеєфікації» (м. Київ, 4–5 червня 2015 р., форма участі – очна).

Всеукраїнські:

Всеукраїнська науково-практична конференція «Феномен Тараса Шевченка: лінгвістичний, історичний і мистецтвознавчий аспекти», присвяченій 200-літтю від дня народження Тараса Шевченка (м. Київ, 27–28 лютого 2014 р., форма участі – очна);

Всеукраїнська науково-практична конференція «Охорона культурної спадщини в Україні: аспекти соціокультурної взаємодії» (м. Київ, 5–6 червня 2014 р., форма участі – очна);

IV Всеукраїнська науково-практична конференція «Екологія візуальності: стратегії, концепції, проекти» (м. Черкаси, 8–9 жовтня 2015 р., форма участі – заочна);

Всеукраїнська наукова конференція для науковців та студентів «Стили та стильові напрями у мистецтві XVII–XXI століть» (м. Київ, 16–17 травня 2016 р., форма участі – заочна).

Регіональна:

Науково-краєзнавча конференція «Біля джерел народної слави» у рамках IV Всеукраїнського молодіжного історико-етнографічного форуму «Богуслав» (м. Богуслав, 8 жовтня 2015 р., форма участі – очна).

Додаток Б

ДИБИНЕЦЬКІ ГОНЧАРІ ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ

Б.1. Реєстр імен майстрів-керамістів Дибинців ХІХ–ХХ століття

1. Артеменко Василь Микитович (1903–1973)
2. Артеменко Григорій Васильович (1933–2009)
3. Артеменко Дем'ян (кінець ХІХ)
4. Артеменко Іван Дем'янович (син Артеменка Дем'яна) (1904–1973)
5. Артеменко Марія (Марина) Микитівна (1925–2009)
6. Артеменко Микола Васильович (1939–2006)
7. Артеменко Микола Олексійович (1928–1986)
8. Артеменко Олександр Микитович (перша пол. ХХ ст.)
9. Артеменко Роман Григорович (1866–12.03.1966)
10. Баліцький Герасим Фомович (1905–1982)
11. Басараб Володимир Костянтинович (23.02.1932–17.05.1978)
12. Басараб Олександр (майстер у гончарному цеховому братстві 1801 р.)
13. Басараб Омелян Павлович (190?–1974/5)
14. Басараб Тетяна Іванівна (11.04.1928–23.02.2008)
15. Басараб Явтух Демидович (1903–1980)
16. Басарабенко Федір (майстер у гончарному цеховому братстві 1804 р.)
17. Батраченко Осиф (Осип, Йосип?) (член гончарного цехового братства 1801 р.)
18. Березовський Онофрей (член гончарного цехового братства 1801 р.)
19. Березовський Яків Прокопович (1912–1975)
20. Бондарчук О. (кін. ХІХ–1/3 ХХ ст.)
21. Бревус Яким (поч. ХХ ст.)
22. Бреус Борис
23. Бреус Павло (1858 р.)
24. Букій Арсентій Васильович (06.01.1930–18.12.2003)
25. Ведмеденко Григорій (II половина ХХ ст.)
26. Великий Петро (цехмістр гончарного цехового братства 1815 р.)
27. Веретільник Василь
28. Вишкварка Дем'ян
29. Вишкварка Іван Оксентійович (ХХ ст.)
30. Вишкварка Митрофан (...–1960-ті)
31. Вишкварка Тимофій
32. Вишкварка Федір Ісакович (...–1958)
33. Власенко Григорій Кузьмович (поч. ХХ ст.)
34. Вовченко Володимир Федорович (...– у роки II Світової війни)
35. Вовченко Левко (член гончарного цехового братства 1804 р.)
36. Вовченко Микола Кирилович (...–1946)
37. Вовченко Петро Володимирович (1929–1982)
38. Вовченко Пилип Федорович (1912–1983)

39. Волошенко Андрій Андрійович (1872–23.01.1955)
40. Волошенко Андрій Михайлович (1906–1992)
41. Волошенко Дем'ян
42. Волошенко Євдокія Іванівна (1919–2005, малювальниця)
43. Волошенко Катерина Володимирівна (малювальниця)
44. Волошенко Лариса (1930-ті–2007)
45. Волошенко Леонтій Михайлович (1902–27.10.1967)
46. Волошенко Марія Левонтіївна (24.02.1928–27.10.2010)
47. Волошенко Микита Явтухович (1896–1970)
48. Волошенко Михайло (кін. ХІХ–поч. ХХ ст.)
49. Волошенко Н.
50. Волошенко П.
51. Волошенко Петро Михайлович
52. Волошенко Федір Афанасійович (01.06.1929–02.10.2007)
53. Волошенко Юхим Михайлович
54. Волошенко Явтух Іванович (ХІХ)
55. Гавриленко Демид (... – загинув у ІІ Світовій війні)
56. Гавриленко Микита (помер 1958 р.)
57. Гавриленко Микола Демидович (1938–1983)
58. Галушка Федір (член гончарного цехового братства 1801 р.)
59. Гаращенко Дмитро Васильович (1894–1979)
60. Гаращенко Мусій Федорович (1898–1966)
61. Гаращенко Павло Архипович (1886–1917)
62. Гарнага Архип Дмитрович (цехмістр гончарного цехового братства 1911 р.)
63. Гарнага Василь
64. Гарнага Герасим Дмитрович (1901–1965)
65. Гарнага Дмитро (батько Гарнаги Герасима)
66. Гарнага Дмитро (цехмістр гончарного цехового братства 1816 р.)
67. Гарнага Клим Овсійович
68. Гарнага Марія Дем'янівна (1932–2012)
69. Гарнага Саливан
70. Гарнага Феодосій Назарович (1914–1994)
71. Головаченко Созон Іванович (перша половина ХХ ст.)
72. Горовенко Михайло Кононович (1933–1991)
73. Горовенко Яків Михайлович (1895–1976; копач)
74. Гурець Семен Харлампійович (1900–1977)
75. Дженджеря Денис брати
76. Дженджеря Оникій брати
77. Дженджеря Петро Миронович (... –1989)
78. Дмитренко Венедько
79. Дмитренко Іван Венедькович (Венедиктович) (1921–1999)
80. Дмитренко Павло
81. Долгуненко Василь (майстер у гончарному цеховому братстві 1804 р.)
82. Дорошенко Іван Кирилович (1903–1973)
83. Дорошенко Федір Ісакович

84. Дрозденко Григорій Іванович (1937 р.н.)
85. Дрозденко Іван Потапович (1910/11–1984)
86. Дрозденко Павло (майстер у гончарному цеховому братстві 1800 р.)
87. Дяченко Макар
88. Загородній Іван Ількович (22.07.1931–26.05.2016)
89. Загородній Ілько
90. Загородній Микола Ількович (1939 р.н.)
91. Запара Григорій Іванович (1906–21.11.1988)
92. Запара Іван
93. Запара Олексій Свиридович (1923–2004)
94. Запара Свиридін Іванович (1889–09.07.0955)
95. Запара Тимофій Фадійович (помер у 1970-ті у віці 89 років)
96. Запара(енко) Прохор (майстер гончарного цехового братства 1801 р.)
97. Ільченко Павло (член гончарного цехового братства 1804 р.)
98. Казимиров Симеон (цехмістр гончарного цехового братства 1811 р.)
99. Камінський Антон (цехмістр гончарного цехового братства 1813 р.)
100. Книжник Іван
101. Коваленко Василь Павлович (1919–07.04.1994)
102. Коваленко Іван
103. Коваленко Павло Іванович (1887–27.08.1959)
104. Коваленко Пилип Іванович (1906–21.02.1986)
105. Колесніченко Іван
106. Королевич Марія Мусіївна
107. Королевич Мусій Пимонович (23.02.1891–1933)
108. Королевич Олексій Свиридонович (30.03.1910 р.н.)
109. Королевич Пимін (XIX ст.)
110. Королевич Свиридін
111. Коршак Клим Федосович (1880–19.04.1952)
112. Коршак Никін Климович (24.10. 1906–01.01.1952)
113. Коршак Симон
114. Красюк Іван Іванович (11.03.1921–13.07.1983)
115. Красюк Федір Іванович (1907–1979)
116. Лебедівський Петро Якович (1936–2008)
117. Литвиненко Улас (член гончарного цехового братства 1800 р.)
118. Ломенко Юхим (у сер. XX ст. – копач глини)
119. Луценко Надія Василівна (нар. 10.05.1935)
120. Мартика Микола Іванович (1939–2006)
121. Мартика Оксентій Стахович (1898–1941)
122. Мартика Стах (... –1940)
123. Мартиненко Василь Михайлович (1928–2005)
124. Мартиненко Леонід Іванович (1929–1988)
125. Марченко Грицько (старший брат гончарного цехового братства 1813 р.)
126. Марченко Олександр Степанович (XX ст.)
127. Масюк Вакула (XIX ст.)
128. Масюк Василь Каленикович (26.02.1900–19.04.1988)

129. Масюк Зосим Вакулович (рідний брат Каленика Масюка)
130. Масюк Іван Васильович (01.08.1922–03.07.2003)
131. Масюк Каленик Вакулович (1878–1933)
132. Масюк Надія Дмитрівна (14.08.1926 р.н., малювальниця, невістка Василя Масюка)
133. Масюк Наталія Кононівна (1901–1989; малювальниця, дружина Василя Масюка)
134. Масюк Ялисей Каленикович (Єлисей?) (1902–1962)
135. Масюк Ятроп Каленикович (брат Василя Масюка)
136. Микитенко І. Н.
137. Можчіль І.
138. Моможенко (Момотенко) Сава
139. Моргун Іван (майстер у гончарному цеховому братстві 1800 р.)
140. Моргун Лавро (II пол. XIX ст.–1917?)
141. Моргун Маркіян (к. XIX ст.)
142. Моргун Михайло Лаврентійович (1896–1978)
143. Моцний Оверко (1887–1954)
144. Нетребенко Микола Миколайович (1940-ві – ?)
145. Нетребенко Михайло Миколайович (1922–1998)
146. Новицький Григорій (головний майстер Дибинецької фаянсової фабрики з 1807 р.)
147. Олексієнко Андрій Філатович (1915–1965)
148. Олексієнко Мусій Павлович (1900–1942)
149. Осадчий Степан Хомович (14.08.1905–27.03.1997)
150. Островерхий Михайло Самійлович (дядько Родака М. О.)
151. Пащенко Іоан (цехмістр гончарного цехового братства 1813 р.)
152. Пащенко Килина Андріївна (10.01.1900–12.01.0982)
153. Пащенко Марія (Марина) (1910–16.03.1993)
154. Пащенко Федора
155. Подгорний (майстер у гончарному цеховому братстві 1802 р.)
156. Попович Гордій Сидорович (... –1995)
157. Поповченко Іоан (член гончарного цехового братства 1809 р.)
158. Проценко Дементій Андрійович (... –1933)
159. Проценко Дмитро Назарович (1875–11.12.1959)
160. Проценко Єлисей Дмитрович
161. Проценко Іван Лаврович (... –1953)
162. Проценко О.
163. Проценко Панас
164. Проценко Потап
165. Проценко Сава Андрійович (... –1941)
166. Родак Андрій
167. Родак Артем
168. Родак Дмитро
169. Родак Михайло Оникійович (20.10.1935 р.н.)
170. Родак Сава Андрійович (1886–1933)

171. Родаченко Мартин (член гончарного цехового братства 1801 р.)
172. Рябченко Василь Миколайович (1907–1945)
173. Рябченко Григорій Миколайович (1914–1945)
174. Рябченко Дмитро Васильович (1930 р.н.)
175. Рябченко Прокоп (Прокіп) Миколайович (1896/1898–1963)
176. Сиволап Василь Іванович (дядько Родака М. О.)
177. Сиволап Володимир Петрович (1940–2000)
178. Сиволап Іван Сергійович (1930–2000)
179. Сиволап Сафрон Дем'янович (... –1954)
180. Сиволап Семен Дем'янович
181. Сироїд Іван Климович (19.06.1936–03.08.1990)
182. Сироїд Клим Матвійович (10.01.1887–17.01.1974)
183. Сироїд Микола Іванович (1931–1978)
184. Сироїд Онисько (член гончарного цехового братства 1809 р.)
185. Сироїд Семен (1888–1935)
186. Сироїд Семен Кирилович (1914–1999)
187. Сироїд(енко) Стеф(п)ан (цехмістр гончарного цехового братства 1800 та 1809 рр.)
188. Сироїденко Василь (майстер у гончарному цеховому братстві 1804 р.)
189. Сироїденко Юхим (кераміст із Дибинців, що працював на Зарудському фаянсовому виробництві у 1/4 XIX ст.)
190. Слоква Грицько (старший брат гончарного цехового братства 1809 р.)
191. Слоква Дмитро Петрович (?–1993)
192. Слоква Сава Махтейович
193. Слоква Яків Махтейович (1878–1949)
194. Солодка Марія Афанасіївна (1917/18? р.н.–...)
195. Сорокун Архип Созонович (1901–1992)
196. Сорокун Дмитро Олексювич (1929 р.н.)
197. Сорокун Олекса Степанович (1897–1964)
198. Сорокун Степан Гнатович (XIX ст.)
199. Сполап (Сиволап) Семен (член гончарного цехового братства 1801 р.)
200. Старинець Артем Іванович (1915 р.н.?)
201. Старинець Артем Іович (?) (23.03.1910–23.07.1991)
202. Старцева Надія Миколаївна (29.05.1927 р.н., малювальниця)
203. Старцевий Аріон (Оріон, Іларіон) Дмитрович (1891–1974)
204. Старцевий Василь Аріонович (07.11.1925–18.04.2002)
205. Старцевий Дмитро (кін.XIX–1/3 XX ст.)
206. Старцовий Олексій (ключник гончарного цехового братства 1809 р.)
207. Степенко Василь Іванович (учень Василя Масюка)
208. Стовбун Петро Васильович (1930 р.н.)
209. Тарасенко Антін Євменович (загинув у II Світовій війні)
210. Тарасенко Василь Михайлович (09.01.1951 р.н.)
211. Тарасенко Іван Євменович (1900–1947)
212. Тарасенко Іван Іванович (1931–1996)
213. Тарасенко Іван Кононович (1897–1973)

214. Тарасенко Максим Юменович (Євменович) (1911/1916?–?; брат Тарасенка Мусія)
215. Тарасенко Михайло Михайлович (28.11.1958 р.н.)
216. Тарасенко Михайло Годосійович (1921–1995)
217. Тарасенко Мусій Семенович (?–1980)
218. Тарасенко Мусій Юменович (Мойсей Євменович?) (1900–1979)
219. Тарасенко Петро Михайлович (18.07.1954 р.н.)
220. Тарасенко Степан Антонович (1877–1947)
221. Тарасенко Степан Євменович (... –1947)
222. Тарасенко Тетяна Іванівна (1968 р.н.)
223. Тарасенко Феодосій (Тодось) Антонович
224. Тарасенко Юмен (Євмен) (... –1933)
225. Тимошенко Андрій
226. Тимошенко Василь (1859–1944)
227. Тимошенко Гапій (XIX ст.)
228. Тимошенко Іван (член гончарного цехового братства 1806 р.)
229. Тимошенко Іван Кирилович (1925–2003)
230. Тимошенко Кирило Олександрович (...–1973?)
231. Тимошенко Микита Кирилович (1904–1976)
232. Тимошенко Петро Микитович (1928–1988)
233. Тридід Килина (сестра Марії Тридід)
234. Тридід Лаврентій (Леонтій) (брат Микити Тридіда)
235. Тридід Марія (сестра Килини Тридід)
236. Тридід Микита (брат Лаврентія)
237. Тридід Оріон (...–1915)
238. Тридід Федора (...–1914)
239. Тридід Яків (майстер кінця XIX ст.)
240. Упаденко Мина (Миня) (член гончарного цехового братства 1801 р.)
241. Упаденко Степан (член гончарного цехового братства 1800 р.)
242. Цюрупа Купрій (член гончарного цехового братства 1804 р.)
243. Цюрупа Тимофій
244. Цюрупа Тодось
245. Ченчера Лук'ян
246. Шаповаленко Семен (член гончарного цехового братства 1804 р.)
247. Шишка Григорій (цехмістр гончарного цехового братства 1806 р.)
248. Шишка Іван Іванович (... –1933)
249. Шишка Іван Іванович (1888–1979)
250. Шишка Микола (член гончарного цехового братства 1801 р.)
251. Шишка Микола Романович (1922/1925 –...)
252. Шишко Іван Іванович
253. Шишко Роман
254. Шкорина Павло Іванович (1900–1978)
255. Шкуренко Нечипір Федорович (учень Василя Масюка)
256. Шкурупа (II пол. XX ст.)
257. Шнуренко Андрій (кін. XIX–поч. XX ст.)

258. Шнуренко Антін Сидорович (1903–1995)
259. Шнуренко Василь Тимофійович (14.01.1925–08.03.2007)
260. Шнуренко Григорій (заступник останнього цехмістра)
261. Шнуренко Григорій Тарасович (1921–1996)
262. Шнуренко Дмитро Михайлович (1900–1978)
263. Шнуренко Дмитро Семенович (1931 р.н.)
264. Шнуренко Дмитро Юхимович (1908–1980)
265. Шнуренко Іван Іванович (1930–2007)
266. Шнуренко Іван Махтодович (Мефодійович) (05.05.1907–28.09.1979)
267. Шнуренко Іван Юхимович (1908–1978)
268. Шнуренко Ісаак (...–1938)
269. Шнуренко Ївга Йосипівна (...–1967?)
270. Шнуренко Клим (член гончарного цехового братства 1800 р.)
271. Шнуренко Левко
272. Шнуренко Мефодій (Махтодь) Григорович (1881–07.02.1959)
273. Шнуренко Мирон
274. Шнуренко Мусій Федорович (1900–01.10.1968)
275. Шнуренко Олександр Махтодович (Мефодійович)
276. Шнуренко Петро Мусійович (1931–2013)
277. Шнуренко Семен Федорович (батько Дмитра Семеновича, помер у віці 70–75 років)
278. Шнуренко Тимофій
279. Шнуренко Феодосій
280. Шнуренко Яків Мусійович (1929–1986)

**Таблиця Б.2. Спеціалізація дибинецьких майстрів за певним
типологічним асортиментом виробів з кераміки**

Група виробів	Кінець XIX – 20-ті рр. XX ст.	30-ті – 50-ті рр. XX ст.	Друга половина XX ст. (з 60-х рр. XX ст.)
Горщечники: теракотові та полив'яні горщики (кілаш, підкілаш, горща, росла махітка, махітка, золінник), тикви (підкілашникові, горщані, підгорщані), макітри (подвійні, потрійні, четвірні, п'ятірні, шестірні), ринки, глечики (горщані, підгорщані, росли махітки), молочники, горнятка, кухлі, слоїки, яндоли, бабники, решета, накривки.	Артеменко Р. Г., Артеменко О. М., Артеменко Д., Артеменко І. Д., Вишкварка Д., Вишкварка Т., Власенко Г. К., Волошенко А. А., Волошенко М. Я., Волошенко Я. І., Волошенко А. М., Волошенко Д., Гаращенко М., Дмитренко П., Дмитренко В., Дорошенко І., Дяченко М., Загородній І., Запара Г. І., Запара І., Запара С. І., Запара Т. Ф., Коваленко П. І., Колесніченко І., Королевич М. П., Королевич П., Королевич С., Коршак К. Ф., Коршак С., Масюк В., Моргун Л., Моргун М., Моргун М. Л., Моцний О., Олексієнко М. П., Проценко Д. Н., Проценко І. Л., Проценко П., Проценко С. А., Проценко Д. А., Рябченко П. М., Сиволап С. Д., Сироїд К. М., Сироїд С., Слоква С. М., Слоква Я. М., Сорокун О. С., Сорокун А. С., Старцевий А. Д., Тарасенко І. Є., Тарасенко С. Є., Тарасенко С. А.,	Артеменко Р. Г., Артеменко В. М., Артеменко І. Д., Басараб Я. Д., Басараб О. П., Баліцький Г. Ф., Березовський Я. П., Букій А. В., Веретількик В., Вишкварка М., Вишкварка Ф. І., Вишкварка І. О., Вовченко В. Ф., Вовченко П. Ф., Вовченко П. В., Вовченко М. К., Волошенко Л., Волошенко А. А., Волошенко М. Я., Волошенко А. М., Волошенко Н., Волошенко П., Волошенко Ф. А., Гавриленко Д., Гаращенко Д., Гаращенко М., Гаращенко П., Гарнага Г. Д., Головаченко С. І., Горовенко М. К., Гурець С. Х., Дженджеря П. М., Дмитренко І. В., Дрозденко І. П., Загородній І., Запара С. І., Запара О. С., Запара Т. Ф., Коваленко В. П., Коваленко І., Коваленко П. І., Коваленко П. І., Колесніченко І., Королевич О. С., Коршак К. Ф., Коршак Н. К., Красюк І. І., Красюк Ф. І., Лебедівський П. Я., Мартиненко Л. І., Мартика М. І., Марченко О. С., Масюк Я. К., Микитенко І. Н., Моргун М. Л., Моцний О., Олексієнко А. Ф.,	Артеменко В. М., Артеменко Г. В., Артеменко М. В., Артеменко М. О., Басараб В. К., Баліцький Г. Ф., Вовченко П. Ф., Вовченко П. В., Гавриленко М. Д., Горовенко М. К., Дрозденко І. П., Дрозденко Г. І., Загородній І. І., Загородній М. І., Запара О. С., Коваленко В. П., Коваленко П. І., Мартиненко Л. І., Марченко О. С., Масюк Я. К., Нетребенко М. М., Нетребенко М. М., Родак М. О., Рябченко Д. В., Сиволап В. П., Сиволап І. С., Сироїд І. К., Солодка М. О., Сорокун Д. О., Старцевий В. А., Степенко В. І., Стовбун П. В., Тарасенко І. І., Тарасенко М. Ю., Тарасенко М. Т., Тарасенко М. Ю., Тарасенко П. М., Тимошенко І. К., Тимошенко П. М., Шишка М. Р., Шнуренко В. Т., Шнуренко Г. Т., Шнуренко Д. Ю., Шнуренко М. Ф., Шнуренко І. І., Шнуренко І. М., Шнуренко І. Ю.,

	<p>Тарасенко Ю., Тарасенко І. К., Тарасенко Ф. А., Тимошенко А., Тимошенко В., Тимошенко К. О., Тимошенко М. К., Тридід Я., Шишко Р., Шишка І. І., Шишка І. І., Шнуренко А., Шнуренко А., Шнуренко М. Г., Шнуренко Т., Шнуренко Ф., Шнуренко І.</p>	<p>Островерхий М. С., Попович Г. С., Проценко І. Л., Проценко С. А., Родак А., Родак М. О., Рябченко В. М., Рябченко Г. М., Рябченко П. М., Сиволап С. Д., Сиволап В. І., Сироїд М. І., Сироїд К. М., Слоква Д. П., Слоква С. М., Слоква Я. М., Солодка М. О, Сорокун Д. О., Сорокун О. С., Сорокун А. С., Старинець А. І., Старцевий А. Д., Старцевий В. А., Тарасенко А. Є., Тарасенко І. Є., Тарасенко С. Є, Тарасенко С. А., Тарасенко І. К., Тарасенко М. Ю., Тарасенко М. Т., Тарасенко М. С., Тарасенко М. Ю, Тарасенко Ф. А., Тимошенко В., Тимошенко К. О., Тимошенко М. К., Тимошенко І. К., Тимошенко П. М., Шишко І. І., Шишко Р., Шишка М. Р., Шишка І. І., Шкорина П. І., Шкурупа, Шнуренко Г. Т., Шнуренко Д. М., Шнуренко Д. С., Шнуренко Д. Ю., Шнуренко С. Ф., Шнуренко Л., Шнуренко М. Г., Шнуренко М. Ф., Шнуренко І. І., Шнуренко І. М., Шнуренко О. М., Шнуренко І. Ю.</p>	<p>Шнуренко Я. М., Шнуренко П. М.</p>
<p>Мисочники: миски, полумиски, тарілки</p>	<p>Бревус Я., Волошенко А. А., Волошенко М., Волошенко А. М.,</p>	<p>Вовченко М. К., Волошенко А. А., Волошенко А. М., Волошенко П. М.,</p>	<p>Гарнага М. Д., Гарнага Ф. Н., Масюк І. В., Сироїд С. К.,</p>

	Волошенко П. М., Волошенко Ю. М., Волошенко Л. М., Гаращенко М., Гарнага А. Д., Гарнага В., Гарнага К. О., Дженджеря Д., Дженджеря О., Мартика С., Мартика О. С., Моргун М. Л., Моцний О., Сиволап С. Д., Сироїд К. М., Тридід М., Тридід Ф., Цюрупа Т., Шнуренко І. Й.	Волошенко Ю. М., Волошенко Л. М., Гавриленко М., Гаращенко М., Гарнага Г. Д., Гарнага М. Д., Гарнага С., Гарнага Ф. Н., Дженджеря Д., Дженджеря О., Мартика О. С., Моргун М. Л., Моцний О., Родак Д., Сиволап С. Д., Сироїд К. М., Сироїд С. К., Тимошенко П. М., Тридід М., Шнуренко І. Й.	Тимошенко П. М.
Виводи для димарів, димарі	Артеменко Р. Г., Артеменко І. Д., Волошенко М. Я., Волошенко Я. І., Гаращенко М., Дмитренко В., Запара С. І., Проценко С. А., Проценко Д. А., Рябченко П. М., Сироїд К. М., Сорокун А. С., Тарасенко І. К., Тарасенко Ф. А., Тимошенко В., Тимошенко М. К., Шишка І. І., Шишка І. І.	Артеменко Р. Г., Артеменко І. Д., Баліцький Г. Ф., Вишкварка Ф. І., Вовченко М. К., Волошенко М. Я., Гаращенко М., Гарнага Г. Д., Горовенко М. К., Дрозденко І. П., Запара С. І., Запара О. С., Коваленко В. П., Коваленко П. І., Мартиненко Л. І., Осадчий С. Х., Проценко О. Д., Проценко П., Проценко С. А., Родак М. О., Рябченко П. М., Сироїд К. М., Сорокун А. С., Старцевий В. А., Тарасенко І. К., Тарасенко М. Ю., Тарасенко Ф. А., Тимошенко В., Тимошенко М. К., Тимошенко І. К., Тимошенко П. М., Шишка І. І., Шнуренко І. І., Шнуренко І. М., Шнуренко О. М.	Басараб В. К., Баліцький Г. Ф., Горовенко М. К., Дрозденко І. П., Дрозденко Г. І., Запара О. С., Коваленко В. П., Коваленко П. І., Мартиненко Л. І., Осадчий С. Х., Родак М. О., Старцевий В. А., Степенко В. І., Тарасенко М. Ю., Тимошенко І. К., Тимошенко П. М., Шнуренко В. Т., Шнуренко І. І., Шнуренко І. М., Шнуренко П. М.
Іграшки, свистунці, «монетка».	Артеменко Р. Г., Дмитренко В., Масюк К. В., Рябченко П. М.,	Артеменко Р. Г., Басараб О. П., Баліцький Г. Ф., Гарнага Г. Д., Горовенко М. К., Запара О. С.,	Баліцький Г. Ф., Горовенко М. К., Запара О. С., Коваленко В. П.,

	Сиволап С. Д., Тарасенко С. А., Тимошенко Г.	Коваленко В. П., Коваленко П. І., Мартиненко Л. І., Осадчий С. Х., Рябченко П. М., Сиволап С. Д., Тарасенко С. А., Тарасенко М. Т.	Коваленко П. І., Мартиненко Л. І., Осадчий С. Х., Рябченко Д. В., Тарасенко М. Т., Старцевий А. Д.
Скульптура малих форм фігурний посуд, скульптури- свищики.	Книжник І., Родак А., Сироїд С., Старцевий А. Д., Шнуренко А., Шнуренко А.	Гарнага Г. Д., Старцевий А. Д., Тарасенко М. Т.	Тарасенко В. М., Тарасенко М. М., Тарасенко М. Т., Тарасенко Т. І.
Мальований посуд: бинчики, сметанники, макітри для вареників, мальовані миски і тарілки, полумиски, салатники, чайники, кухлики, куманці, плесканці, сулії, баклаги, молочники, гличики, накривки.	Артеменко Р. Г., Артеменко І. Д., Волошенко М. Я., Волошенко Я. І., Коваленко П. І., Коршак К. Ф., Масюк В., Масюк З. В., Масюк К. В., Моргун Л., Моргун М., Проценко Є., Сиволап С. Д., Сироїд С., Слоква С. М., Слоква Я. М., Старцевий А. Д., Тарасенко С. А., Тимошенко Г., Тридід Л., Тридід О.	Артеменко Р. Г., Артеменко В. М., Артеменко І. Д., Вишкварка М., Вовченко В. Ф., Вовченко П. Ф., Вовченко П. В., Волошенко М. Я., Коваленко П. І., Коршак К. Ф., Красюк Ф. І., Мартиненко Л. І., Масюк В. К., Масюк Я. К., Можчіль І., Осадчий С. Х., Родак С. А., Сиволап С. Д., Слоква С. М., Слоква Я. М., Старцевий А. Д., Старцевий В. А., Тарасенко С. А., Тридід Л., Шнуренко М. Ф.	Артеменко В. М., Вовченко П. Ф., Вовченко П. В., Мартиненко Л. І., Масюк В. К., Масюк Я. К., Осадчий С. Х., Старцевий В. А., Шнуренко В. Т., Шнуренко М. Ф.
Акcesуари та маргінальні вироби: вази, каганці, скарбнички, підвазонники, сільнічки.	Волошенко М. Я., Волошенко Я. І., Дмитренко В., Масюк З. В., Масюк К. В., Моргун Л., Моргун М., Слоква Я. М., Тимошенко В., Тридід Л.	Артеменко В. М., Баліцький Г. Ф., Волошенко М. Я., Масюк В. К., Осадчий С. Х., Слоква Я. М., Тарасенко М. Ю., Тарасенко М. Т., Тарасенко М. Ю., Тимошенко В., Тридід Л.	Артеменко В. М., Баліцький Г. Ф., Масюк В. К., Нетребенко М. М., Осадчий С. Х., Тарасенко М. Ю., Тарасенко М. Т., Тарасенко М. Ю., Тарасенко Т. І.
Цегла	Тарасенко І. К.	Баліцький Г. Ф., Коваленко В. П., Старцевий В. А., Тарасенко І. К.	Баліцький Г. Ф., Коваленко В. П., Старцевий В. А.

Б.3. Світлини гончарів Дибинців ХХ століття, їх нагороди та найяскравіші творчі досягнення



Масюк Каленик Вакулович
(1878–1933)

*Копія світлини початку ХХ ст.
Опубл.: Пошивайло О. Фотоархів Юрія Лащука:
Дибинці. Українська керамологія : Національний
науковий щорічник. За рік 2002. Опішне, 2020.
Кн. 2. С. 420.*



Масюк Василь Каленикович,
заслужений майстер народної
творчості (26.02.1900–19.04.1988)



Луценко Надія Василівна
(1935 р.н.) – малювальниця



Масюк Іван Васильович
(01.08.1922 – 03.07.2003)



Масюк Василь (у центрі), **Луценко (Масюк) Надія** (другий ряд, зліва).
 Фото із сімейного архіву Н. Луценко. 1940-ві рр.



Масюк Василь (нижній ряд, другий справа), **Луценко (Масюк) Надія**
 (верхній ряд, зліва). Фото із сімейного архіву Н. Луценко. 1960–1970-ті рр.



Нагороди та відзнаки заслуженого майстра народної творчості Масюка Василя.



Гарнага Герасим Дмитрович
(1901–1965)



Басараб Явтух Демидович
(1903–1980)



Басараб Явтух Демидович (другий ряд зверху, шостий зліва) у школі майстрів народної творчості, м. Київ. 1938 р. Фото із сімейного архіву. Басараба Я. Я.



Красюк Федір Іванович із родиною
(1907–1979)



Артеменко Іван Дем'янович
(1904–1973)
із дружиною, малювальницею
Артеменко Марією Микитівною
(1925–2009)



Осадчий Степан Хомович
(14.08.1905–27.03.1997)



Моргун Михайло Лаврентійович
(1896–1978)



Тимошенко Петро Микитович
(1928–1988)



Тарасенко Іван Євменович
(1900–1947)



Тарасенко Степан Євменович
(... –1947)



Шнуренко Іван Мефодійович
(1907–1979)



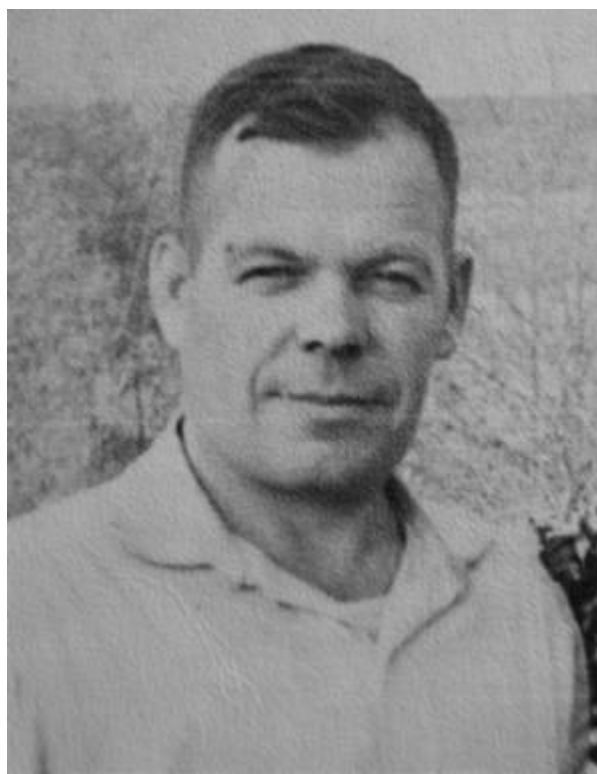
Запара Григорій Іванович
(1906–21.11.1988)



Коваленко Василь Павлович
(1919–07.04.1994)



Горовенко Михайло Конович
(1933–1991)



Дрозденко Григорій Іванович
(1937 р. н.)



Коваленко Пилип Іванович
(1906–21.02.1986)



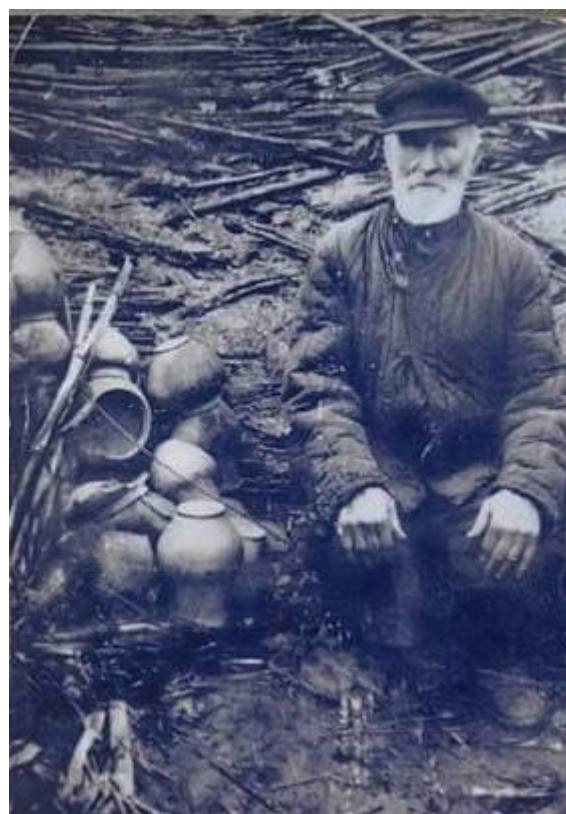
Шнуренко Василь Тимофійович
(1925–2007)



Дрозденко Іван Потапович
(1910 /1911–1984)



Масюк Іван Васильович
(01.08.1922 – 03.07.2003)



Старцевий Аріон (Оріон, Іларіон) Дмитрович
(15.04.1891–1974)



Родак Михайло Оникійович
(20.10.1935 р.н.)



Старцевий Василь Аріонович
(07.11.1925 – 18.04.2002)



Тарасенко Михайло Тодосович
(1921–1995),

заслужений майстер народної творчості.
*Фото з Краєзнавчого альбому Філії № 7 с. Дибинці
Богуславської ЦБС*



Тарасенко Василь Михайлович
(09.01.1951 р.н.)



Тарасенко Михайло Тодосович
із сином **Михайлом**



Тарасенко Михайло Михайлович
(28.11.1958 р.н.)

Додаток В

РЕЗУЛЬТАТИ ПРОВЕДЕННЯ ПОЛЬОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ 2014– 2019 РОКІВ У С. ДИБИНЦІ БОГУСЛАВСЬКОГО РАЙОНУ КИЇВСЬКОЇ ОБЛАСТІ

В.1. Анкетні питання, використані для проведення опитування дибинчан під час обстеження їх помешкань і польових робіт впродовж 2014–2019 рр.

1. Прізвище, ім'я, по-батькові опитуваного.
2. Адреса.
3. Дата народження, телефон.
4. Чи є місцевим мешканцем чи приїжджим?
5. Прізвища, імена, роки життя, світлини родичів чи знайомих, які були гончарями.
6. Який асортимент кераміки виготовлявся родичами чи знайомими?
7. Чи працювали родичі або знайомі на Дибинецькій фаянсовій фабриці графів Браницьких або у їх маєтностях, їх імена?
8. Чи були вони членами гончарного цехового братства, артілі або гончарної бригади?
9. Де могла бути розміщена місцева фаянсова фабрика?
10. Чи була вона перепрофільована на текстильну чи цегельну фабрику?
11. Чи знаходили вдома рештки, шматочки керамічних чи фаянсових виробів? (за можливості сфотографувати).
12. Чи зберігаються вдома старовинні речі (рушники, скрині, килими тощо)? (за можливості сфотографувати).
13. Які збереглись атрибути гончарного минулого пращурів (вироби, гончарний круг, горно, інструменти тощо)? (за можливості сфотографувати).
14. Які місцеві назви виробів побутували в Дибинцях, їх форми і розміри?
15. Які відомі цікаві факти про історію села, гончарні традиції, звичаї та обряди?
16. Де знаходились відомі глинища, назви і властивості місцевих різновидів глини?
17. Як і хто видобував сировину для виробництва (глину, дрова, свинець тощо)?
18. Чи відомі способи приготування та рецептура маси, ангобів, поливи?
19. Яким чином відбувалось формування, сушіння, декорування, випал виробів?
20. Як відбувався розподіл ролей у сімейному виробництві?
21. Яким чином і у яких місцевостях відбувався збут керамічних творів?
22. Цікаві факти біографій родичів-гончарів або знайомих майстрів села?

В.2. рис. 1. Фрагменти народної кераміки, зібрані під час польових досліджень автора 2014–2019 років



В.2. рис. 2.1. Фрагменти виробів Дибинецької фаянсової фабрики графів Браницьких, що є частиною підйомного матеріалу археологічних розвідок, проведених Л. Чміль, А. Борисовим та О. Руденко впродовж 2019 року



В.2. рис. 2.2. Декоровані фрагменти виробів Дибинецької фаянсової фабрики графів Браницьких, що є частиною підйомного матеріалу археологічних розвідок, проведених Л. Чміль, А. Борисовим та О. Руденко впродовж 2019 року



В.2. рис. 2.3. Фрагменти бісвіквітних і глазурованих виробів Дибинецької фаянсової фабрики графів Браницьких, що є частиною підйомного матеріалу археологічних розвідок, проведених Л. Чміль, А. Борисовим та О. Руденко впродовж 2019 року



В.2. рис. 3. Залишки капсулів і шпичаків для кокрів, що застосовувалися на Дибинецькій фаянсовій фабриці графів Браницьких у першій половині XIX століття



В.2. рис. 4. Частина жорна для змелювання твердих інгредієнтів маси (кременеземів, шамоту, вапняку, польового шпату, пегматиту, фріти тощо), що застосовувалось на дибинецькому тонкокерамічному підприємстві



Віднайдено на березі р. Рось під час польових досліджень автора у с. Дибинці в квадраті колишнього місця розташування Дибинецької фаянсової фабрики графів Браницьких. Фото автора. 2015 р.

В.2. рис. 5. Залишки фундаменту Дибинецької фаянсової фабрики графів Браницьких, виявлені 2019 року на території садиби дибинчанина П. В. Момотенка



В.3. Квадрат розміщення будівель Дибинецької фаянсової фабрики графів Браницьких 1807–1850-х років на сучасній карті селища (виділений червоним кольором, реконструкція О. Руденко)



**В.4. Світлини, виконані під час проведення польових робіт у Дибинцях
впродовж 2014–2019 років**



Шнуренко В. Т. Ужитковий посуд. с. Дибинці. Приватна збірка.
Фото автора, 2016 р.



Тин, декорований теракотовим посудом. с. Дибинці. Фото автора, 2015 р.



Тарасенко Мусій Юменович. Ужитковий посуд. Приватна збірка, с. Дибинці. Фото автора 2015 р.



Дибинецька дахівка. Середина ХХ ст. с. Дибинці.
Фото автора 2017 р.



Глинище на березі р. Рось під Мар'їним стрімчаком. с. Дибинці.
Фото автора 2014 р.



Л. В. Чміль, А. В. Борисов, О. О. Руденко під час проведення археологічних розвідок у с. Дибинці. Жовтень, 2019 р. Шурфування з метою з'ясування стратиграфії (вгорі). Панорама на Мар'їн стрімчак (внизу)



Садиба Гарнаги Герасима
Дмитровича. с. Дибинці.
Фото автора, 2017 р.



Будинок Масюка Каленика Вакуловича. с. Дибинці. Фото автора. 2016 р.



Нагрудний значок із проектом логотипу марки дибинецької кераміки.

Середина – II половина XX ст. Находка, Росія.

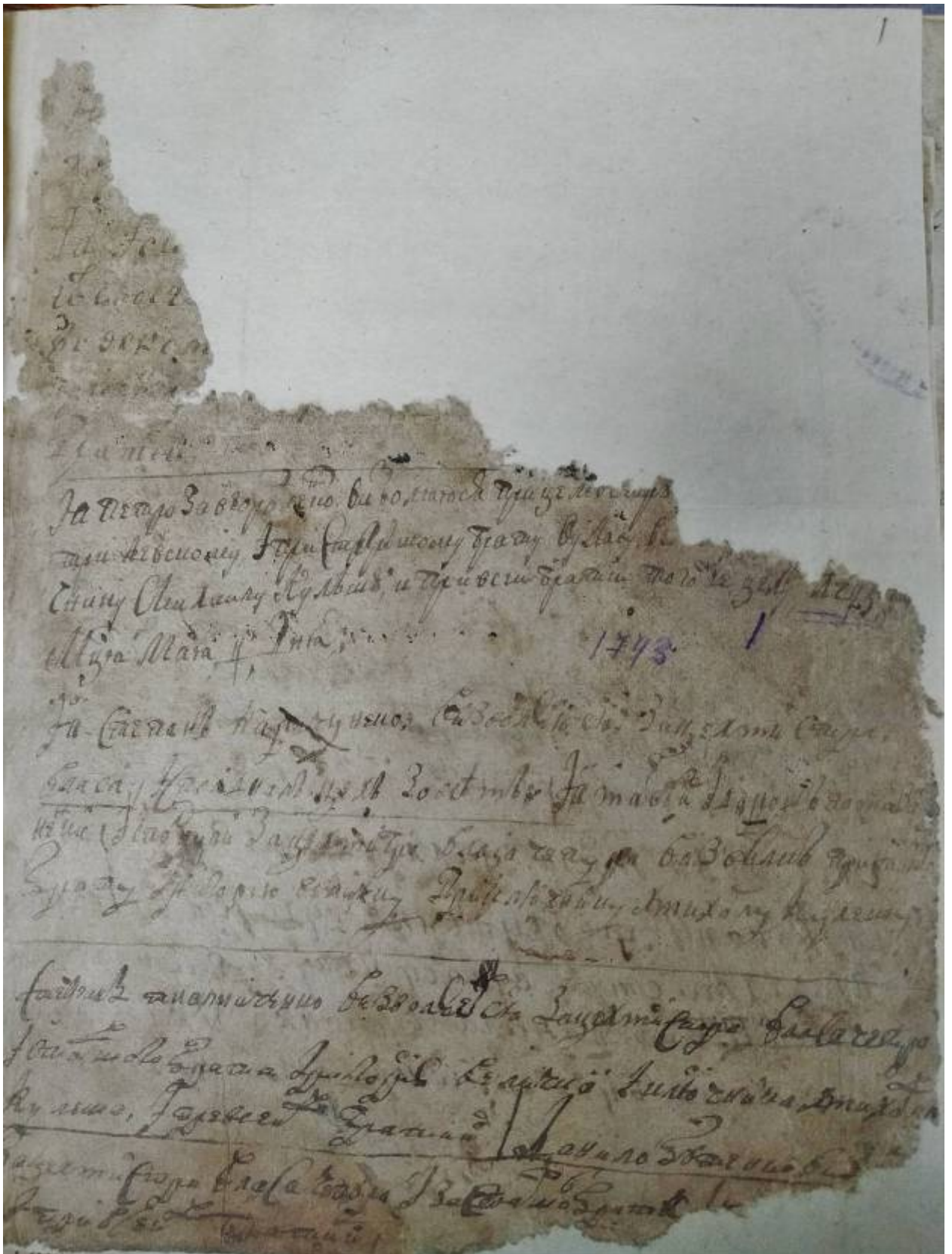
Опубл.: Інтернет-аукціон [aucland.ru](http://www.aucland.ru/). URL: http://www.aucland.ru/marktApi?item=2482429&fbcl_id=IwAR3Sp6-QTnEc-ZBEWLIHi5HJ5_SdjW0DF_T3B_Gk5Ba_HWP_yerbxmZEfmNTM

Додаток Г
ПОСТУП ДИБИНЕЦЬКОГО КЕРАМІЧНОГО ПРОМИСЛУ В
ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ КИЇВЩИНИ ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ

Г.1. Періодизація дибинецького гончарного промислу

№ п/п	Період	Умовна назва	Основні характеристики
1.	Кінець XVII– XVIII ст.	Період діяльності дибинецького гончарного релігійно-цехового братства	<p>1. Становлення художньої свідомості дибинецьких майстрів, формування локальних традицій формотворення й оздоблення виробів.</p> <p>2. Формування міцної інфраструктури осередку на основі ремісничої спрямованості мешканців.</p> <p>3. Створення сприятливих умов для розвитку гончарного промислу в економічному і художньому напрямках.</p>
2.	XIX ст.	Етап симбіозу культур виробництва народної й елітарної промислової кераміки	<p>1. Розширення попередніх напрацювань дибинчан-керамістів у технологічних, сировинних і виробничих аспектах створення глиняних виробів завдяки їх роботі на фаянсовій фабриці.</p> <p>2. Поява нових мистецьких векторів для розвитку народного гончарства.</p>
3.	Кінець XIX ст. – 1930-ті роки	Розквіт мальованої кераміки Дибинців	<p>1. Найбільш широкий асортимент продукції.</p> <p>2. Яскрава локальна специфіка формотворення та декорування виробів.</p> <p>3. Зайнятість гончарством переважної більшості населення осередку.</p>
4.	1940–1950-ті роки	Гончарство воєнних і повоєнних років	<p>1. Застійні художні процеси, занепад промислу та мистецької думки дибинецьких майстрів.</p> <p>2. Посилення контролю й утиски радянської влади, заборона на використання свинцевої поливи, голодомор, війна 1939–1945.</p>
5.	1960–1990-ті роки	Період осібного виготовлення художньої кераміки	<p>1. Виготовлення окремими майстрами мальованого посуду на замовлення музеїв, для виставок і ярмарків.</p> <p>2. Зменшення кількості гончарів, асортименту їх виробів і обсягів виробництва аж до повного припинення.</p>

Г.2.1. Копії сторінок цехової книги дибинецького гончарного братства
1744–1772 років [умовна назва]. ІР НБУВ. Ф. 1:
Фонд О. М. Лазаревського. Спр. 2198. Арк. 1, 1 зв., 2, 5.



30
1097
1098
1099
1100
1101
1102
1103
1104
1105
1106
1107
1108
1109
1110
1111
1112
1113
1114
1115
1116
1117
1118
1119
1120
1121
1122
1123
1124
1125
1126
1127
1128
1129
1130
1131
1132
1133
1134
1135
1136
1137
1138
1139
1140
1141
1142
1143
1144
1145
1146
1147
1148
1149
1150
1151
1152
1153
1154
1155
1156
1157
1158
1159
1160
1161
1162
1163
1164
1165
1166
1167
1168
1169
1170
1171
1172
1173
1174
1175
1176
1177
1178
1179
1180
1181
1182
1183
1184
1185
1186
1187
1188
1189
1190
1191
1192
1193
1194
1195
1196
1197
1198
1199
1200

І тилох

Імператором лінійною, Апри
оудасу Генуру і старшого
у велику і прикладнику Буле,

1746 Го Радло Пили Кс^тко що Величка велика
Буд і бизволивста і него Придехтвистру оудасу
При старшому ~~Мі~~ ^{Брата} ~~Данила~~ ^{Данила} ~~Котру~~ ^{Котру} Сидорцовт
і прикладнику Буле і При в^сві Братні,

1747 Го Ва т^я Герла і ілі 24

Го Рононь про в^ственка оудіста бизволивста
Придехтвистру оудасу Генуру Застаршого
~~Мі~~ ^{Брата} ~~Данила~~ ^{Данила} Бутонка і Клячн^к
і в^сатта Буле і Чері в^сей Братні

1747 Го Ва т^я Априлти і ілі 26

Як Василиї Мозила Бизволеній Црхч Ді. Ви.
мислю Зацхмистро Артема і старшого
Брата Іацла, іклогник Петра Спердуба

Як Іванъ Загороднечко Бизволеній
Заадрота Іацла
Замістра Харка Прицхмистару
і іпрідеві Братіи,

Як Нікіта Богенко Бизволеній Црхч
мислю Петру Прицхмистару і При
шому Брату іолеѣ іпрідеві

Биздоматера Ірицко
Буліві Прихарку Црхч
Брату іолеѣ іпрідеві Братіи

Биздоматера іолеѣа Гонгарь Прицхмистару
Харку іпрістаршому Брату іолеѣ іпрідеві
Братіи,

Биздоматера Пана Подрѣнатоко іоміомо
ліміченка Прицхмистаро Харко іпрі
старшому Брату іолеѣ іпрідеві Братіи,

Як Нікіта Петро Вшуринъ Бизволеній Црхч
мистару Харку іпрістаршому Брату іолеѣ,
іпрідеві Братіи,

Як Лукта Крадеѣ бітомъ Зваучі іартема
і Бизволеній Прицхмистару Харку іпрістарш
ому Брату іолеѣ іпрідеві Братіи

5
 Сурьонъ Магистъ Ларонъ въ маула
 Сурьонъ Магистъ Ларонъ въ маула
 Сурьонъ Магистъ Ларонъ въ маула
 Сурьонъ Магистъ Ларонъ въ маула

1747 годъ Магистъ Ларонъ въ маула

Сурьонъ Магистъ Ларонъ въ маула
 Сурьонъ Магистъ Ларонъ въ маула
 Сурьонъ Магистъ Ларонъ въ маула
 Сурьонъ Магистъ Ларонъ въ маула

1754 годъ Магистъ Ларонъ въ маула

Сурьонъ Магистъ Ларонъ въ маула
 Сурьонъ Магистъ Ларонъ въ маула
 Сурьонъ Магистъ Ларонъ въ маула
 Сурьонъ Магистъ Ларонъ въ маула

1758 годъ Магистъ Ларонъ въ маула

Сурьонъ Магистъ Ларонъ въ маула
 Сурьонъ Магистъ Ларонъ въ маула
 Сурьонъ Магистъ Ларонъ въ маула
 Сурьонъ Магистъ Ларонъ въ маула

1760 годъ Магистъ Ларонъ въ маула

Сурьонъ Магистъ Ларонъ въ маула
 Сурьонъ Магистъ Ларонъ въ маула
 Сурьонъ Магистъ Ларонъ въ маула
 Сурьонъ Магистъ Ларонъ въ маула

Г.2.2. Копії сторінок книги сестринського братства та гончарного цеху
Дибинців 1773–1819 років [умовна назва]. ІР НБУВ.

Ф. 1: Фонд О. М. Лазаревського. Спр. 2199. Арк. 2, 15, 20 зв., 50.

Регистр Братства Сестринського та Гончарного Цеху на території
Поташоків Далеб. року 1779 з Миколаєм Марія Дмитро = 1.2
Заспіваними іменами і прозивками. Кількість осіб в списку

1	Іоанн Горобішко Григорій.	5
2	Саска Шимоніша,	2
3	Марія Потапуша,	5
4	Марія Горобішкіша,	5
5	Марія Гитиша,	2
6	Андріана Варшійша,	1
7	Марія Потолатиша,	3
8	Мелосіа Габіша,	1
9	Кристіана Габіша,	1
10	Параскеда Мартиша,	5
11	Евдокія Сторожіша,	1
12	Меланія Сторожіша Паламарка,	1
13	Анталія Прокотіша,	1
14	Євросіянна Крайова,	2
15	Марія Сабірана Крайовіша р.в.а.,	1
16	Анна Дмитріша,	1
17	Андріана Деметріша, і сині її Каріш,	3
18	Анталія Помаванка,	1
19	Матерона Шнуріша,	2
20	Анна Софія Кризова р.в.а. Мату прітського цеху.	2

1796 ²⁰ года апрѣля 21 ²⁰ дня въ зѣдѣлѣнѣ и зѣдѣлѣнѣ	50	рубль	копейка	денга
Мвѣдана Гнада Сикъ за възѣвѣдѣнѣ -	-	5		
Карна Гнадѣна гучѣнѣ възѣвѣдѣнѣ -	-	5		
Кипрѣна Бордакѣна гучѣнѣ възѣвѣдѣнѣ -	-	5		
Котратѣ Парашѣна Сикъ ^{иванъ} за възѣвѣдѣнѣ -	-	5		
Дюва носѣта гучѣнѣ възѣвѣдѣнѣ -	-	5		
Осѣрѣ Ганила Горово Сикъ възѣвѣдѣнѣ -	-	5		
также пѣлѣ шѣнѣ въ мѣнѣнѣ зава:	-	5		
вѣстрѣнѣ оробѣнѣ мѣнѣнѣ за възѣвѣдѣнѣ:	-	5		
пѣнѣнѣ о сѣвѣнѣнѣ за гучѣнѣ -	-	5		
Фѣррѣ Сикъ Дудѣнѣ -	-	5		
и осѣрѣ кѣтѣрѣнѣ Сикъ за възѣвѣдѣнѣ -	-	5		
Корнѣ Каровнѣ гучѣнѣ възѣвѣдѣнѣ -	-	5		
Василѣ одѣрнѣ кѣтѣрнѣ Сикъ гучѣнѣ Грѣнѣ	-			
цѣна Марѣнѣ за възѣвѣдѣнѣ -	-	7		
кѣтѣрѣнѣ Сикъ пѣнѣнѣ вѣнѣнѣ гучѣнѣ	-			
нѣ за възѣвѣдѣнѣ -	-	5		
Василѣ Сѣтѣрнѣ Сикъ гучѣнѣ аѣтѣнѣ	-			
задорѣнѣнѣ за гучѣнѣ -	-	5		
о мѣнѣнѣ мауѣнѣ нѣ Сорѣнѣ Сикъ за възѣвѣдѣнѣ -	-	5		
Сорѣнѣнѣ Сикъ вѣнѣнѣ гучѣнѣ за възѣвѣдѣнѣ -	-	5		
Гучѣнѣ вѣнѣнѣ за мѣнѣнѣ за възѣвѣдѣнѣ -	-	5		

Г.2.3. Члени гончарного цехового братства Дибинців другої половини XVIII – початку XIX століть, родоначальники відомих гончарських династій осередку XIX–XX століть

1. *Артеменко Ничипор (Нечипір?)* – 1782 р. Майстер.
2. *Ба(са)рабенко Яцко* – 1798 р. Майстер.
3. *Бабенко Петро* – 1798 р.
4. *Басараб Олександр* – 1801 р. Майстер.
5. *Басарабенко Григорій*. 1795 р.
6. *Басарабенко Данило* – 1774 р.
7. *Березняченко Іван* – 1773 р. Ключник.
8. *Березовенко Йосип* – 1797 р.
9. *Букій Михайло* – 1797 р.
10. *Валашенко (Волошенко) Сидор* – 1786 р.?
11. *Василь* – 1780 р. Цехмістр.
12. *Великий Петро* – 1815 р. Цехмістр.
13. *Вишкварка Михайло* – 1796 р.
14. *Вовченко Левко* – 1804 р.
15. *Вовченко Семен* – 1752 р.
16. *Гаращенко Іван Кондратович* – 1796 р.
17. *Гаращенко Корній Кондратович* – 1798 р.
18. *Гарнага Дмитро* – 1816 р. Цехмістр.
19. *Гордій* – 1773 р. Цехмістр.
20. *Гуленко Савка* – 1800 р.
21. *Дрозденко Павло* – 1782 р., 1800 р. Майстер.
22. *Запаренко Кирило* – 1747 р.
23. *Запара Прохор* – 1803 р.
24. *Запаренко Прохор* – 1801 р. Майстер.
25. *Коваленко Іван* – 1798 р.
26. *Ломенко* – 1799 р.
27. *Ма(о)хотенко Михайло* – 1775 р., 1779 р., 1780 р. Старший брат.
28. *Марченко Грицько* – 1796 р., 1797 р. Майстер. 1813 р. Старший брат.
29. *Момотенко Андрій* – 1798 р.
30. *Моргун Іван* – 1800 р.
31. *Моргун Семен* – 1797 р.
32. *Нетребенко Тарас* – 1782 р.
33. *Паченко (Пащенко) Іоан* – 1786 р.?
34. *Пащенко* – 1797 р. Майстер.
35. *Пащ(зч)енко Іоан* – 1813 р. Цехмістр.
36. *Поповченко Іоан* – 1809 р.
37. *Родаченко Мартин* – 1801 р.
38. *Рябченко Йосиф* – 1774 р.
39. *Рябченко Петро* – 1797 р.
40. *Сатур Федір* – 1795 р. Цехмістр.
41. *Сиволап Максим* – 1797 р.

42. *Син Івана Коваленка* – 1796 р.
43. *Сироїд Гонисим* – 1795 р. Ключник.
44. *Сироїд Онисько* – 1809 р.
45. *Сироїд(енко) Стеф(н)ан* – 1799 р., 1800 р., 1809 р. Цехмістр.
46. *Сироїденко* – 1789 р. Старший брат.
47. *Сироїденко Тимош* – 1789 р.
48. *Слоква Грицько* – 1799 р. Майстер. 1809 р. Старший брат.
49. *Сорокун Вакула (Семенович)* – 1783 р., 1793 р., 1798 р. Майстер.
50. *Сорокун Омелько Наумович* – 1796 р.
51. *Сполап (Сиволап) Семен* – 1801 р.
52. *Старцовенко Олексій* – 1799 р. Ключник.
53. *Старцовенко Стефан* – 1782 р. Цехмістр.
54. *Старцовий Олексій* – 1809 р. Ключник.
55. *Старцовий Петро* – 1747 р.
56. *Старцю(н)ченко Стефан* – 1789 р. Цехмістр.
57. *Старцьовий Василь* – 1790 р. Цехмістр.
58. *Старцьовий Степан* – 1782 р. Майстер.
59. *Тимошенко Іван* – 1806 р.
60. *Тимошенко Матвій* – 1797 р.
61. *Тимошенко Стефан* – 1789 р., 1798 р.
62. *Цюрупа Купрій* – 1804 р.
63. *Шищенко Григорій* – 1793 р. Старший брат.
64. *Шишка Григорій* – 1806 р. Цехмістр.
65. *Шишка Микола* – 1801 р.
66. *Шишка Павло* – 1789 р.
67. *Шишка Федір* – 1793 р.
68. *Шкарупа Стефан* – 1793 р.
69. *Шнуренко Антон* – 1793 р.
70. *Шнуренко Карпо* – 1774 р., 1782 р. Майстер.
71. *Шнуренко Клим* – 1800 р.
72. *Шнуренко Корній* – 1793 р. Ключник.
73. *Шнуренко Михайло* – 1774 р.
74. *Шнуренко Стефан* – 1795 р. Старший брат. 1797 р., 1780 р., 1782 р. Ключник.
75. *Шугаленко Іоан?* – 1790 р. Ключник.
76. *Яєчко Єфим* – 1798 р., 1806 р., 1812 р., 1813 р. Ключник.
77. *Яєчко Яків* – 1775 р. Ключник. 1779 р., 1782 р., 1790 р. Старший брат.

**Г.3. Артільний договір Дибинецької гончарної артілі
від 25 липня 1908 року**

Опубл.: Іонов М. Гончарний промисел Київської губернії. Київ, 1912. (рос.).
С. 73–75.

Приложеніе 1.
Къ статьѣ „гончарный промыселъ въ Киевской губерніи“.



Рис. 18.

Работа Дыбинской гончарной артели.

Артельный договоръ Дыбинской гончарной артели.^{*)}

Дыбинцы, 1908 г. Іюля 25 дня.

Мы, нижеподписавшіеся, гончары кустари, всего въ числѣ восемь человекъ убѣдились, что, работая въ одиночкѣ, мы никогда не обеспечимъ себя и своихъ семействъ необходимыми средствами къ жизни, особенно при возможности всякихъ несчастныхъ случаевъ, и не можемъ улучшить свое положеніе вообще, и что только соединившись для общей дружной работы при взаимномъ согласіи и поддержкѣ и имѣя возможность пользоваться кредитомъ,—мы можемъ выбиться изъ нашей тяжелой нужды сдѣлать свое матеріальное положеніе болѣе прочнымъ и надежнымъ, почему и порѣшили соединиться вмѣстѣ и составить одну артель гончарнаго производства подъ наименованіемъ: „Дыбинская артель гончарнаго производства“, заключивъ сей письменный договоръ на слѣдующихъ условіяхъ, принятыхъ нами по доброму нашему соглашенію.

1. Артель занимается производствомъ разнаго рода посуды и прочихъ гончарныхъ издѣлій.

^{*)} Печатается безъ измѣненій по оригиналу, составленному гончарами.

2. Артель может продавать свои изделия на общем основании.

3. Артель может принимать заказы от отдельных лиц и учреждений, причем условия заказов определяются по соглашению старосты артели. Артель может иметь свое клеймо и свой штампель.

4. Все мы, нижеподписавшиеся, должны работать в общей артельной мастерской.

5. Работа производится круглый год, кроме праздничных и воскресных дней по 10 часов ежедневно.

6. Все мы должны стараться усердно работать и производить работу в свое время; кто же по своей вине пропустит рабочие часы и в назначенное время не явится на работу, то артель при расчете вычитывает из его заработка за пропущенные им рабочие часы.

7. Артель не имеет права пользоваться наемными рабочими силами а может только принимать учеников, а также новых членов. С учениками артель должна обращаться хорошо, не обижать их а стараться научить их уму разуму, смотреть, чтобы они были хорошего поведения и воспитывать из них мастеров и вообще трезвых и честных людей. Если по окончании ученик желает вступить в члены артели, то артель может его принять.

8. Для общего порядка и наблюдения артельного имущества, артель избирает старосту на один год, по истечении которого времени может быть избран новый староста или оставлен старый.

9. Артельный староста ведет приходо-расходную книгу, а также и все отчеты; является представителем артели и имеет право сношения с учреждениями, фабриками, магазинами и частными лицами; к нему избирается кандидат, на которого возлагается, в случае отсутствия старосты, обязанности старосты.

10. Артельный староста и его помощник, как товарищи по работе, должны трудиться наравне с другими, не имея никаких преимуществ относительно условий работы, кроме тех случаев, когда по уполномочию артели и ее делом отлучаются и пропускают поэтому рабочее время.

11. Мы должны стараться, чтобы наша артель просуществовала как бы подольше, потому что только артель может нас обеспечить, а без артели мы опять будем в таком же трудном положении, как и до сих пор, потому что, чтобы дело артели шло хорошо, мы должны жить в добром согласии и любви, не спорить и не ссориться, решать всякое дело дружеским советом по большинству голосов.

12. Если кто пожелает выйти из состава артели по болезни или по другому несчастью, то ему возвращаются все деньги, внесенные им.

13. Если кто либо из товарищей будет замечен в воровстве или других нехороших делах, а также если будет пьянствовать и тайно от товарищей пользоваться или похищать артельное имущество или доходы, если будет

умышленно вредить артельному дѣлу ради своей личной выгоды, то онъ немедленно удаляется изъ артели и ничего не получить не имуществомъ, ни деньгами.

14. Если кто изъ товарищей будетъ уклоняться отъ работы и лѣниться или же будетъ ругаться, заводить споръ и драки, то ему дѣлается отъ имени всей артели выговоръ, а если онъ не исправится,—удаляется изъ артели, такъ какъ при пьянствѣ, лѣни и спорахъ невозможна совмѣстная дружеская работа.

15. Изъ заработныхъ денегъ прежде всего оставляется на уплату учениковъ, наемъ помѣщенія для мастерской и другіе расходы артели, а также отчитывается 10% для развитія дѣла и 2% въ вспомогательную кассу, остальные деньги, чистый доходъ, мы должны раздѣлить поровну.

16. Отчисленіе 2% по предыдущему пункту предназначается для пособій нуждающимся членамъ артели въ видѣ ссуды или безвозвратныхъ единовременныхъ выдачъ или пенсій, выдаваемыхъ артельщикамъ, кто по болѣзни не въ состояніи работать, или въ случаѣ ихъ смерти, ихъ семействамъ, нуждающимся въ помощи. Пособія эти выдаются по усмотрѣнію и на основаніи постановленія общаго собранія членовъ.

17. Расчетъ заработка производится ежемѣсячно по окончаніи каждого мѣсяца.

18. Въ случаѣ необходимости, напримѣръ, при несчастныхъ случаяхъ или семейныхъ обстоятельствахъ, каждый членъ артели можетъ получать отпускъ до одного мѣсяца, сохраняя половину своего дохода.

19. Договоръ этотъ всѣ мы должны соблюдать свято и ненарушимо съ ручательствомъ одинъ за другого, не забывая, что только путемъ объединенія въ артели каждый изъ насъ можетъ достигнуть намѣченныхъ нами цѣлей, а именно: освобожденіе себя и своего труда отъ чужой зависимости, поднятіе своего заработка и матеріальнаго и культурнаго благосостоянія; служить и примѣромъ для другихъ, и въ случаѣ нужды дать помощь товарищамъ-ремесленникамъ, оставшимся внѣ артели, организовать по нашему примѣру, въ чемъ и подписываемся.

Г.4. Географія збуту народної кераміки Дибинців кінця XIX – середини XX століть

Черкаська область

- м. Черкаси (130 км)
- с. Гребля, Христинівський р-н (130 км)
- смт. Лисянка (37 км)
- с. Бужанка, Лисянський р-н (44 км)
- с. Боярка, Лисянський р-н (33 км)
- с. Журжинці, Лисянський р-н (45 км)
- с. Виноград, Лисянський р-н (49 км)
- с. Почапінці, Лисянський р-н (41 км)
- с. Рижанівка, Звенигородський р-н (68 км)
- м. Корсунь-Шевченківський (49 км)
- смт. Стеблів, Корсунь-Шевченківський р-н (33 км)
- с. Деренківець, Корсунь-Шевченківський р-н (68 км)
- м. Звенигородка (57 км)
- м. Жашків (79 км)
- с. Вороне, Жашківський р-н (87 км)
- с. Чапаєвка, Золотоніський р-н (130 км)
- с. Благодатне, Золотоніський р-н (130 км)
- м. Канів (67 км)
- с. Таганча, Канівський р-н (42 км)
- с. Межиріч, Канівський р-н (63 км)
- с. Степанці, Канівський р-н (53 км)

Київська область

- м. Київ (130 км)
- с. Ківшовата, Таращанський р-н (16 км)
- с. Веселий Кут, Таращанський р-н (33 км)
- с. Лука, Таращанський р-н (12 км)
- м. Богуслав (9 км)
- с. Медвин, Богуславський р-н (21 км)
- с. Бране Поле, Богуславський р-н (14 км)
- м. Біла Церква (70 км)
- с. Городище, Білоцерківський р-н (79 км)
- с. Буки, Сквирський р-н (110 км)
- м. Кагарлик (45 км)
- с. Шубівка, Кагарлицький р-н (30 км)
- м. Ржищів (57 км)
- м. Миронівка (27 км)
- с. Ходорів, Миронівський р-н (70 км)

- м. Тараша (29 км)
- м. Обухів (78 км)

Полтавська область

- м. Полтава (340 км)

Західні області України

Південні області України

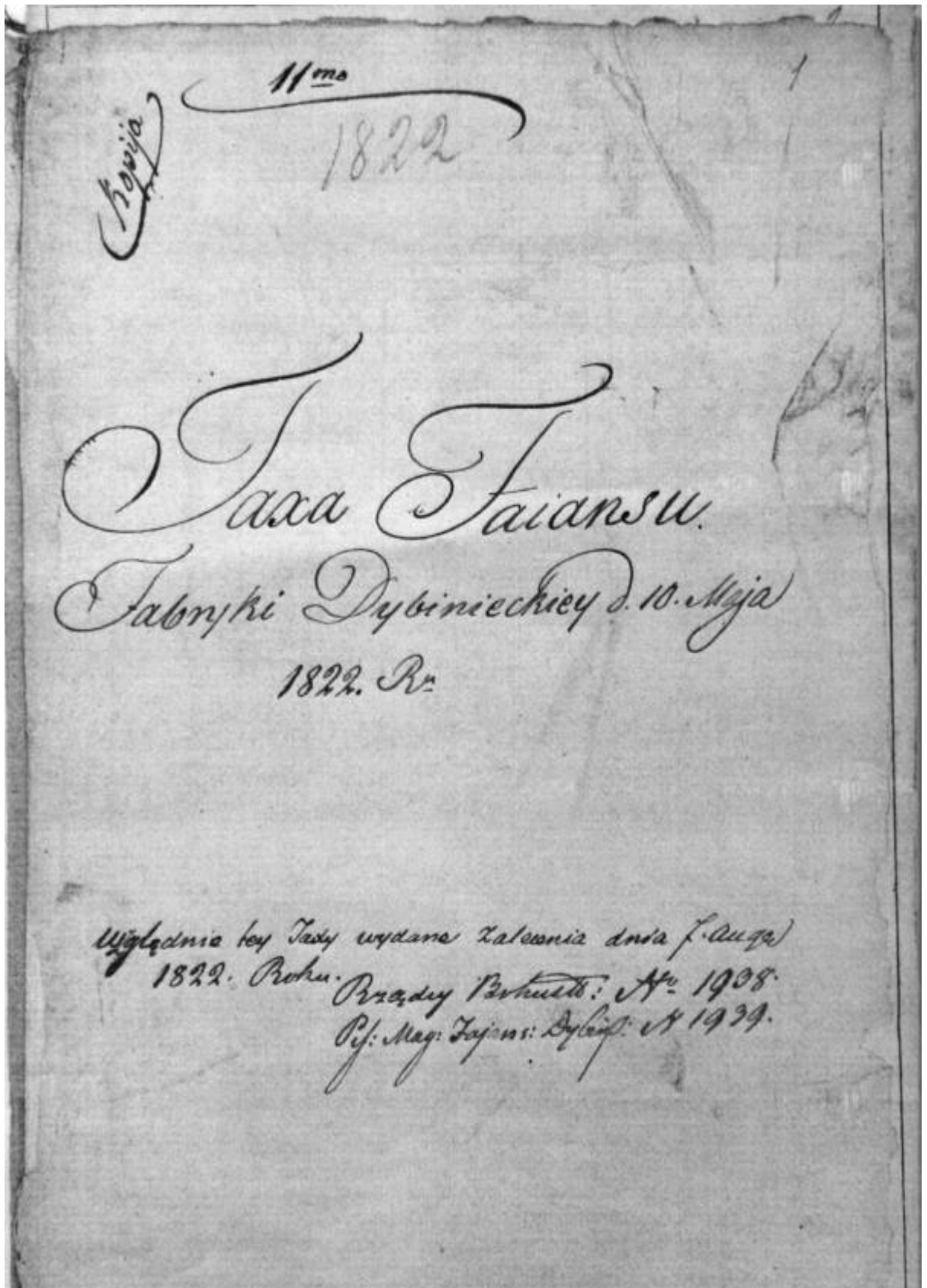
- Херсонська область
- Одеська область

Бессарабія

Окремі випадки продажу дибинецьких гончарних виробів

- о. Сахалін, Росія (вироби Дрозденка Івана Потаповича)
- м. Санкт-Петербург, Росія (вироби Масюка Каленика Вакуловича)
- м. Москва, Росія (вироби Масюка Василя Калениковича)
- м. Владивосток, Росія (вироби Вовченка Пилипа Федоровича)
- м. Лісозаводськ, Росія (вироби Вовченка Пилипа Федоровича)
- м. Лейпціг, Німеччина (виготовлення дибинчанами півлітрових горщиків на замовлення)

Д.2. Прейскурант на фаянсові вироби Дибинецької фабрики. 1822 р.
(польськ., рос.). ДАКО. Ф. 1. Оп. 336. Спр. 1770, Арк. 1–7 зв.



2

Lista Pasimna dnia 10. Maja 1822^o Wstancowiana

	Sorta 1 ^{ta}	Sorta 2 ^{ta}	Sorta 3 ^{ta}
<u>Talery</u>	1 Tawny Stelowy	2	40.
	1 " Gwarowozopy	1	30.
	1 " Pastazy	1	60.
	1 Sitaka	1	5.
<u>Angielskie</u>	1	2	4.
	1	2	50.
	1	4	50.
	1	2	2.
<u>Woz</u> <u>Zapowych</u>	1	2	60.
	1	4	90.
	1	5	30.
	1	2	50.
<u>Ponozowych</u>	1	2	75.
	1	4	50.
	1	6	1.
	1	1	1.
<u>Lousnifow</u>	1	2	50.
	1	2	20.
	1	4	1.
	1	5	30.
<u>Putnifow</u>	1	1	30.
	1	2	30.
	1	4	50.
	1	2	40.
<u>Salatowef</u>	1	1	70.
	1	2	60.
	1	2	50.
	1	4	25.
<u>Wozowia</u>	1	2	25.
	1	1	140.
	1	2	1.
	1	2	90.
<u>Rozelbow</u>	1	1	1.
	1	2	50.
	1	2	60.
	1	4	50.
<u>Sabatnifow</u>	1	6	40.
	1	1	20.
	1	2	30.
	1	2	15.
<u>Machowef</u>	1	1	60.
	1	2	40.
	1	1	50.
	1	2	50.

Istota Taxa Fianca

Istota Sorter		Numerus	Rabattus	Summa
	1 g. Stuka	1		50
<u>ukisniesz</u>	1	2		40.
	1	3		30.
	1	1		60
<u>Losiesz</u>	1	2		20
	1			20
<u>Sotniafi</u>	1 Podwoyna			20
	1 Podwoyna			18.
<u>Czajnikow</u>	1	1		120.
	1	2		1
	1	3		90.
	1	4		50.
<u>Filizanek</u>	1 Para Ordynaryjny			30
	1 z rozumnym			20.
<u>Czarny do Plakania Filizanek</u>	1	1		40.
	1	2		25.
	1	3		20.
<u>Koszyk z Podstawkami</u>	1	1		2
	1	2		100.
<u>Imbyoshow do Kawy</u>	1	2		1
	1	3		60.
	1	4		50.
	1	4		20.
<u>Garnuszhow</u>	1	1		25
	1	2		20.
	1	2		10.
<u>Wazonow</u>	1 do Kwiato	1		1
	1	2		90
	1	3		30.
	1	1		2
<u>Libtase</u>	1 do Przech	1		3
	1	1		1
	1	2		60.
	1	3		40.
<u>Kalamane</u>	1	4		20.
	1 Nowy Jazon			25.
	1 z uszytymi Stuka			1
<u>Lutki</u>	1 Para Ordynaryjny			20.
	1 Janczyk wita.			15
<u>Siony</u>	1 Ordynaryjna			10
	1 do Lodu			2
<u>Puch do Konia</u>	1 do Butelek			70.
	1			25.

3

№ Taxa Piarowa

		№ Sortu №	Norma	Waga
Miodnie	[Naturalny	1	160.
		Naturalny	2	150.
		Naturalny	3	120.
		Naturalny	4	70.
		Banki	1	40.
		Banki	2	20.
Stoi Aptykarskie	[1	1	50.
		2	2	25.
		3	3	30.
		4	4	50.
		5	5	40.
Kupieckie Nabrywane	[1	1	30.
		2	2	60.
		3	3	90.
		4	4	60.
		5	5	40.
Lecze Nabrywane	[1	1	20.
		2	2	50.
Lecze Baranek, Pielk	[1	1	20.
		2	2	20.
Czaszka do Galarety	[1	1	15.
		2	2	30.
Koropatwa	[1	1	75.
		2	2	80.
Stoi Aptykar	[1	1	10.
		2	2	3.
		3	3	6.
Miodnica	[1	1	3.
		2	2	50.
Tuc	[1	1	1.
		2	2	30.
		3	3	70.

№ 100 Taxa Fianca

		Numero	Rubigi	Prosp.
<i>Sorta 2^a</i>				
<i>Talony</i>	1 <i>Tura Notoych</i>		2	.
	1 <i>ö Gaderowoych</i>		1	60.
	1 <i>ö Pshuk</i>		1	20.
<i>Angulshik</i>	1 <i>Shtaf</i>	1	4	.
	1	2	2	50.
	1	3	3	.
	1	4	2	.
<i>Lupowch</i>	1	2	2	50.
	1	3	2	.
	1	4	1	50.
	1	5	1	.
	1	2	2	.
<i>Ponizowoy</i>	1	3	1	50.
	1	4	1	20.
	1	5	1	80.
	1	1	1	50.
<i>Sosnikow</i>	1	2	1	20.
	1	3	1	.
	1	4	1	80.
	1	5	1	70.
	1	1	1	.
<i>Putimshin</i>	1	2	1	80.
	1	3	1	60.
	1	4	1	40.
	1	5	1	20.
	1	1	1	60.
<i>Salatysh</i>	1	2	1	50.
	1	3	1	40.
	1	4	1	20.
	1	5	1	20.
<i>Menare</i>	1	1	1	10.
	1	2	1	90.
	1	3	1	70.
	1	1	1	80.
<i>Rozetki</i>	1	2	1	60.
	1	3	1	50.
	1	4	1	40.
	1	5	1	20.
	1	1	1	40.
<i>Maslinzhi</i>	1	2	1	20.
	1	2	1	25.

4

Ist^{ta} Tasa Tasanu

		Numera	Kubofy	N. op. p. p.
<u>Ist^{ta} Sortu 2^{ta}</u>				
<u>Cuchemicki</u>	1. Istofa	1		40.
	1	2.		30.
	1	3.		25.
<u>Sziszki</u>	1 z poutawka	1		40.
	1	2.		25.
<u>Schiszki</u>	1 Podwoyowa	-		15.
	1 Poidynowa	-		10.
<u>Czajnikow</u>	1	1		-
	1	2		30
	1	3		70.
	1	4.		40.
<u>Czajki do puchania i kawy</u>	1	1		30.
	1	2		20.
	1	3.		15
<u>Kaszki & Podstawki</u>	1	1		25.
	1	2		-
	1	3.		30.
<u>Imbiery do Kawy</u>	1	1		50.
	1	2		40.
	1	3		30.
	1	4.		20.
<u>Garnunki</u>	1	1		20.
	1	2		15.
	1	3.		8.
<u>Wazon</u>	1 do kwiatow	1		30
	1	2		70
	1 do owocow	3.		50.
<u>Lichtarow</u>	1	2.		2.
	1	1		80.
	1	2		50.
	1	3		30
<u>Katowane</u>	1 Nowego fasona	4.		75.
	1 z uszytkowanymi sztukami	-		20.
	1 Para Ordynaryjnyj	-		30.
<u>Kurowe & Nakielane</u>	1	1		20.
	1	2		30
	1	3.		1
<u>Paniki</u>	1 kwiatowa	2.		30.
	1 z kwiatowa	-		15.
<u>Lutki</u>	1 Tuzynka	-		20
	1 Ordynaryjnyj	-		10.
<u>Tace</u>	1	1		3.
	1	2		30
				60.

Att^o Taxa Tiarana

		<i>Att^o Senta 2^o</i>	<i>Numero</i>	<i>Suboffo</i>	<i>Capita</i>
<i>Tiliranzi</i>	1	<i>Vasa Ordinarijnyj</i>			20
	1	<i>o' Diuminyj</i>			15
		<i>Hubet do Penon</i>			20
		<i>Stuka</i>	1	2	
			2		150
<i>Orbanzi</i>	1		1		30
	2				
<i>Sous Aptipanski</i>	1		1		30
	1		2		60
	1		4		40
	1		5		30
	1				60
<i>Uronaty</i>	1		1		60
	2				50
<i>Siony</i>	1	<i>na Lody</i>			150
	1	<i>do Budzek</i>			60
<i>Ruffe z Nabryzami</i>	1		1		30
	1		2		70
	1		2		50
	1		4		20
	1		5		25
<i>Kwartarna</i>					25
		<i>Prat</i>			
<i>Talony</i>	1	<i>Twin</i>		1	30
	1	<i>o' Stawnych</i>		1	
	1	<i>o' Gradowanyj</i>			30
<i>Angulchik</i>	1	<i>o' Gradich</i>	1	2	
	1		2		250
	1		2		2
	1		4		150
<i>Waz</i>	1		2		130
	1		2		125
	1		4		90
	1		5		60
	1		2		140
<i>Pozowych</i>	1		2		120
	1		4		90
	1		5		50
	1		1		125
	1		2		1
<i>Sousmijoi</i>	1		2		60
	1		4		70
	1		5		50
	1				
	1				

5

St^o Tava Tiansu

St ^o Prak		Numerus	habent	Apost.
	1. <u>Atuba</u>	1		30.
<u>Pitiripi</u>	1	2		60.
	1	3		45.
	1	4		20.
	1	5		15.
	1	1		50.
<u>Lakateshi</u>	1	2		40.
	1	3		20.
	1	4		20.
	1	5		15.
	1	1		90.
<u>Menze</u>	1	2		30.
	1	3		50.
	1	1		70.
<u>Radiki</u>	1	2		50.
	1	3		40.
	1	4		30.
	1	5		25.
	1	1		20.
<u>Kachinzi</u>	1	2		20.
	1	3		15.
	1	1		30.
<u>Cukomizsi</u>	1	2		20.
	1	3		45.
	1	1		30.
<u>Socinski</u>	1	2		20.
	1	1		10.
<u>Sotinski</u>	1. Poduzyna			5
	1. poduzna			
<u>Czaynzi</u>	1	1		75.
	1	2		70.
	1	3		40.
	1	4		30.
<u>Tilvanzi</u>	1. Para Oicynarionys			15
	1. 5. Oicynarionys			10
<u>Czaynzi do Platonio Tilvanzi</u>	1	1		25.
	1	2		15.
	1	3		10.
<u>Kozynzi & Poduzynzi</u>	1	1		
	1	2		30.
	1	3		60.
<u>Imbryczsi do Kowcy</u>	1	1		40.
	1	2		30.
	1	3		30.
	1	4		15.

Atm Tasa Tairansa

		Atm. Bant	Kategori	Mpp
<u>Wazony</u>	<u>Ganyukli</u>	1 Satida	1	16
		1	2	10
		1	2	6
		1	1	60
	<u>do Kiriata</u>	1	2	50
		1	3	40
	<u>do pruwk</u>	1	2	50
		1	1	70
		1	2	40
		1	3	25
<u>Lichtare</u>		1	4	10
		1		15
	<u>Katamarze</u>	1 Nowca Jazona		60
		1 z usyphimi, sitchami		15
<u>Lutko</u>	1 Para Ordynaryjnyj		3	
	1 Satida, Turaynka		5	
<u>Siony</u>	1 do, Ditschek		45	
	1 do, Lotow		90	
	<u>Mubik do Ponca</u>		15	
<u>Micnic</u>	1	1	1	
	1	2	75	
	1	3	50	
<u>Banfi</u>	1 Kwatowa		10	
	1 2 Kwatowa		25	
<u>Serwidz</u>	1	1	2	
	1	2	1	
<u>Stois Aptiparskie</u>	1	1	30	
	1	2	60	
	1	3	50	
	1	4	20	
<u>Kustarowa</u>	1	5	20	
	1		20	
<u>Uyosaty</u>	1	1	45	
	1	2	25	
<u>Kuffe & Nakowarn</u>	1	1	60	
	1	2	45	
	1	3	27	
	1	4	23	
<u>Zanki & Nakowarn</u>	1	5	15	
	1	1	30	
		2	70	

№ 2 Taxa Pańska

6

		№	Wartość
<u>Drukarskie</u>			
<u>Waga</u>	<u>Paloryj</u>	1. Tuzin Stokowyj	4 20.
		1. 5 Prucannyj	2 30.
		1. Słaba	7 10.
	<u>Angielskie</u>	1.	5 90.
		1.	5 20.
		1.	4 .
		1.	4 60.
	<u>Ruskie</u>	1.	2 90.
		1.	2 20.
		1.	2 17.
		1.	2 60.
	<u>Szwedzkie</u>	1.	2 .
		1.	1 60.
		1.	1 30.
		1.	1 3.
	1.	1 60.	
<u>Polskie</u>	1.	2 .	
	1.	1 30.	
	1.	1 5.	
	1.	4 .	
	1.	70.	
	1.	25.	
	1.	1 .	
<u>Salatorskie</u>	1.	2 .	
	1.	3 .	
	1.	4 .	
	1.	50.	
	1.	25.	
	1.	1 60.	
<u>Rozdzielne</u>	1.	2 .	
	1.	1 30.	
	1.	1 .	
	1.	4 .	
	1.	30.	
	1.	60.	
<u>Maszynskie</u>	1.	1 .	
	1.	2 .	
	1.	55.	
	1.	40.	
<u>Cukierskie</u>	1.	1 .	
	1.	65.	
	1.	2 .	
	1.	50.	
	1.	25.	
<u>Siermięskie</u>	1.	2 .	
	1.	35.	
	1.	50.	
<u>Solniskie</u>	1.	1 .	
	1.	25.	
	1.	20.	
	1.	1 50.	
<u>Grzybięskie</u>	1.	2 .	
	1.	1 20.	
	1.	1 3.	
	1.	60.	

It. Tasa Taimua

		It. Erukawanege		Number	Sub. Qty.	Value
		1	Para Sawa pifan			55
	<u>Tikiana</u>	1	o Otiyapapaga			40
		1	o puiunaga			30
	<u>Caraf do Muiama Tikiana</u>	1		1		65
		1		2		55
		1		2		30
	<u>Rapiti & Poutakora</u>	1		1		200
		1		2		5
		1		2		120
	<u>Wason do Puiata</u>	1		1		150
		1		2		120
		1		2		110
	<u>Sion</u>	1	do Buteke			130
		1	ta lody			260
	<u>Rubef do Ponga</u>	1				25
	<u>Miedina & Mafafani</u>	1		1		210
		1		2		190
		1		3		150
	<u>Higle & Nabywani</u>	1		2		140
		1		2		1
		1		4		70
	<u>Luch & Baranet i Puch</u>	1				50
		1		2		
	<u>Lichtare</u>	1		2		55
		1		4		30
		1	Nowy fason			35
	<u>Mustardina</u>	1				40
	<u>Serwis & usytkani Sikiama</u>			2		250
	<u>Wason Nowego fasonu cali 16.</u>					350
	<u>Silba</u>	1				40
<u>Rotowanege</u>						
	<u>Talony</u>	1	Tuxis Holoway			6
		1	o puiunaga			4
		1		1		920
	<u>Angichuy</u>	1		2		730
		1		2		690
		1		4		330
		1		2		500
	<u>Lupoway</u>	1		2		490
		1		4		420
		1		5		267

Waz

4

Ist^{na} Taxa Parania

Ist ^{na} Polowozowego		Numerus	Kubicy	Kopij
	Stecha	1	320.	
<u>Sowinow</u>		2	250.	
		3	2	
		4	160.	
		5	130.	
		1	2	
<u>Putniskow</u>		2	160.	
		3	130.	
		4	90.	
		5	70.	
		1	130.	
<u>Salatorok</u>		2	110.	
		3	90.	
		4	65.	
		5	45.	
		1	220.	
<u>Baselki</u>		2	130.	
		3	140.	
		4	110.	
		1	1	
<u>Maschnicki</u>		2	35.	
		3	60.	
		1	30.	
<u>Cubienicki</u>		2	60.	
		2	40.	
		1	20.	
<u>Sawunki</u>		2	70.	
		1	130.	
<u>Cacynicki</u>		2	140.	
		3	120.	
		4	70.	
		1	40.	
<u>Schnicki</u>	Podwoyna		40.	
	Podwoyna		35.	
<u>Tiliancki</u>	Kasa Nowego falkona		65.	
	Ordyngaryusz		50.	
	Ordyngaryusz		40.	
<u>Carok do Puhonia Tilia</u>		1	1	
		2	65.	
		3	50.	
<u>Wazony do Puciatou</u>		1	170.	
		2	135.	
		2	135.	

Itm Tasa Fasanu

Itm. Kolorowanego		Numer	Przebieg	Kopij
Siony	1 do butelek	1		1 50.
	1 na lody z miodem	1		2 30.
<u>Kubek do ponaw</u>	1			40.
<u>Miednica z Saliwarsami</u>	1	1		3 10.
	1	2		2 75.
	1	3		2 20.
<u>Kufel z Saliwarsami</u>	1	2		
	1	3		1 20.
	1	4		90.
<u>Lezek Karandz i Pijek</u>	1			40.
<u>Itm do Herbaty</u>	1			45.
<u>Poropatwa</u>	1			1 75.
<u>Pozna</u>	1			40.
<u>Mustardonia</u>	1			50.
<u>Wazon Nowego Fasanu cali 16</u>				4 20.
<u>Lubtas</u>	1			45.

Podług key Tasy Fasanu z Magazynu Fabryki Dybińskiej
 w Kramie Piatocerkiewskim i Bohustawskim sprzedawany
 być ma oddatę Dziś wczoraj. Data: w Piatocerkiew
 dnia 10. Maja 1822. Roku Jippoman

Додаток Е

ПАМ'ЯТКИ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ ДИБИНЦІВ

Е.1. Зображення дерев'яних дзвіниці та тридільної церкви в ансамблі храму Успіння Пресвятої Богородиці гончарного братства у Дибинцях 1742–1939/40 років (нині втрачені).

Фото П. Жолтовського, 1931 р. ІР НБУВ. Ф. 278

Опубл.: URL: <https://www.facebook.com/pamytky/posts/317897078891500>



**Е.2.1. Світлини палацу графів Ксаверія Владислава й Анни
Браницьких в урочищі Турчино (1896–1918 рр.).**

*Опубл.: Aftanazy Roman. Dzieje rezydencji na dawnych kresach
Rzeczypospolitej. W 10 t. T. 2. Krakow, 1997. Str. 355–357.*





**Е.2.2. Збережена частина садово-паркової зони при маєтку графів
Браницьких у Турчино за матеріалами польового обстеження 2015 року
(за свідченнями красзнавця, дибинчанина В. Н. Королевича)**



В'їзд до паркової зони через липову алею (орієнтовне місцезнаходження мосту до маєтку, де навіть коням мили ноги). Фото автора, 2015 р.



Залишок фундаменту панської криниці

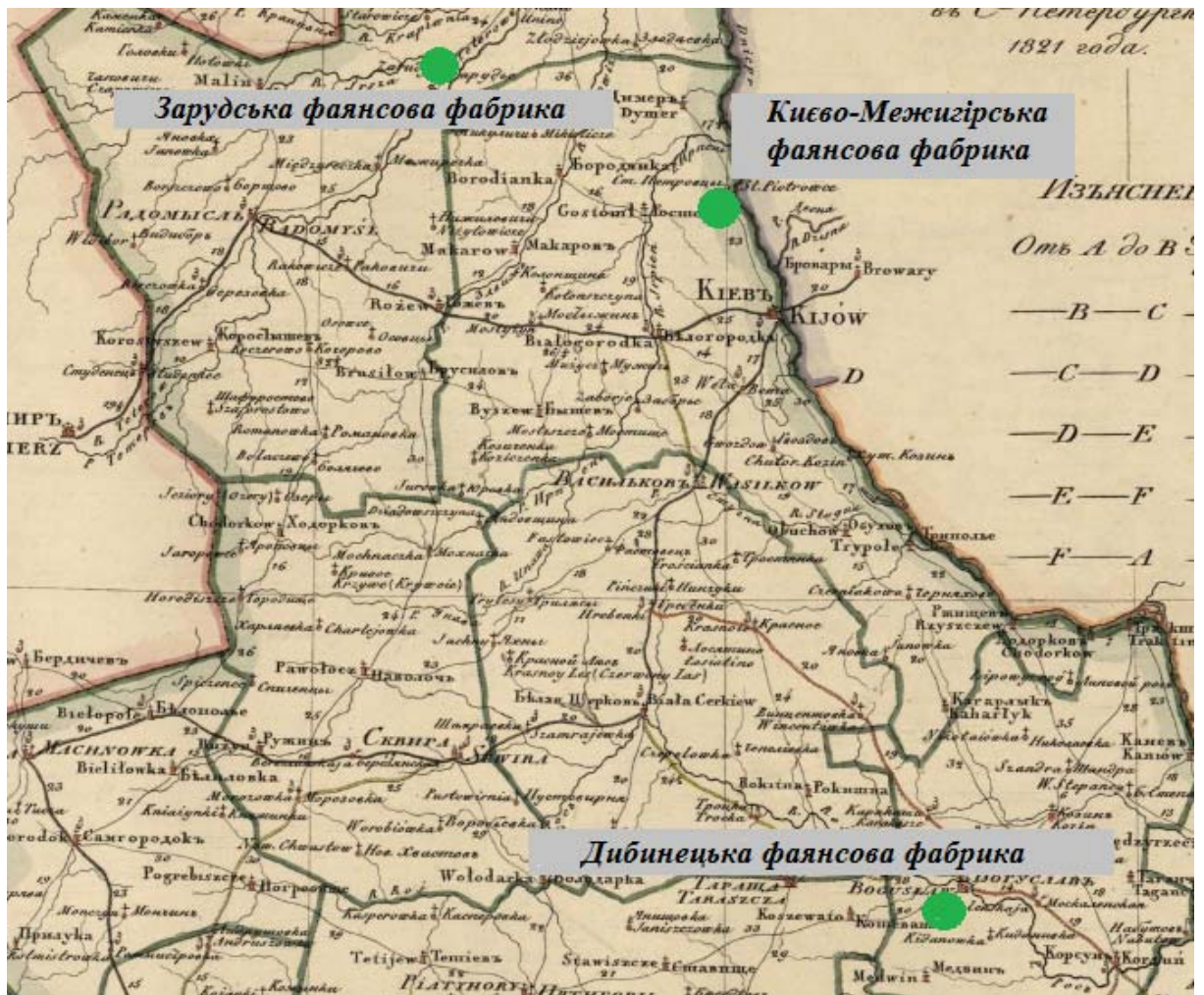


Хаці на місці маєтку Браницьких, де згодом ховали останки польських і німецьких працівників маєтку

Додаток Ж

КАРТА ФАЯНСОВИХ ВИРОБНИЦТВ КИЇВСЬКОЇ ГУБЕРНІЇ
У ПЕРШІЙ ЧВЕРТІ ХІХ СТОЛІТТЯ

(за Генеральною картою Київської Губернії 1821 р.
URL: <https://www.wdl.org/ru/item/2588/view/1/1/>)

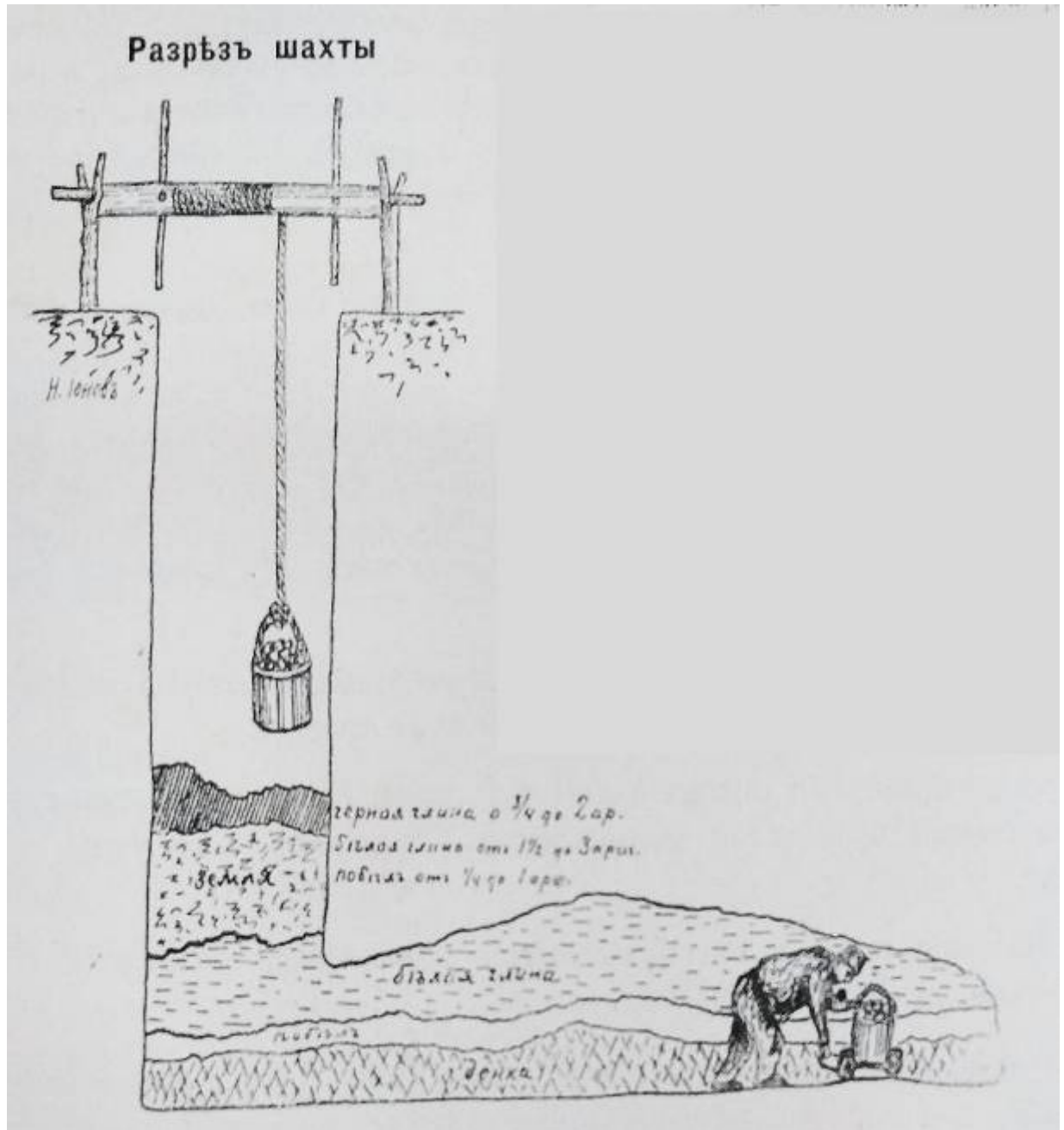


Додаток К

ТЕХНІЧНІ ЗАСОБИ ДЛЯ ВИГОТОВЛЕННЯ НАРОДНОЇ КЕРАМІКИ
У ДИБИНЦЯХ В ХХ СТОЛІТТІ

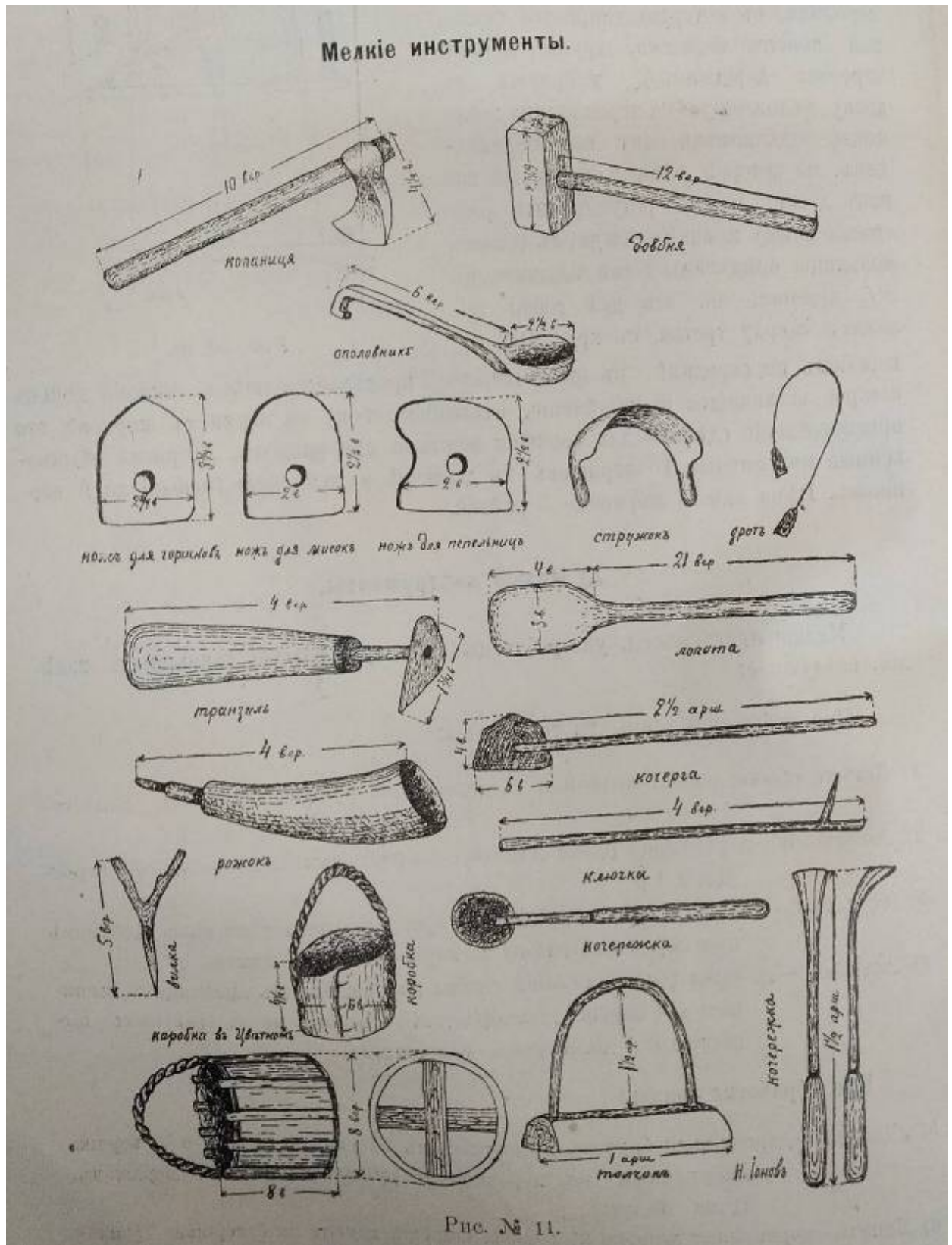
К.1. рис. 1. Шахта для видобування глини (у розрізі).

Опубл.: Іонов М. Гончарний промисел Київської губернії. Київ, 1912. (рос.).
С. 36



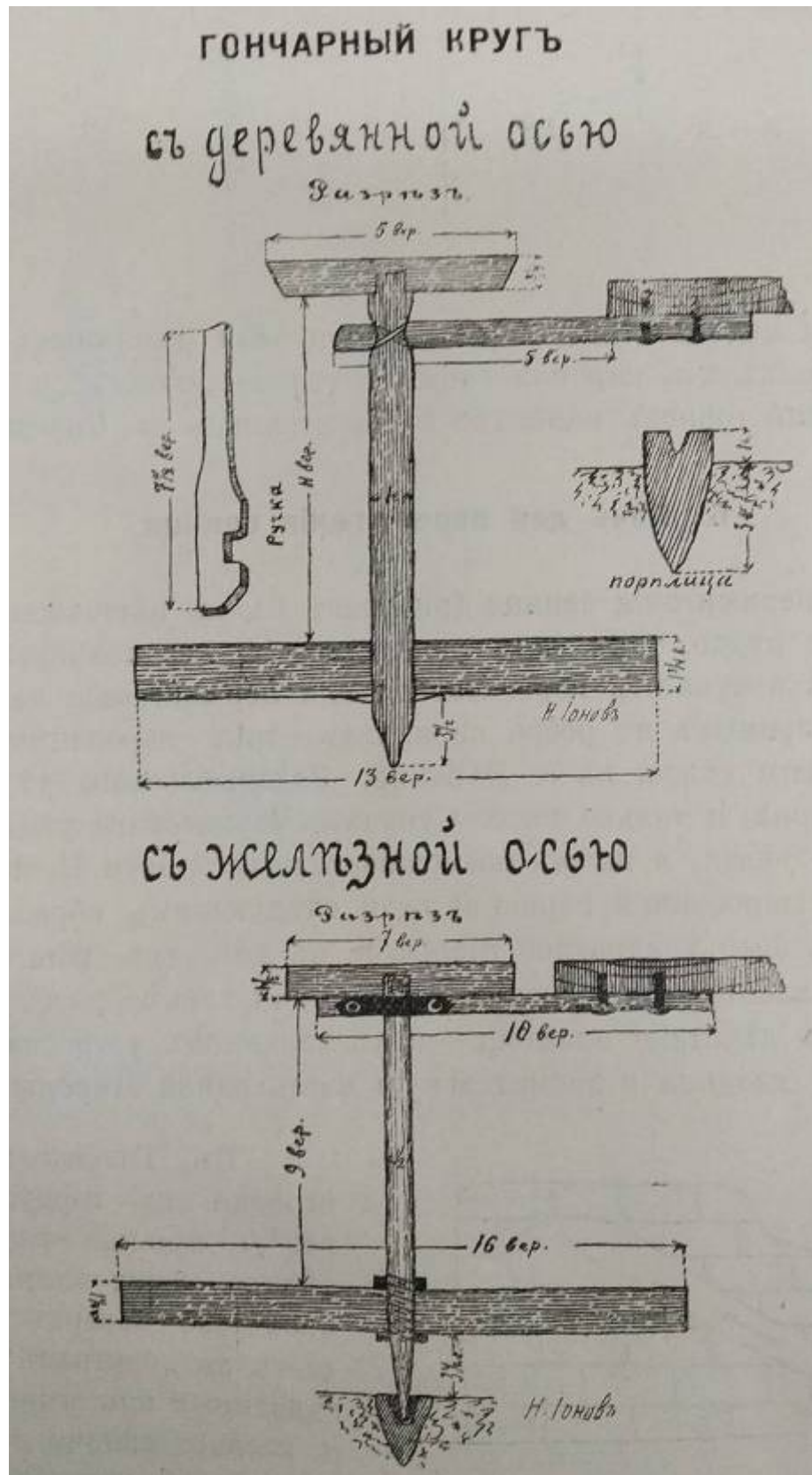
К.2. рис. 2. Дрібні гончарські інструменти народних керамістів
Київської губернії початку XX століття

Оубл.: Іонов М. Гончарний промисел Київської губернії. Київ, 1912. (рос.).
С. 32



**К.З. рис. 3. Типи гончарних кругів, що застосовувались керамістами
Дибинців впродовж ХХ століття**

Опубл.: Іонов М. Гончарний промисел Київської губернії. Київ, 1912. (рос.).
С. 28

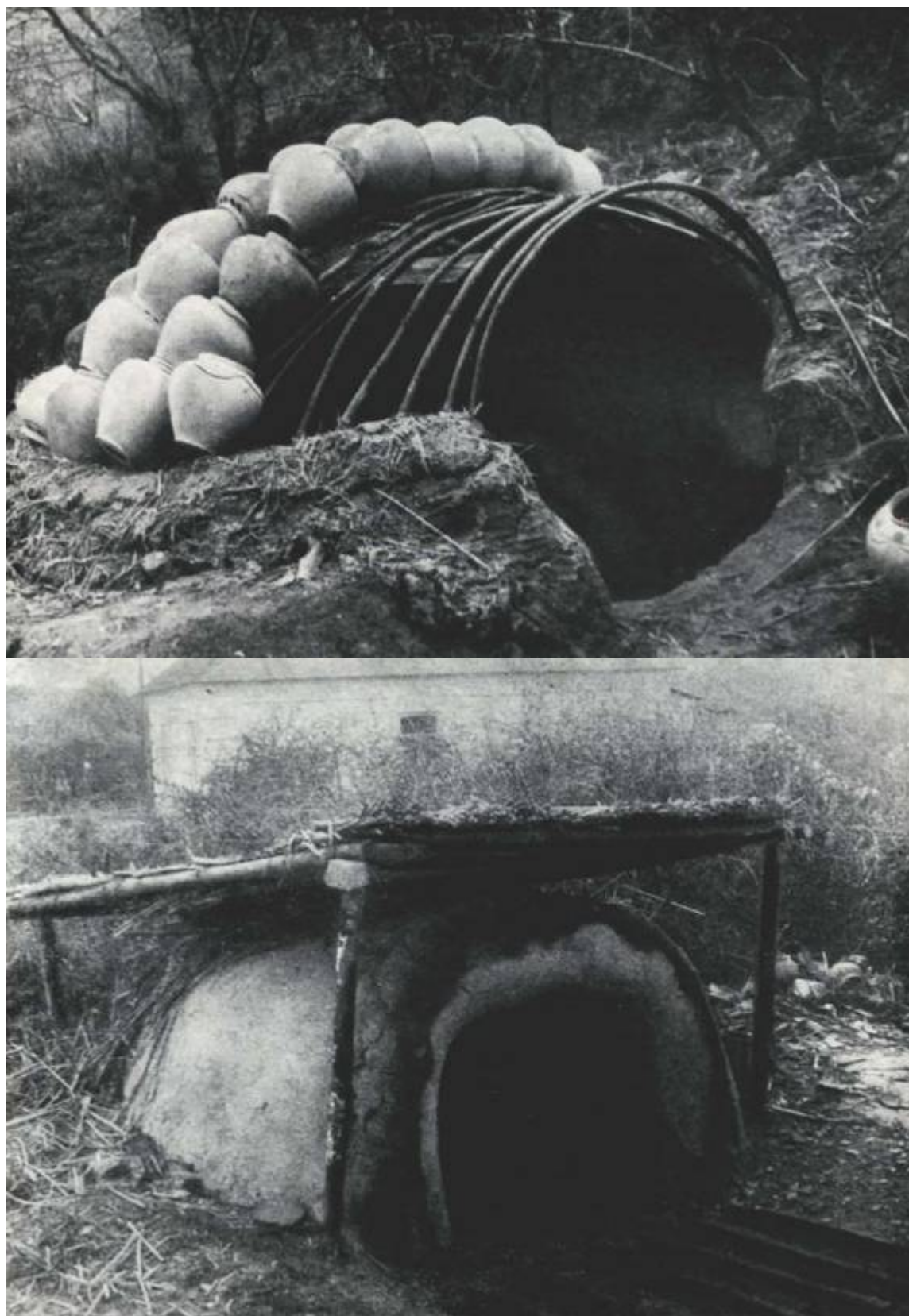


К.4. рис. 4. Гончарний круг із металевою віссю дибинецького кераміста М. Т. Тарасенка, що зберігається у садібі колишнього гончаря В. М. Тарасенка (на фото), с. Дибинці. Фото автора, 2015 р.



К.5. рис. 5. Горно в с. Дибинці. Фото Л. Данченко, 1965 р.

*Опубл.: Данченко О. Народна кераміка Наддніпрянщини. Київ, 1969 р.
С. 16–17*



К.5. рис. 6. Гіпсова форма для нанесення декору у формі квіток на димарі. Застосовувалась у другій половині ХХ століття.

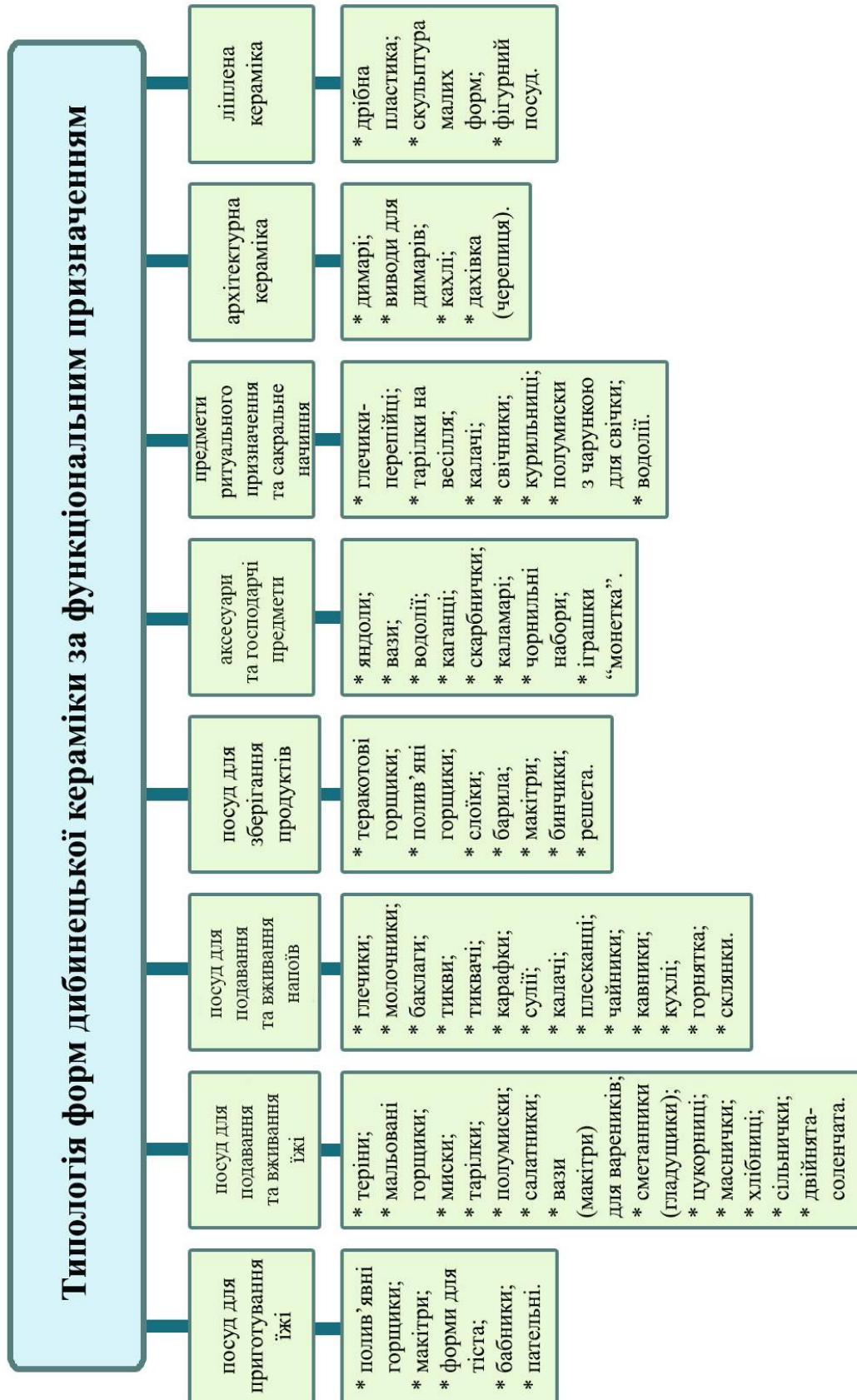


Власність Т. І. Тарасенко, с. Дибинці. Фото автора, 2014 р.

Додаток Л

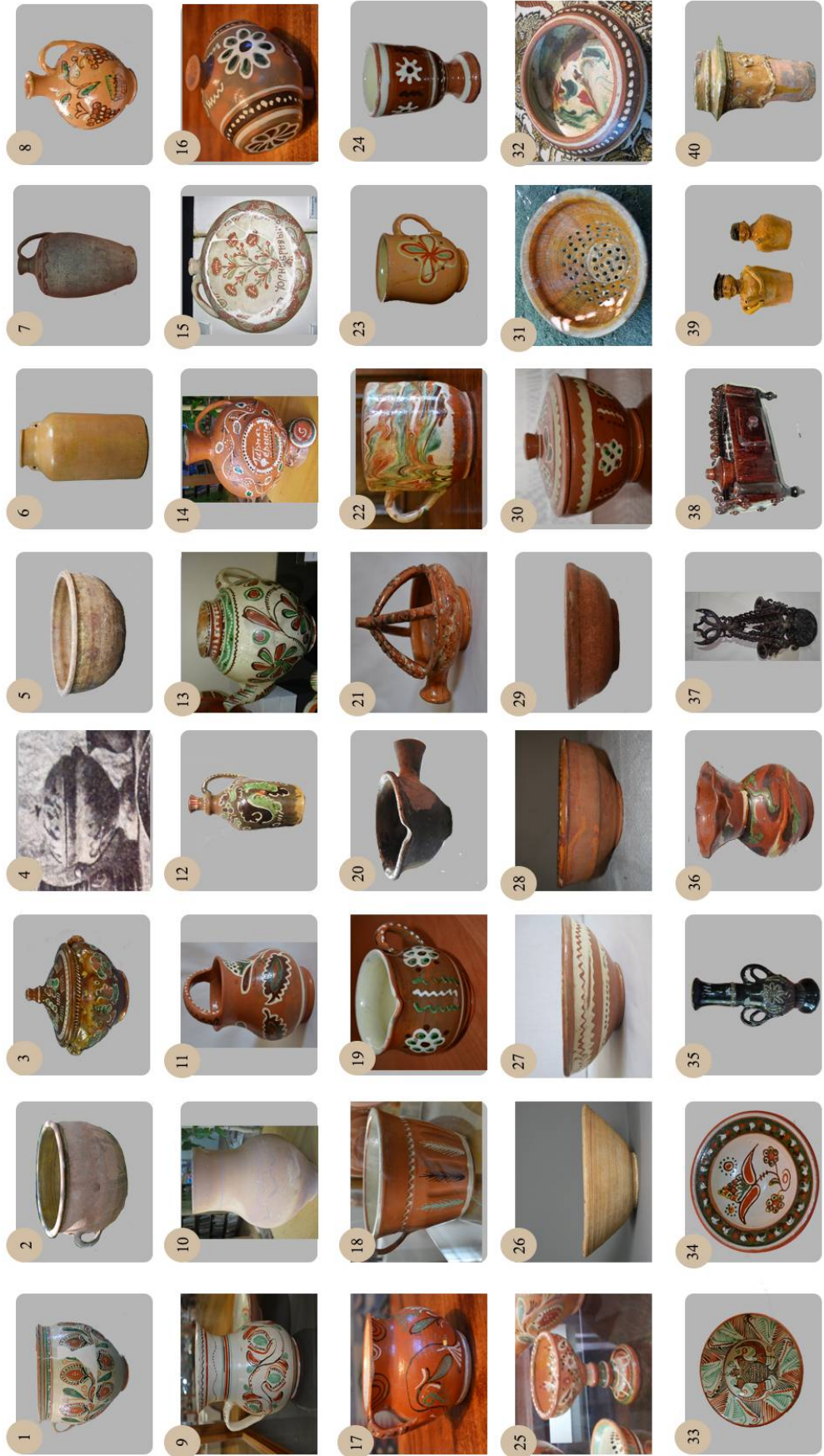
ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ДИБИНЕЦЬКОЇ КЕРАМІКИ XIX–XX СТОЛІТЬ

Л.1. табл. 1.



Л.1. табл. 2.

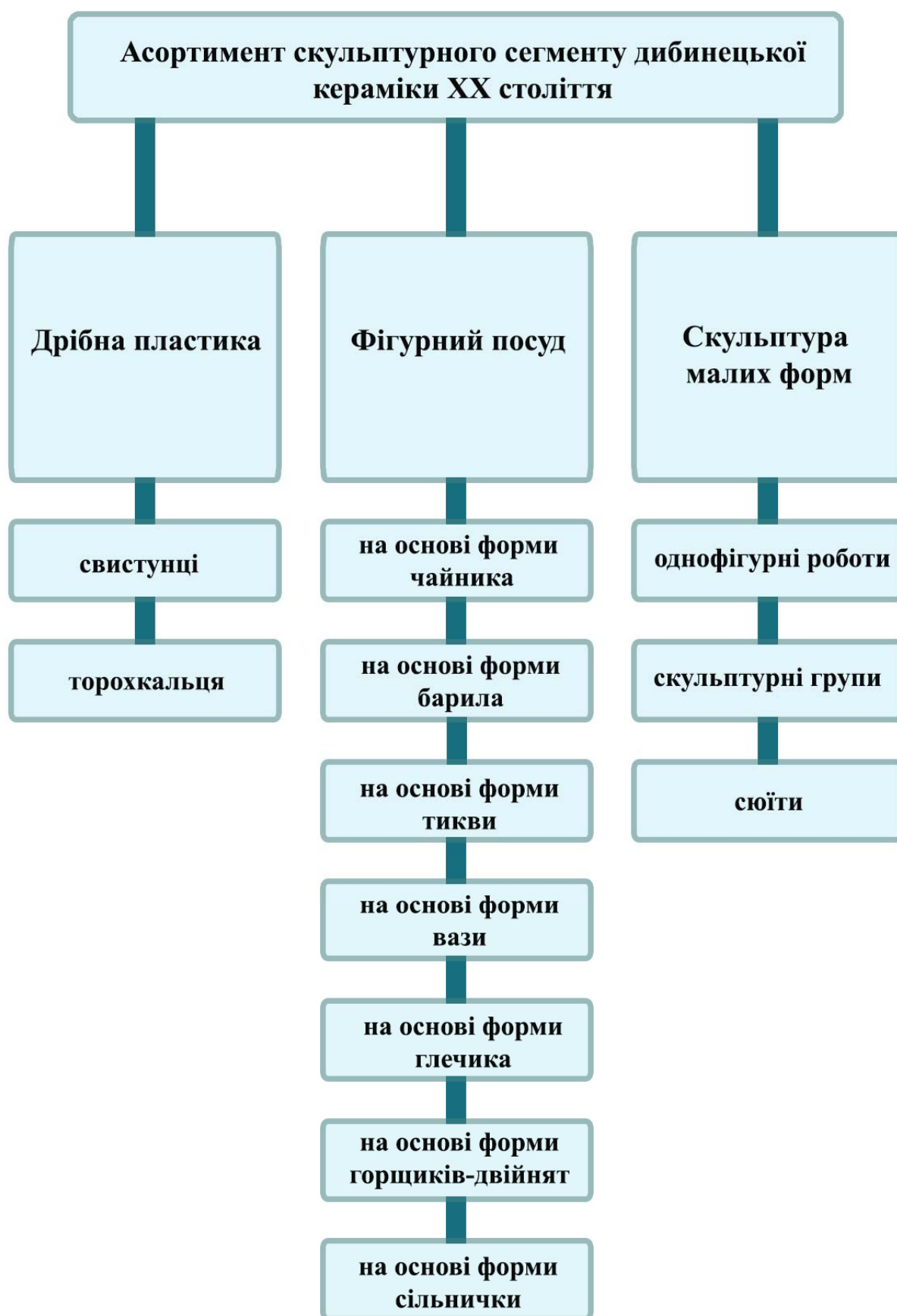
Асортимент виробів дибинецьких гончарів XIX–XX століть



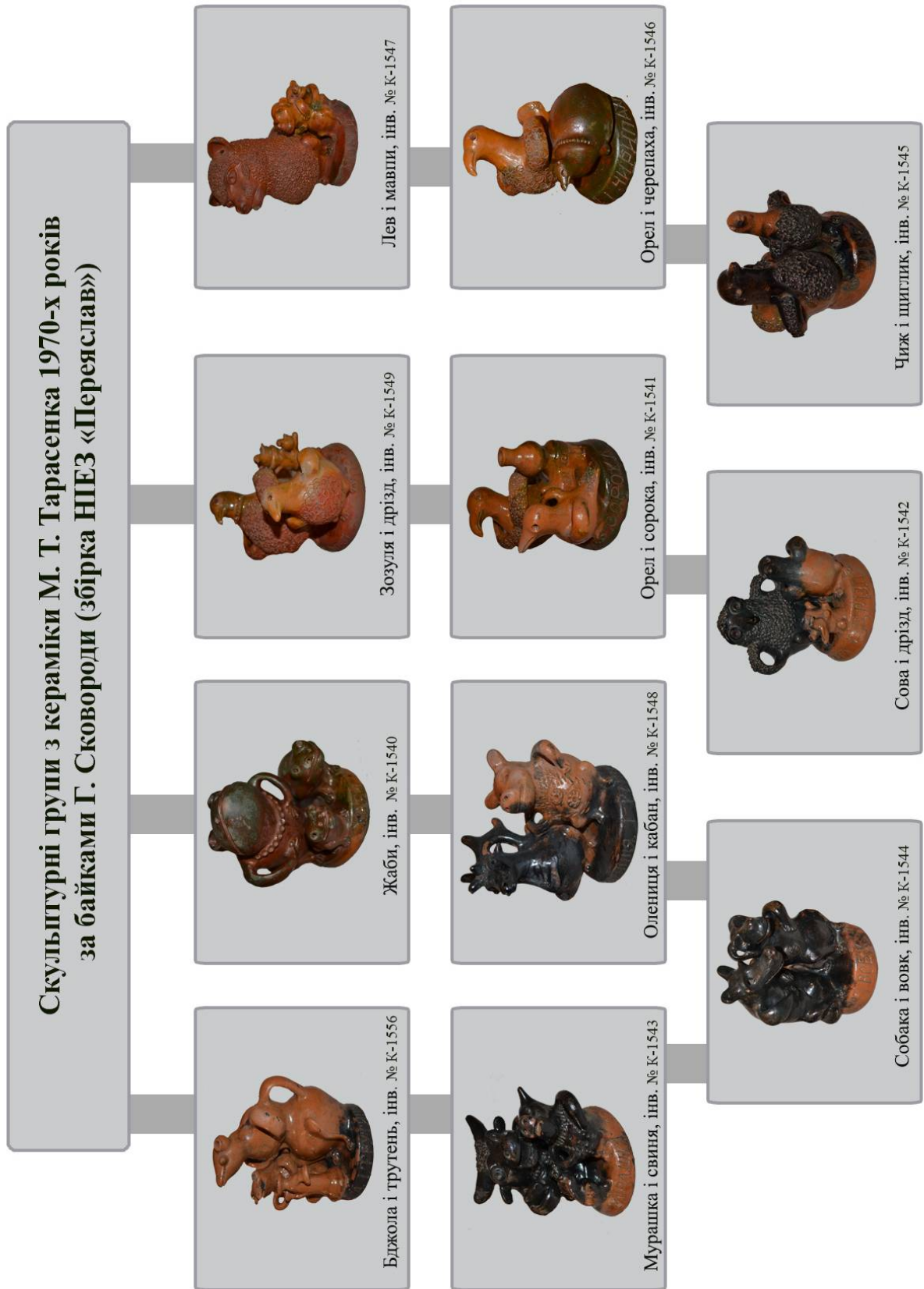
Л.1. Продовження таблиці 2.

1. Великі мальовані макітри
2. Золінники
3. Макітри для вареників
4. Теріни
5. Ринки-заминачки
6. Слоїки
7. Тиквачі
8. Тикви
9. Глечики
10. Молочники
11. Бинчики
12. Сулії
13. Чайники
14. Куманці
15. Баклаги
16. Барила
17. Горщики
18. Бабники, форми для тіста
19. Сметанники
20. Ринки
21. Курильниці
22. Кухлі
23. Чашки
24. Чарочки
25. Сільнички
26. Яндоли
27. «Прості» миски
28. Миски «до лави»
29. Салатниці
30. Маснички
31. Решета
32. Попільнички
33. Полумиски
34. Тарілки
35. Підлогові вази
36. Вази для квітів
37. Свічники
38. Чорнильні набори
39. Фігурний посуд
40. Димарі

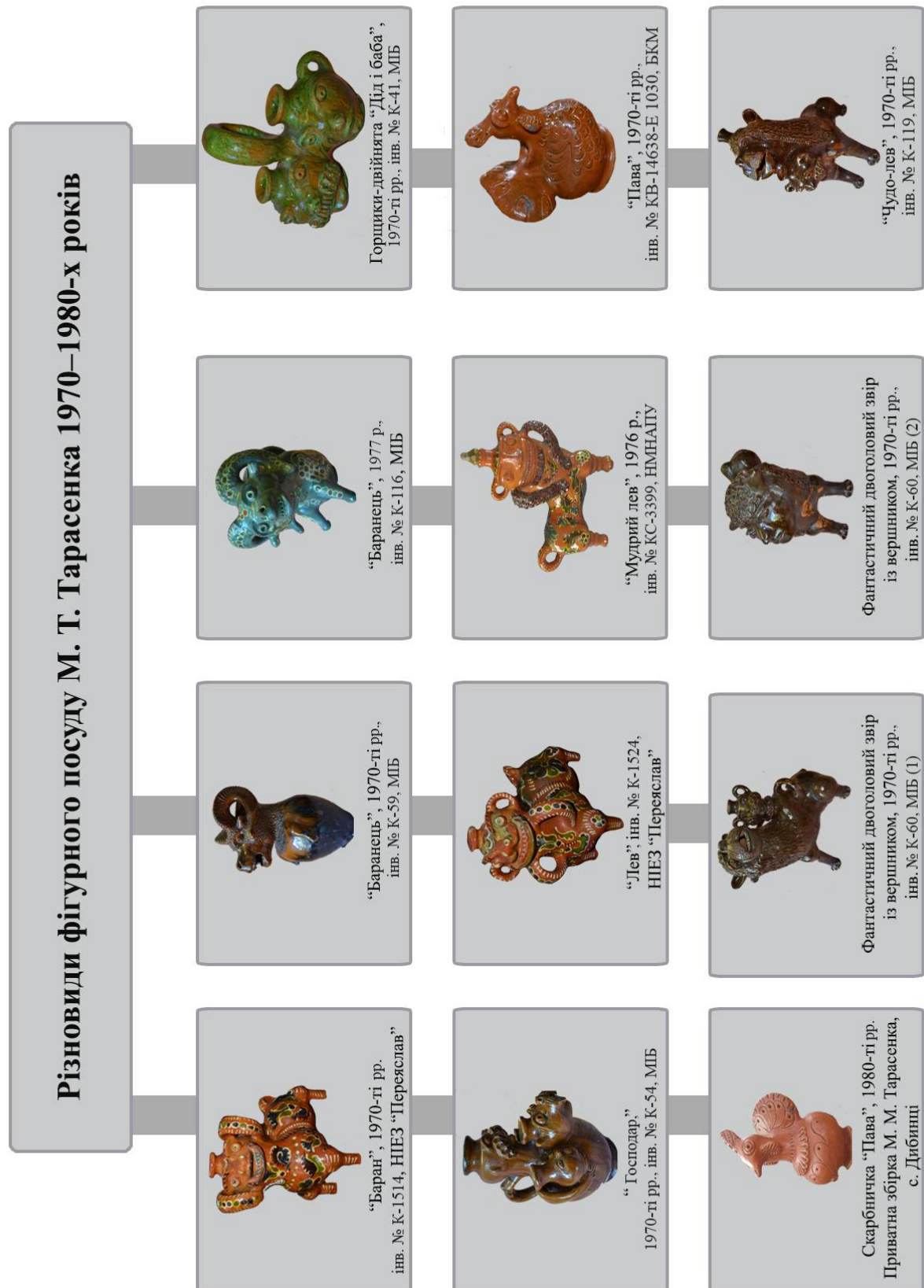
Л.2. табл. 1.



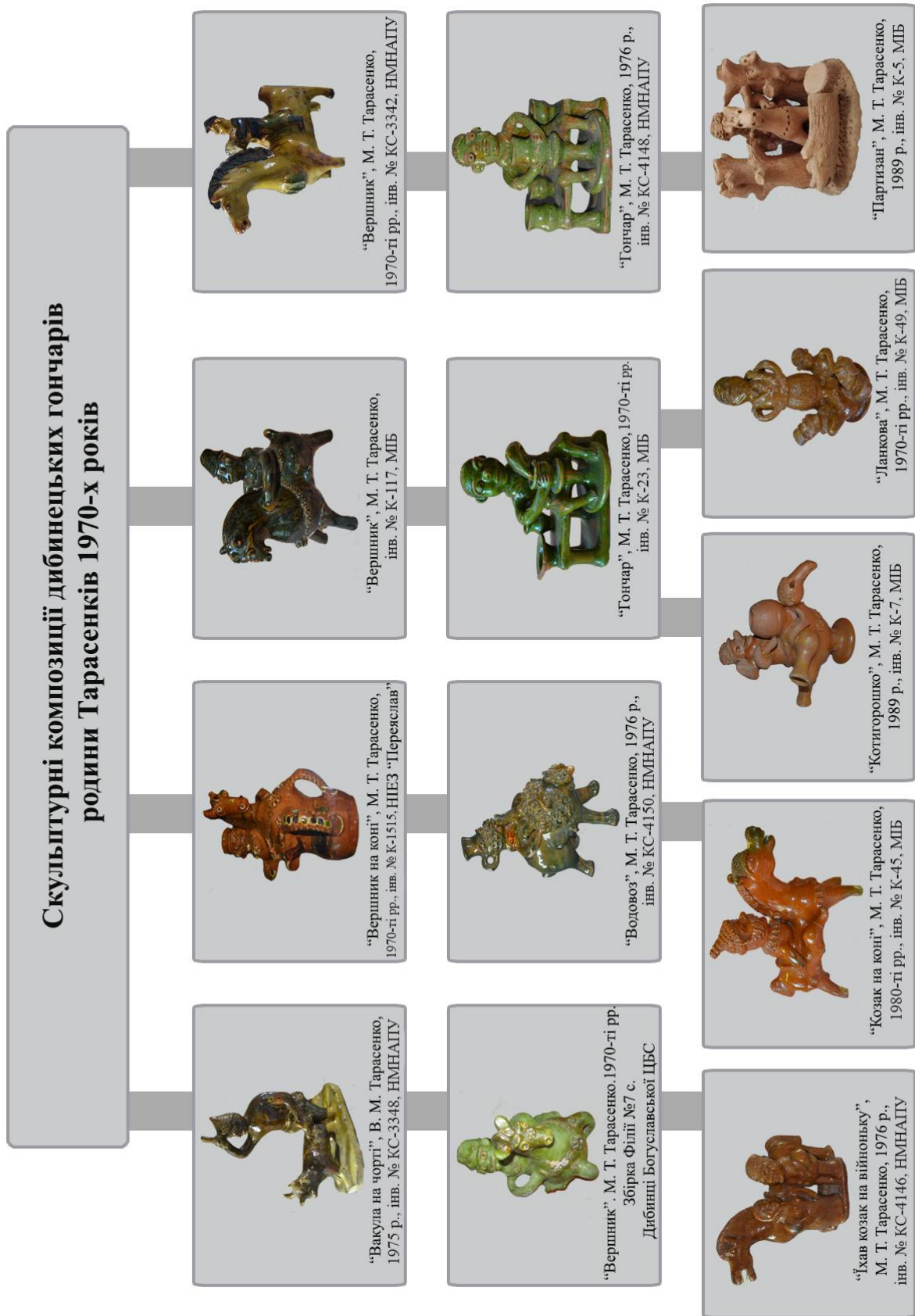
Л.2. табл. 2.



Л.2. табл. 3.



Л.2. табл. 4.



Л.2. табл. 5.

**Образ сусіда-гончара у творчості заслуженого майстра народної творчості
М. Т. Тарасенка**



“Гончар”, 1976 р., інв. № КС-3400,
НМНАПУ



“Господар”, 1980-ті рр., інв. № К-51, МІБ



“Господар”, 1980-ті рр. інв. № К-56,
МІБ (2)



“Господар”, 1980-ті рр., інв. № К-56,
МІБ



“Дід Петро” 1970-ті рр., інв. № К-115,
МІБ



“Сусід”, 1970-ті рр., інв. № К-132,
МІБ

Л.2. табл. 6.

**Керамічні твори М. Т. Тарасенка
із декоративними пластичними елементами**



Ваза «60 років Великого Жовтня»
1970-ті рр. Інв. № К-1513.
Експозиція НІЕЗ «Переяслав»



Макітра з вовком. 1984 р.
Інв. № К-42, МІБ



Свічник «Баран» 1970-ті рр. Інв. № К-1512.
Експозиція НІЕЗ «Переяслав»



Свічник «Звір». 1990-ті рр.
Інв. № К-122, МІБ



Свічник «Звір», 1990-ті рр.
Інв. № К-123, МІБ



Свічник «Овечка», 1990-ті рр.,
інв. № КС-8125, НМНАПУ

Л.2. табл. 7.

Дибинецька зооморфна скульптура малих форм 1970-х років



“Баран”. М. Т. Тарасенко, 1976 р.
Інв. № КС-3398, НМНАПУ



“Звір”. М. Т. Тарасенко, 1976 р.
Інв. № КС-3397, НМНАПУ



“Звір”. М. Т. Тарасенко, 1976 р.
Інв. № КС-3396, НМНАПУ



“Корова”, М. Т. Тарасенко,
1979-ті рр. Інв. № К-118, МІБ



“Лев Дибинецького лісу”.
М. Т. Тарасенко, 1976 р.
Інв. № КС-4147, НМНАПУ



“Мавпа грає на баяні”. М. М.Тарасенко,
1970-ті рр. Інв. № КС-3345 КВ-400,
НМНАПУ

Л.2. табл. 8.

Скульптура малих форм М. Т. Тарасенка 1978 року
за сюжетами казок (збірка НІЕЗ “Переяслав”)



“Бандурист”, інв. № К-1550



“Ведмідь”, інв. № К-1516



Куман “Колобок”, інв. № К-1518

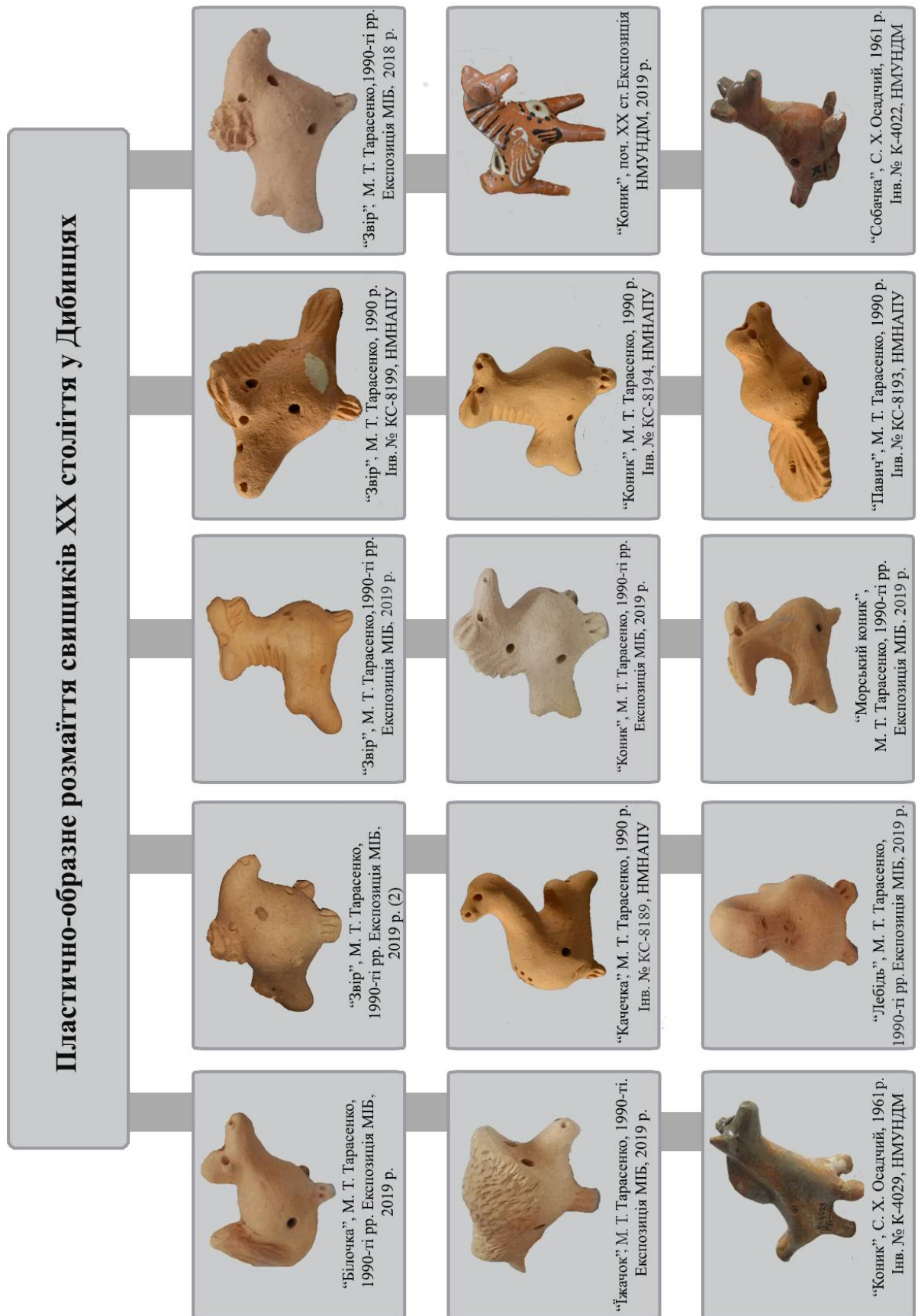


“Чоботар”, інв. № К-1520.
“Вітродув”, інв. № К-1521

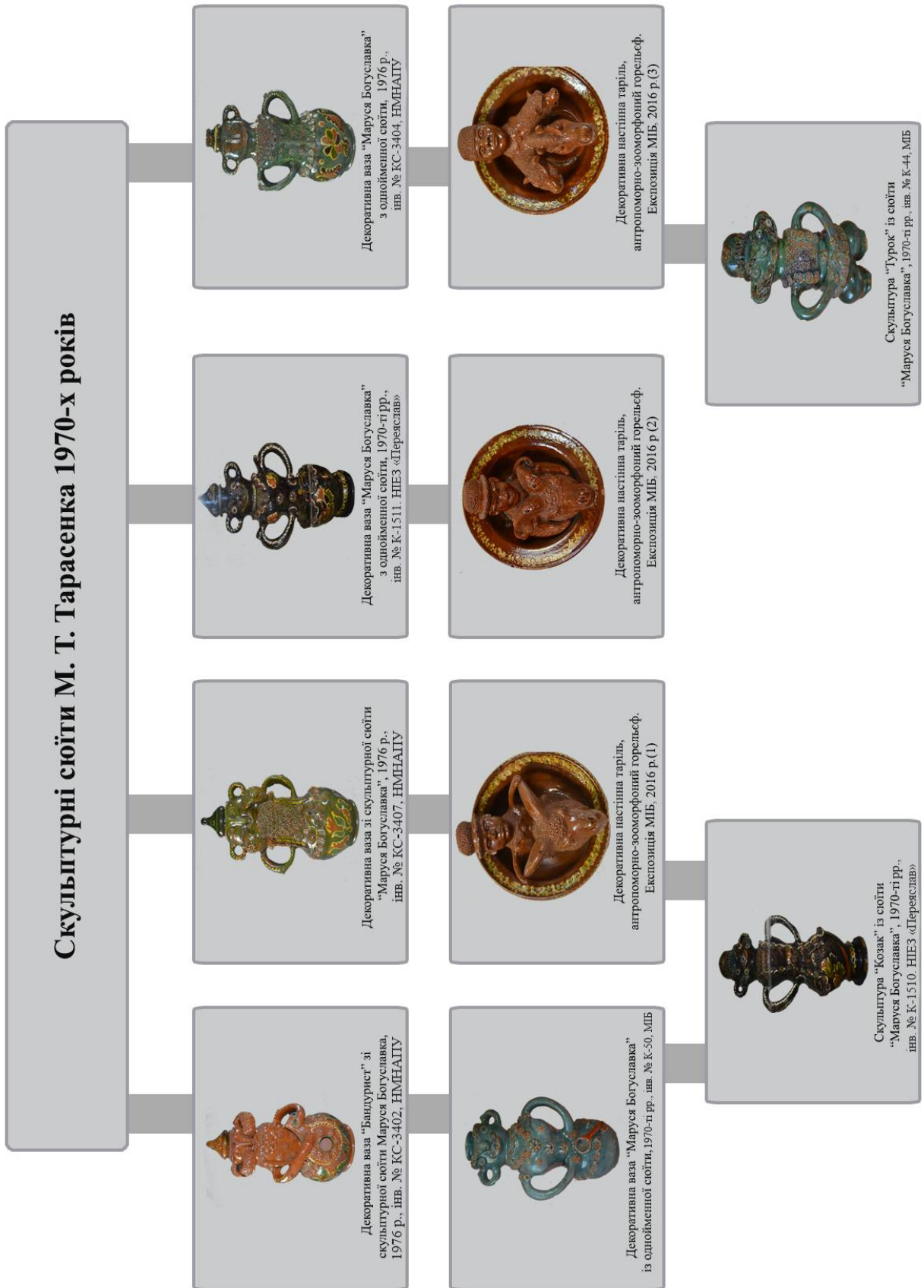




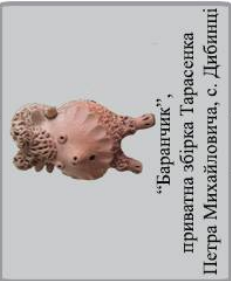















“Вирвидуб”, інв. № К-1519. “Котигорошко”, інв. № К-1525. “Випивайко”,
інв. № К-1522 (зліва направо)

Л.2. табл. 9.

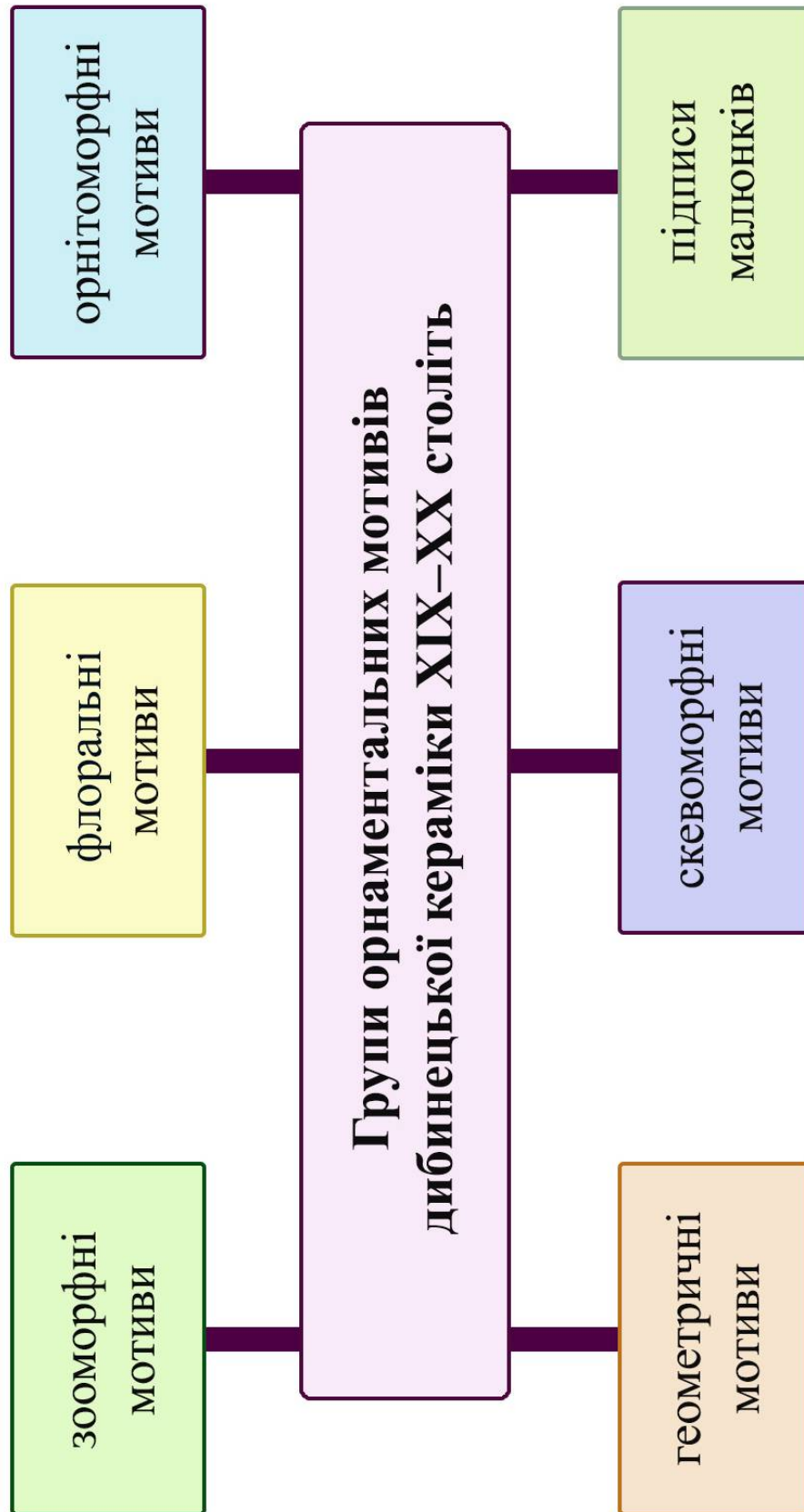


Л.2. табл. 10.

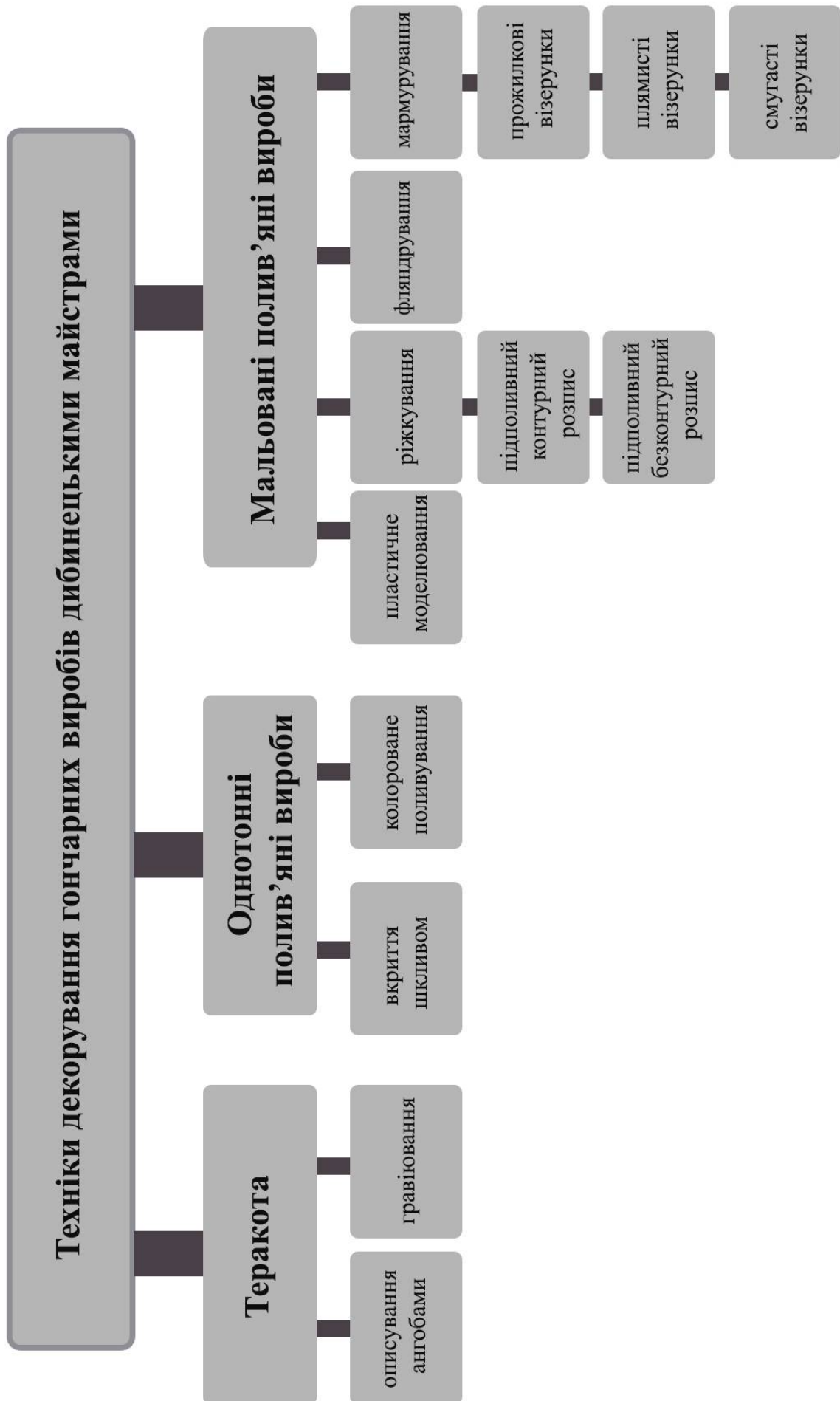


ТЕРАКОТОВІ СКУЛЬПТУРИ-СВИЩИКИ М. Т. ТАРАСЕНКА 1989–1990-х РОКІВ				
 <p>“Баранець”, інв. № КС-8210, НМНАПУ</p>	 <p>“Баранчик”, інв. № КС-8210, НМНАПУ</p>	 <p>“Баранчик”, приватна збірка Тарасенка Петра Михайловича, с. Дибинці</p>	 <p>“Веприк”, інв. № КС-8115, НМНАПУ</p>	 <p>“Вершиник-бандурист”, інв. № КС-8211, НМНАПУ</p>
 <p>“Козак на глазу”, інв. № КС-8207, НМНАПУ</p>	 <p>“Козак на чорті”, приватна збірка Тарасенка Петра Михайловича, с. Дибинці</p>	 <p>“Лев”, інв. № КН-9307, НЦНК “Музей Івана Гончара”</p>	 <p>“Півник”, інв. № КС-81116, НМНАПУ</p>	 <p>“Тлaxа”, інв. № КС-1011 КН-9306, НЦНК “Музей Івана Гончара”</p>
 <p>“Фангастичні звірі”, приватна збірка Тарасенка Михайла Михайловича, с. Дибинці</p>	 <p>“Фангастичний звір”, Збірка Філії №7 с. Дибинці Богуславської ЦРС 2019р.</p>	 <p>“Фангастичний звір”, приватна збірка Тарасенка Петра Михайловича, с. Дибинці</p>	 <p>“Фангастичний звір”, приватна збірка Тарасенка Михайла Михайловича, с. Дибинці</p>	 <p>“Ягня”, інв. № КС-8120, НМНАПУ</p>
 <p>“Дивний звір”, інв. № КС-1010 КН-9308, НЦНК “Музей Івана Гончара”</p>	 <p>“Свинка”, інв. № КС-8204, НМНАПУ</p>	 <p>“Ягня”, приватна збірка Тарасенка Михайла Михайловича, с. Дибинці</p>		

Л.3. табл. 1.

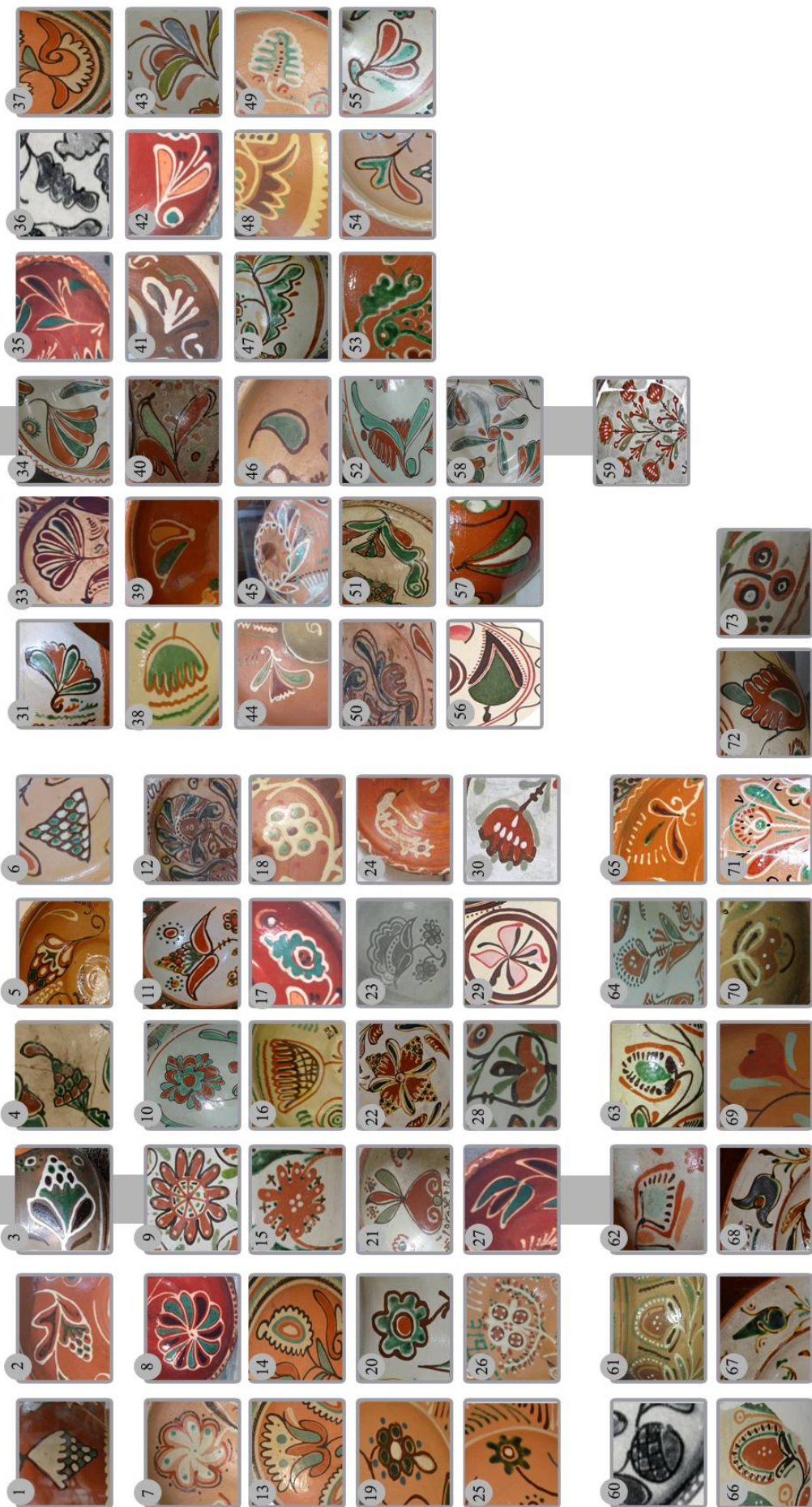


Л.3. табл. 2.



Л.3. табл. 3.

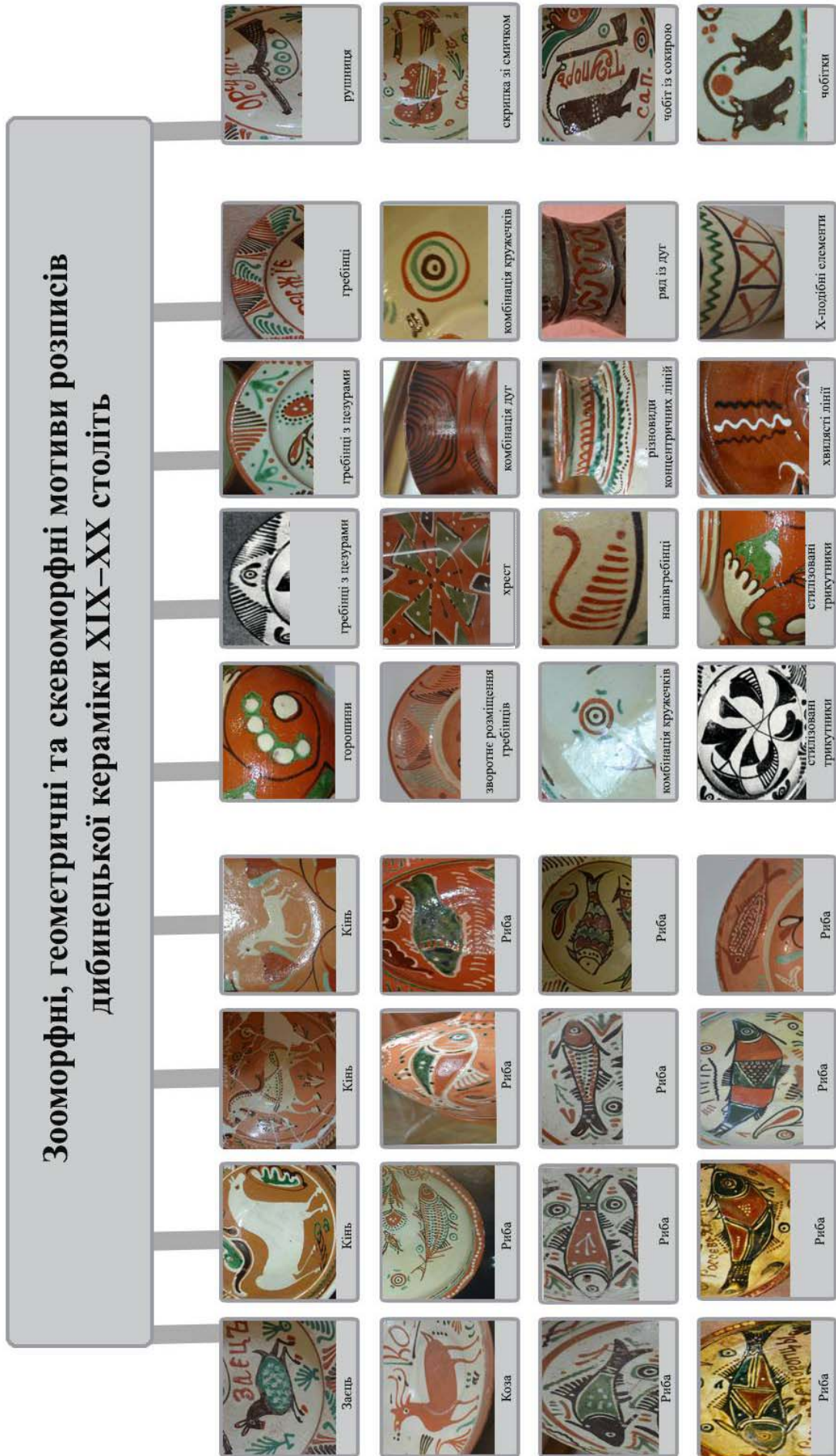
**Флоральні мотиви розписів
дибинецької кераміки XIX–XX століть**



Л.3. Продовження таблиці 3

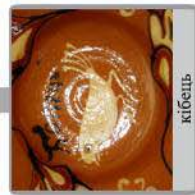
- 1-6. Виноград
- 7-8. Аргонії
- 9-10. Багатопелюсткові квіти
11. Тюльпаноподібні квіти
12. Віялоподібні квіти
13. Дзвоноподібні квіти
14. Довгасті листоподібні квіти
15. Жоржини
16. Зонтичні квіти
17. Листоподібні квіти
- 18-20. Прості квіти
21. Ріпоподібні квіти, завершені трилистком
22. Розети з грон винограду
23. Розкриті дзвоноподібні квіти
- 24-25. Сонечкоподібні квіти
26. Стилізовані квіти
27. Тюльпани
28. Французькі лілії з додатковими вусиками
29. Хрестоподібні квіти
30. Чорнобривці
- 31-34. Віялоподібні елементи
35. Довгасті листочки
36. Дубові листочки
37. Листя, завершене завитком
38. Зонтичне листя
- 39-44. Комбінації листочків
45. Комбінації у формі віночка
46. Пелюстки
- 47-48. Листя з фігурним краєм
49. Пальметоподібне листя
- 50-53. Стилізований акант
- 54-55. Трилистки
56. Довгасте гостре листя
57. Трилистки
58. Хрестоподібні композиції листочків
59. Мотив «Вазон»
60. Жолуді
- 61-66. Пальмети
67. Пуп'янки
68. Розкриті пуп'янки
- 69-70. Серцеподібні ягоди
71. Стилізовані ягоди
72. Стилізовані пальмети
73. Групи ягід

Л.3. табл. 4.



Л.3. табл. 5.

**Орнітоморфні мотиви розписів
дибинецької кераміки XIX–XX століть**



Додаток М
ДИБИНЕЦЬКІ КЕРАМІЧНІ ТВОРИ ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ З МУЗЕЙНИХ І
ПРИВАТНИХ КОЛЕКЦІЙ УКРАЇНИ



М. рис. 1. Макітра із двома вушками. Кінець XVIII – початок ХІХ ст. Глина, формування на крузі, підполивний контурний розпис ангобами, ріжкування.

КН 6994–ІК 5182. Зб. БКМ. Фото автора.



М. рис. 2. Макітра із двома вушками. Початок ХХ ст. Глина, формування на крузі, підполивний контурний розпис ангобами, ріжкування. Виставка «Повернені з забуття. Реставровані пам'ятки музейної кераміки» (16.02 – 26.03 2006 р.). Зб. НМУНДМ. Фото С. Тодорчука, 2006 р.



М. рис. 3. Макітра із двома вушками. ХХ ст. Глина, формування на крузі, підполивний контурний розпис ангобами, ріжкування. Експозиція НМУНДМ, 2019 р. Фото автора.



М. рис. 4. Масюк Василь. Макітра. II половина XX ст. Глина, формування на крузі, теракота, полива, гравіювання. Приватна збірка, с. Дибинці.

Фото автора, 2015 р.



М. рис. 5. Масюк Ялисей. Золінники. Середина ХХ ст. Глина, формування на крузі, теракота, полива. Приватна збірка, с. Дибинці. Фото автора, 2015 р.



М. рис. 6. Гарнага Герасим. Макітра із двома вушками. Середина ХХ ст. Глина, формування на крузі, пластичне моделювання, підполивний розпис ангобами, ріжкування. ЕП-66721. Зб. МЕХП ІН НАН України. Фото автора.



М. рис. 7. Масюк Василь. Макітри для вареників. II половина XX ст. Глина, формування на крузі, пластичне моделювання, підполивний контурний розпис ангобами, ріжкування. Приватна збірка, с. Дибинці.

Фото автора, 2016 р.



М. рис. 8. Тарасенко Михайло. Макітра з розписом із мотивами лебедів.
II половина XX ст. Глина, формування на крузі, ліплення, підполивний
розпис ангобами, різкування. К-289. Зб. НМУНДМ. Фото автора.

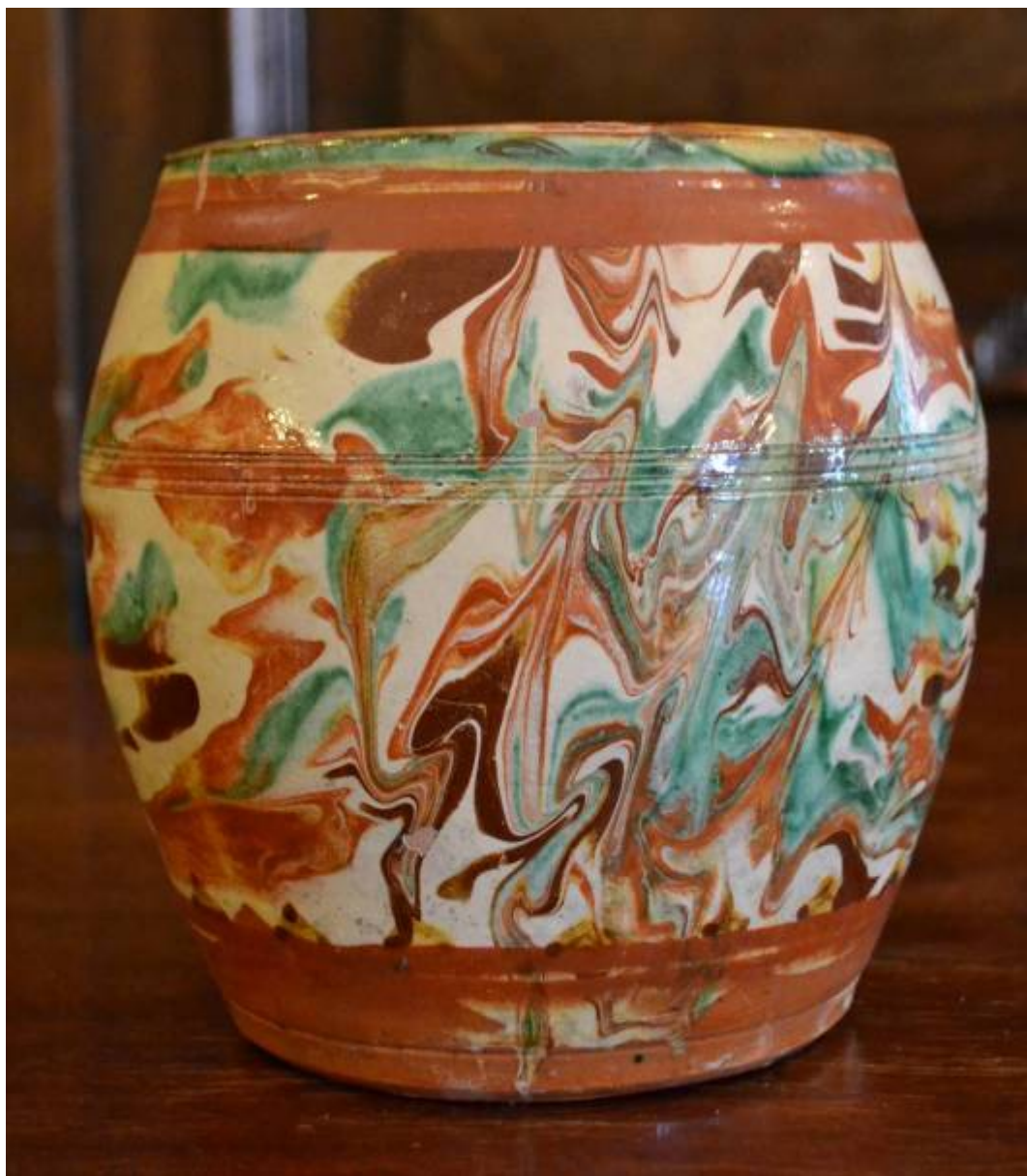


М. рис. 9. Тимошенко Андрій. Слоїк (банка). 20–30 рр. ХХ ст.
Глина, формування на крузі, ліплення, проколювання, полива.

КН-14692 К-14062. Зб. НМЗУГО.



М. рис. 10. Слоїк. Початок ХХ ст. Глина, формування на крузі, підполивний розпис ангобами, ріжкування. Експозиція НМУНДМ, 2019 р. Фото автора.



М. рис. 11. Слоїк. Середина ХХ ст. Глина, формування на крузі, ангоби, мармурування, полива. ЕП-66729. Зб. МЕХП ІН НАН України. Фото автора.



М. рис. 12. Глечики. Середина ХХ ст. Глина, формування на крузі, ангоби, полива, мармурування, колороване поливування, ріжкування.

Приватні збірки, с. Дибинці. Фото автора, 2015 р.



М. рис. 13. Глечики. XX ст. Глина, формування на крузі, підполивний розпис ангобами, ріжкування. Експозиція НМУНДМ, 2019 р. Фото автора.



М. рис. 14. Глечик. Кінець XVIII ст. Глина, формування на крузі, ангоби, мармурування, полива. К-230. Зб. НМУНДМ. Фото автора.



М. рис. 15. Глечик-перепієць. XVIII ст. Глина, формування на крузі, підполивний розпис ангобами, різкування. Зб. НМУНДМ.

Опубл.: Данченко О. Народна кераміка Наддніпрянщини. Київ, 1969. С. 14.



М. рис. 16. Глечик. І половина ХХ ст. Глина, формування на крузі, підполивний розпис ангобами, різкування. КС-9490 КН-1725.

Зб. НМНАПУ. Фото автора.



М. рис. 17. Глечик. Кінець XIX ст. Глина, формування на крузі, підполивний розпис ангобами, різкування. К-93. Зб. МІБ. Фото автора.



М. рис. 18. Масюк Василь. Бинчики. 1964 р. Глина, формування на крузі, підполивний розпис ангобами, різкування.

К-3713 (зліва), К-3804 (справа). Зб. НМУНДМ. Фото автора.



М. рис. 19. Бинчики. Тридід Леонтій. Початок ХХ ст. К-425 (зліва).
Старцевий Аріон. 1961 р. К-3876 (справа). Глина, формування на крузі,
підполивний розпис ангобами, ріжкування. Зб. НМУНДМ. Фото автора.



М. рис. 20. Масюк Каленик. Глечик з двома вухами. Кінець ХІХ ст.
Глина, формування на крузі, підполивний розпис ангобами, ріжкування.
К-208. Зб. НМУНДМ. Фото автора.



М. рис. 21. Гладущик-решето, молочники. II половина XX ст. Глина, формування на крузі, проколювання, теракота, полива, описування ангобами, фляндрування. Приватні збірки, с. Дибинці. Фото автора, 2017 р.



М. рис. 22. Тарасенко Михайло. Макітра, молочник, горщик. II половина XX ст. Глина, формування на крузі, теракота, розпис ангобами.

Зб. НМНАПУ. Фото автора.



М. рис. 23. Масюк Василь. Карафка. Середина ХХ ст. Глина, формування на крузі, пластичне моделювання, підполивний розпис ангобами.

К-165 КН-3013. Зб. НІЕЗ «Переяслав» . Фото автора.



М. рис. 24. Тиквачі. II половина XX ст. Глина, формування на крузі, теракота, описування ангобом. Приватна збірка, с. Дибинці. Фото автора, 2016 р.



М. рис. 25. Тарасенко Мусій Юменович (зліва). Невідомий автор (справа).

Тикви. II половина XX ст. Глина, формування на крузі, гравіювання, колороване поливування. Приватні збірки, с. Дибинці. Фото автора, 2015 р.



М. рис. 26. Тикви. Старцевий Аріон. 1967 р. (вгорі зліва), Масюк Каленик, початок ХХ ст. (внизу зліва), невідомого авторства, початок ХХ ст. (справа).

Глина, формування на крузі, підполивний розпис ангобами, ріжкування.

Зб. НМУНДМ. Фото автора.



М. рис. 27. Тиквочка. 1905 р. Глина, формування на крузі, підполивний безконтурний розпис ангобами, ріжкування. НМК-566 КВ-36956.

Зб. НМЛ ім. А. Шептицького. Фото автора.



М. рис. 28. Тарасенко Михайло. Сулія. II половина XX ст.
Глина, формування на крузі, підполивний контурний розпис
ангобами, ріжкування.

Приватна збірка, с. Дибинці. Фото автора, 2014 р.



М. рис. 29. Масюк Василь. Сулія. 1960-ті рр. Глина, формування на крузі, підполивний контурний розпис ангобами, ріжкування. НМК-1239 КВ-47057.

Зб. НМЛ ім. А. Шептицького. Фото автора.



М. рис. 30. Чайники. Початок ХХ ст. Тридід Леонтій (вгорі зліва).

Масюк Каленик (вгорі справа, внизу зліва та справа).

Глина, формування на крузі, вільне пластичне моделювання, підполивний контурний розпис ангобами, різкування. Зб. НМУНДМ.

Фото автора (вгорі зліва). Фото О. Клименко (внизу, вгорі справа).

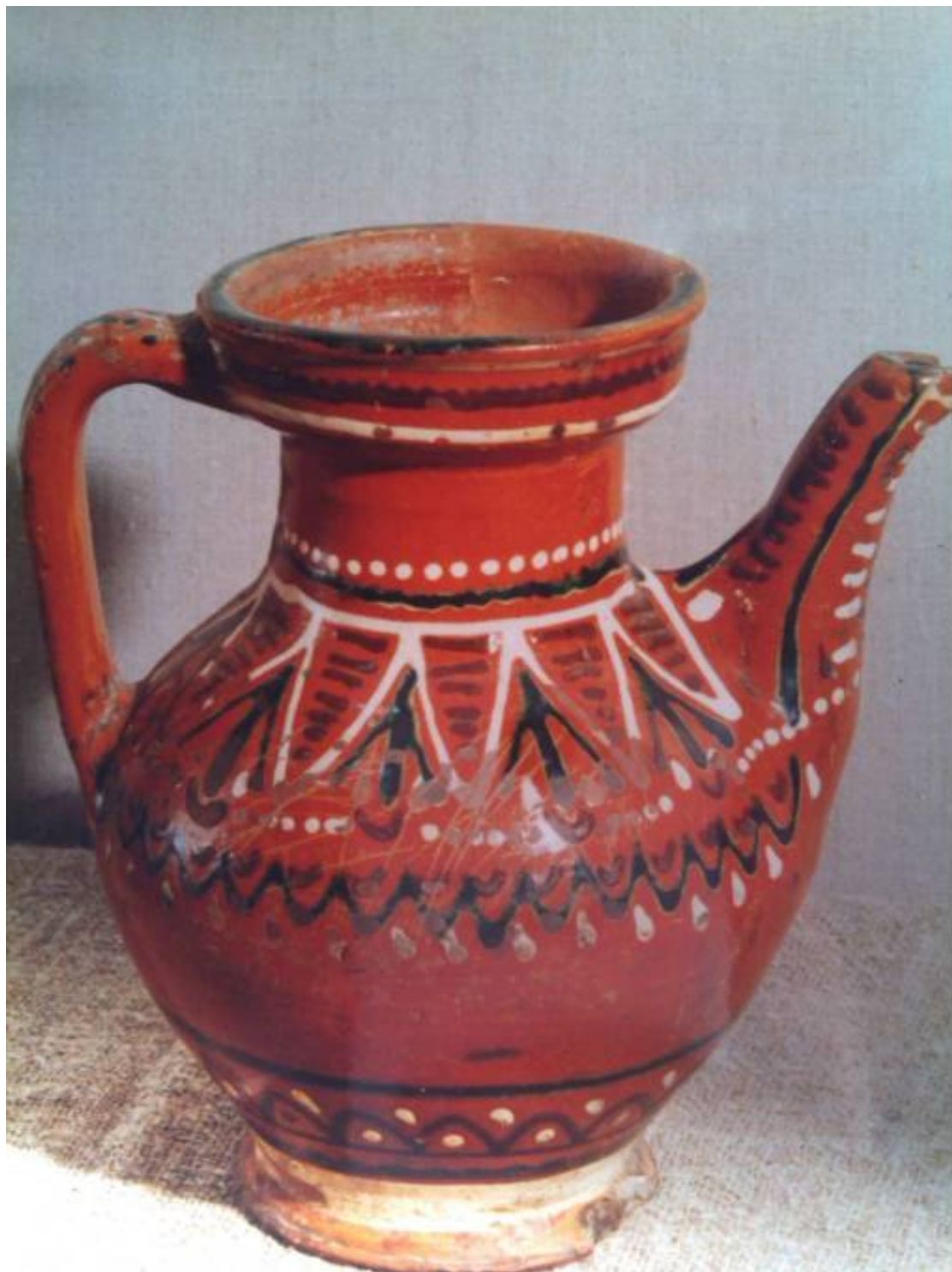


М. рис. 31. Шнуренко Андрій. Чайники у вигляді чоловічих фігур.
Початок ХХ ст. Глина, формування на крузі, пластичне моделювання,
продавлювання, наліпи, гравіювання, колороване поливування.

Зб. НМУНДМ.

Опубл.: Бекетова І. Чайник як привід для бесіди // Офіційний сайт НМУНДМ.

URL: <http://www.mundm.kiev.ua/EXHIBIT/TEAPOT.SHTML>



М. рис. 32. Чайник. 1920–30-ті рр. Глина, формування на крузі, пластичне моделювання, підполивний розпис ангобами, ріжкування. КС-176 КН-2273. НЦНК «Музей Івана Гончара». Фото з науково-облікової картотеки НЦНК «Музей Івана Гончара».



М. рис. 33. Горщики. Початок ХХ ст. Глина, формування на крузі, підполивний контурний розпис ангобами, різкування.

Експозиція НМУНДМ, 2019 р. Фото автора.

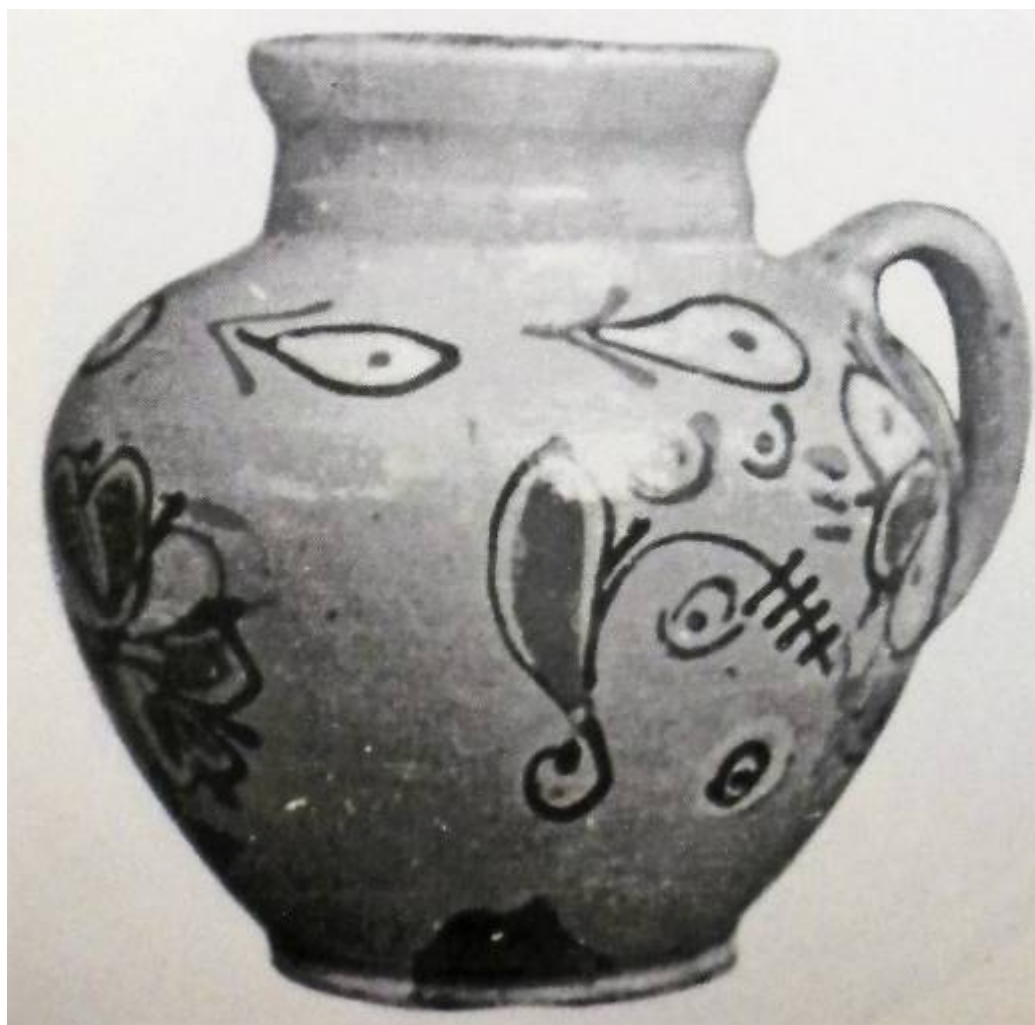


М. рис. 34. Горщики. 1905 р. Глина, формування на крузі, підполивний контурний розпис ангобами, ріжкування. НМК-567 КВ-36957 (вгорі); НМК-565 КВ-36954 (внизу). Зб. НМЛ ім. А. Шептицького. Фото автора.



М. рис. 35. Горщик. Середина ХХ ст. Глина, формування на крузі, підполивний контурний розпис ангобами, різкування.

Е-66719. Зб. МЕХП ІН НАН України. Фото автора.



М. рис. 36. Старцевий Аріон. Горщик. 1962 р. Глина, формування на крузі, підполивний контурний розпис ангобами, різкування. Фото Ю. Лащука, 1962 р. *Опубл.: Пошивайло О. Фотоархів Юрія Лащука: Дибинці // Українська керамологія : Національний науковий щорічник. За рік 2002 Опішне, 2002. Кн. 2. С. 4 : іл.*



М. рис. 37. Курильниця. Початок ХХ ст. Глина, формування на крузі, пластичне моделювання, гравіювання, наліпи, колороване поливування.

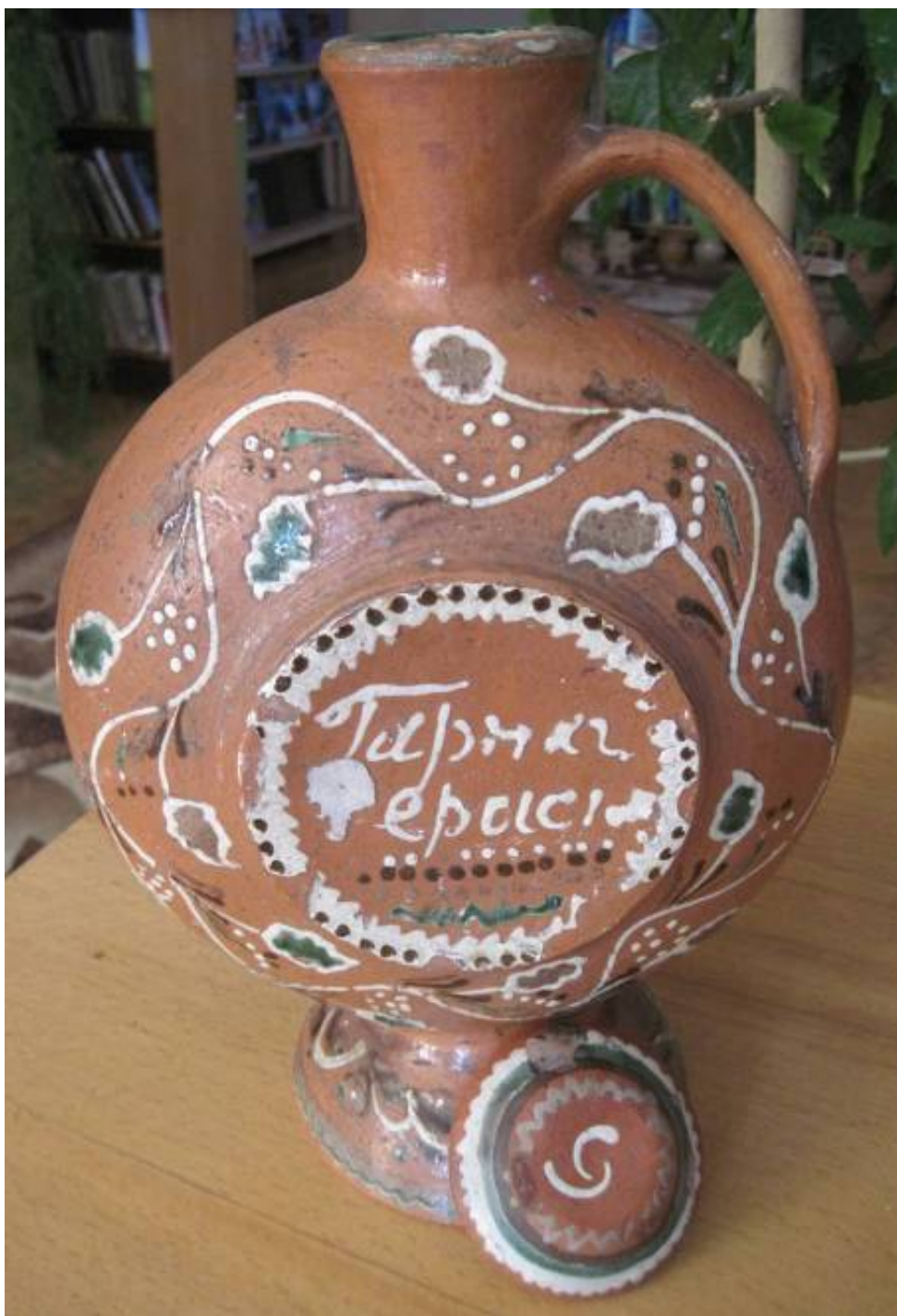
К-277. 3б. НМУНДМ. Фото автора.



М. рис. 38. Баклага. Початок ХХ ст. Глина, формування на крузі, пластичне моделювання, проколювання, підполивний контурний і безконтурний розпис ангобами, ріжкування. Експозиція НМУНДМ, 2019 р. Фото автора.



М. рис. 39. Баклага. Початок ХХ ст. Глина, формування на крузі, пластичне моделювання, проколювання, підполивний контурний розпис ангобами, різкування. Експозиція НМУНДМ, 2019 р. Фото автора.



М. рис. 40. Гарнага Герасим. Куманець. Середина ХХ ст. Глина, формування на крузі, підполивний розпис ангобами, різкування. Збірка Філії №7 с. Дибинці Богуславської ЦБС. Фото автора, 2015 р.



М. рис. 41. Масюк Василь. Сметанники. 1960-ті рр. Глина, формування на крузі, підполивний контурний розпис ангобами, ріжкування. Приватна збірка (вгорі); НМК-1236 КВ-47054, зб. НМЛ ім. А. Шептицького (внизу).

Фото автора.



М. рис. 42. Гладущик. I половина XX ст. Глина, формування на крузі, ангоби, полива, мармурування. КС-9405 КН-1725. Зб. НМНАПУ. Фото автора.

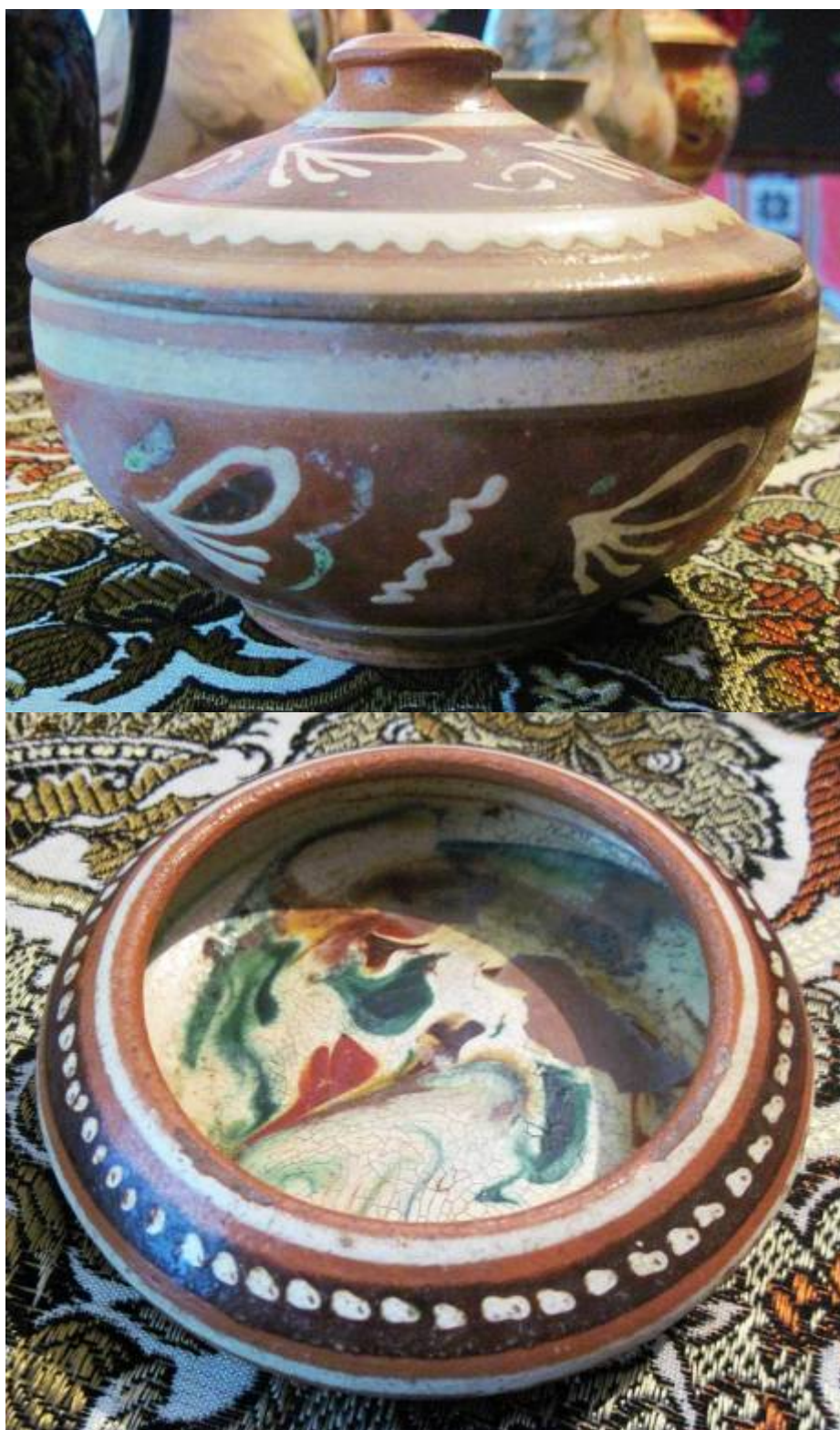


М. рис. 43. Кухлі. Гарнага Герасим (вгорі). Невідомий автор (внизу).
 Глина, формування на крузі, ангоби, полива, мармурування. Середина ХХ ст.
 ЕП-66717. Зб. МЕХП ІН НАН України (вгорі). Початок ХХ ст. К-225.
 Зб. НМУНДМ (внизу). Фото автора.



М. рис. 44. Чашечки. II половина XX ст. Тарасенко Михайло (вгорі).
Старцевий Аріон (внизу). Глина, формування на крузі, наліпи, підполивний
розпис ангобами, ріжкування. Приватна збірка (вгорі). М-121 КН-472.

Зб. КМНДМ (внизу). Фото автора.



М. рис. 45. Масюк Василь. Масничка, попільничка. 1960-ті рр.
Глина, формування на крузі, підполивний розпис ангобами, мармурування.
Приватна збірка, с. Дибинці. Фото автора, 2018 р.



М. рис. 46. Миски. Початок ХХ ст. Глина, формування на крузі, підполивний контурний і безконтурний розпис ангобами, ріжкування.

Експозиція НМУНДМ, 2019 р. Фото автора.



М. рис. 47. Миски. Початок XX ст. Глина, формування на крузі, підполивний контурний і безконтурний розпис ангобами, різкування. Зб. НМУНДМ.

Фото автора.



М. рис. 48. Миски. Початок ХХ ст. Глина, формування на крузі, підполивний контурний і безконтурний розпис ангобами, ріжкування.

Експозиція НМУНДМ, 2019 р. Фото автора.



М. рис. 49. Проценко Єлисей? Миски. Початок ХХ ст. Глина, формування на крузі, підполивний розпис ангобами, ріжкування.

Експозиція НМУНДМ, 2019 р. Фото автора.



М. рис. 50. Миски. Початок XX ст. Тридід Леонтій (вгорі), невідомий автор (внизу). Глина, формування на крузі, підполивний безконтурний розпис ангобами, різкування. К-12720; К-12548. Зб. НМУНДМ. Фото автора.



М. рис. 51. Моргун Михайло. Миска. I половина XX ст. Глина, формування на крузі, підполивний контурний розпис ангобами, ріжкування, фляндрування. Приватна збірка, с. Дибинці. Фото автора, 2014 р.



М. рис. 52. Миска. 1/3 XX ст. Глина, формування на крузі, підполивний контурний розпис ангобами, ріжкування. КН-189 КН-2295.

Зб. НЦНК «Музей Івана Гончара». Опубл.: *Миска із колекції Івана Гончара (рос.)*. URL: <https://ptica-shambatos.livejournal.com/4474.html>

(дата звернення: 16.11.2019 р.).



М. рис. 53. Сиволап Семен. Миски. 1930-ті рр. Глина, формування на крузі, підполивний контурний розпис ангобами, ріжкування. К-364. Зб. НМУНДМ (внизу). Фото автора. Власність Л. Данченко (вгорі). *Опубл.: Данченко О. Народна кераміка Наддніпрянини. Київ, 1969. С. 5 : іл.*



М. рис. 54. Моцний Оверко. Миска. 1930-ті рр. Глина, формування на крузі, підполивний розпис ангобами, різкування. К-4032. Зб. НМУНДМ.

Фото автора.



М. рис. 55. Масюк Каленик. Миска. Початок ХХ ст. Глина, формування на крузі, підполивний розпис ангобами, різкування. *Оубл.: Щербаківський В.*

Орнаментация української хати // Серія «Українське мистецтво. Т. 3.

Рим, 1980. С. 81 : іл.



М. рис. 56. Масюк Каленик. Миски. Початок ХХ ст. Глина, формування на крузі, підполивний розпис ангобами, ріжкування, фляндрування. КН-498 ІК-644. Зб. БКМ (внизу). Зб. НМУНДМ (вгорі). *Опубл.: «Українська кераміка» : альбом // Серія видань НМУНДМ «Музейні колекції». Київ, 2018.*

С. 15 : рис. 20.



М. рис. 57. Цюрупа Тимофій. Миска. 1/3 XX ст. Глина, формування на крузі, підполивний розпис ангобами, ріжкування. К-375. Зб. НМУНДМ.

Фото автора.



М. рис. 58. Миски. Середина XX ст. Глина, формування на крузі, підполивний розпис ангобами, різкування. К-38, К-74. Зб. МІБ. Фото автора.



М. рис. 59. Масюк Василь. 1960-ті рр. Миски. Глина, формування на крузі, підполивний розпис ангобами, різкування. Приватна збірка, с. Дибинці.

Фото автора, 2017 р.



М. рис. 60. Миски. Гарнага Василь. І половина ХХ ст. (внизу зліва).

Опубл.: Пошивайло О. Фотоархів Юрія Лащука: Дибинці // Українська керамологія : Національний науковий щорічник. За рік 2002. Опішне, 2002.

Кн. 2. С. 459 : іл. Гавриленко ?. 1940–50-ті рр. К-4033 (вгорі зліва).

Волошенко Марія та Левонтій. 1950 р. К-4045 (вгорі справа). Родак Дмитро. 1950-ті рр. К-4047 (внизу справа). Глина, формування на крузі, підполивний розпис ангобами, різкування. Зб. НМУНДМ. Фото автора.



М. рис. 61. Старцевий Аріон. Миски. 1960-ті рр. Глина, формування на крузі, підполивний розпис ангобами, різкування. К-246 КН-3037, К-172 КН-3013.

Зб. НІЕЗ «Переяслав». Фото автора.



М. рис. 62. Миски «до лави». Невідомий автор. Кінець XIX ст. К-1477
 КН-6027. НІЕЗ «Переяслав» (вгорі зліва). Волошенко Андрій. 1930-ті рр.
 К-4040 (вгорі справа). Гарнага Саливан. 1930-ті рр. К-2527 (внизу зліва).
 Волошенко Петро. 1940-ві рр. К-4038 (внизу справа). Глина, формування на
 крузі, ангоби, полива, фляндрування. Зб. НМУНДМ. Фото автора.



М. рис. 63. Тарасенко Михайло. Миски. 1970–1980-ті рр. Глина, формування на крузі, підполивний розпис ангобами, різкування. КС-3327 КВ-400/1, КС-3328 КВ-400/2. Зб. НМНАПУ. Фото автора.



М. рис. 64. Тарасенко Михайло. Салатниці. 1983 р. Глина, формування на крузі, ангоби, полива, ріжкування, фляндрування. К-9, К-10. Зб. МІБ.

Фото автора.



М. рис. 65. Артеменко Іван. Салатниця (вгорі). Проценко Панас. Решето (внизу). Середина ХХ ст. Глина, формування на крузі, проколювання, ангоби, фляндрування, поливування. Приватні збірки, с. Дибинці.

Фото автора, 2014 р.



М. рис. 66. Марченко Олександр. Яндола. XX ст. Глина, формування на крузі, теракота, описування ангобом. НД-8929. Зб. НМЗУГО.



М. рис. 67. Гарнага Герасим. Полумисок. Середина ХХ ст.
Глина, формування на крузі, підполивний розпис ангобами, ріжкування.
ЕП-66709. 3б. МЕХП ІН НАН України. Фото автора.



М. рис. 68. Полумисок із чарункою для свічки. Початок ХХ ст. Глина, формування на крузі, вдавлювання, пластичне моделювання, підполивний розпис ангобами. К-164. Зб. НМУНДМ. Фото автора.



М. рис. 69. Полумиски. Початок ХХ ст. Глина, формування на крузі, підполивний контурний і безконтурний розпис ангобами, ріжкування.

К-157 (вгорі зліва), К-351 (вгорі справа), К-159 (внизу зліва).

Експозиція НМУНДМ 2019 р. (внизу справа). Зб. НМУНДМ. Фото автора.



М. рис. 70. Полумисок. Початок ХХ ст. Глина, формування на крузі, підполивний розпис ангобами, різкування. К-24. Зб. МІБ. Фото автора.



М. рис. 71. Слоква Яків. Полумисок. 1/3 ХХ ст. Глина, формування на крузі, підполивний контурний розпис ангобами, ріжкування. КС-534 КН-2684. Зб. НЦНК «Музей Івана Гончара». Фото з науково-облікової картотеки НЦНК «Музей Івана Гончара».



М. рис. 72. Масюк Василь. Тарілки. 1960–1970-ті рр. Глина, формування на крузі, підполивний розпис ангобами, різкування, фляндрування.

М-153 КН-620 (вгорі), М-357 КН-16862 (внизу). Зб. КМНДМ. Фото автора.



М. рис. 73. Тарілки. Початок ХХ ст. Глина, формування на крузі, підполивний розпис ангобами, різкування. Зб. НМУНДМ. Фото автора (вгорі). Фото Л. Данченко (внизу). *Опубл.: Данченко О. Народна кераміка Наддніпрянщини. Київ, 1969. С. 15 : іл.*



М. рис. 74. Фаянсова сподка. Дибинці? Маркування відсутнє. ХІХ ст.
№ 1102-1052. Зб. БКМ. Фото автора.



М. рис. 75. Накривка. Початок ХХ ст. Глина, формування на крузі, підполивний контурний розпис ангобами, різкування. Виставка «Повернені з забуття. Реставровані пам'ятки музейної кераміки» (16.02–26.03 2006 р.).

Зб. НМУНДМ. Фото С. Тодорчука, 2006 р.



М. рис. 76. Накривки. XX ст. Глина, формування на крузі, пластичне моделювання, підполивний розпис ангобами, ріжкування. Зб. НМУНДМ.

Приватна збірка, с. Дибинці. Фото автора.



М. рис. 77. Тарасенко Михайло. Ваза підлогова «Святкова». 1981 р. Глина, формування на крузі, пластичне моделювання, наліпи, відтиски, відбитки штампа, ангоби, різкування, колороване поливання. К-121. Зб. МІБ.

Фото автора.



М. рис. 78. Масюк Василь. Ваза для квітів. 1960-ті рр. Глина, формування на крузі, підполивний контурний розпис ангобами, різкування. М-46 КН-397.

Зб. КМНДМ. Фото автора.



М. рис. 79. Артеменко Іван. Вазочки для квітів. Середина ХХ ст. Глина, формування на крузі, пластичне моделювання, ангоби, полива, мармурування. Приватна збірка, с. Дибинці. Фото автора, 2014 р.



М. рис. 80. Книжник Іван. Свічник. 1905 р. Глина, пластичне моделювання, формування на крузі, наліпи, колороване поливання. К-602. Зб. НМУНДМ.

Фото автора.



М. рис. 81. Книжник Іван. Чорний набір. Початок ХХ ст. Глина, формування на крузі, пластичне моделювання, наліпи, прорізування, проколювання, колороване поливання. К-402. Зб. НМУНДМ. Фото автора.



М. рис. 81. Книжник Іван. Чорний набір. Початок ХХ ст. Глина, пластичне моделювання, наліпи, прорізування, колороване поливання.

К-5907. Зб. НМУНДМ.



М. рис. 83. Скарбничка. 1905 р. Глина, формування на крузі, прорізування, димлення. К-1753. Зб. НМУНДМ. Фото автора.



М. рис. 84. Дибинецький посуд початку ХХ ст. Фото М. Іонова.

Опубл.: Іонов М. Гончарний промисел Київської губернії. Київ, 1912. (рос.).

С. 10 : іл.



М. рис. 85. Тарасенко Михайло. Скульптура «Козлик». 1970-ті рр. Глина, пластичне моделювання, гравіювання, тиснення, відбитки, колороване поливання. Приватна збірка, с. Дибинці. Фото автора, 2014 р.



М. рис. 86. Нетребенко Микола. Димар. 1962 р. Глина, формування на крузі, пластичне моделювання, ліплення, вдавлювання, гравіювання, колороване поливування, теракота. Приватна збірка, с. Дибинці. Фото автора, 2015 р.



М. рис. 87. Димарі. Коваленко Пилип (зліва). Невідомий автор (справа). 1960-ті рр. Глина, формування на крузі, пластичне моделювання, наліпи, відбитки штампа. Приватні збірки, с. Дибинці. Фото автора, 2015 р.



М. рис. 88. Квадратні димарі. II половина XX ст. с. Дибинці.

Фото автора та А. Сорокуна.



М. рис. 89. Циліндричні димарі. II половина XX ст. с. Дибинці. Глина, формування на крузі, пластичне моделювання, наліпи, відбитки штампа, прорізування. Фото автора, 2015–2016 рр.



М. рис. 90. Торохкальце. Кінець XVIII – початок XX ст. Глина, ручне формування, проколювання, ангоби, полива, мармурування. Фото А. Сорокуна, 2013 р. *Опубл.: Сорокун А. Звіт про археологічні розвідки у Богуславському районі за 2013 рік. 2013 р. С. 80 : рис. 27.*

Додаток Н

КЕРАМІКА С. ДИБИНЦІ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ

Н.1. Фрагменти виставок кераміки учнів і викладачів класу
«Гончарство» КЗ «Богуславська школа мистецтв»
Я. С. Спасьонової та С. В. Тодорчука. 2017–2018 рр.







ДОПОКИ ГЛИНА Є - ГОНЧАРСТВО БУДЕ ЖИТИ!




БОГУСЛАВСЬКА ШКОЛА МИСТЕЦТВ ЗА ПІДТРИМКИ БЛАГОДІЙНОГО ФОНДУ "БОГУСЛАВЩИНА" ГАВРИЛЕНКА П. М. ЗАПРОШУЄ НА ВИСТАВКУ ТВОРНИХ РОБІТ УЧНІВ КЛАСУ "ГОНЧАРСТВО"

ВІДКРИТТЯ 14.01.2018 О 13:00
ВИСТАВКА ДІЯТИМЕ 14.01.-28.01.2018 В МУЗЕІ НАРОДНИХ ПРОМИСЛІВ ("КАМ'ЯНИЦЯ") М. БОГУСЛАВ, ВУЛ. ШЕВЧЕНКА 35, БЕЗ ВИХІДНИХ 8:00-18:00, ПОПЕРЕДНЬО ЗВЕРТАТИСЬ ЗА НОМЕРОМ 045(61)-5-14-75 АБО В ПРИМІЩЕННЯ МУЗЕЮ ІСТОРІЇ БОГУСЛАВЩИНИ (ВУЛ. ШЕВЧЕНКА 36)

Народний музей промислів «Кам'яниця» запрошує на відкриття виставки дитячих робіт Богуславської школи мистецтв

Традиційні обряди Майстер-класи новорічно-різдвяного циклу

Відвідати можете за попередньою домовленістю в Музеї історії Богуславщини

21 грудня **Хай рік Новий, Різдво Христове**

12:00 **Вам подарують ДНІ КАЗКОВІ!**



Виставка Діятиме до «Масляної»
Довідки за тел. 5-14-75

Н.2. Керамічні роботи сучасної дибинецької майстрині Т. І. Тарасенко.

