

Олена Клименко
(Київ)

УКРАЇНСЬКЕ ГОНЧАРСТВО ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ: ТРАДИЦІЇ, ІННОВАЦІЇ, АМАТОРСТВО, КІТЧ

У статті йдеться про особливості розвитку традицій в українському гончарстві ХХ – початку ХХІ ст. Автор доходить висновку, що протягом останніх десятиліть процес втрати давніх традицій і виникнення інновацій активізувався. Новації найчастіше видозмінюють, однак не руйнують локальних традицій, які зникають разом із припиненням існування давніх осередків. До того ж кітч як один із проявів масової культури з народним мистецтвом несумісний. Сучасну кітчеву продукцію створюють переважно майстри-аматори та деякі керамісти-професіонали.

Ключові слова: традиції, інновації, гончарство, аматорство, кітч.

Speech goes in a publication about the features of development of traditions in the Ukrainian ceramics of XX – Drawn conclusion beginning of XXI of century, that during the last decades the process of loss of old traditions and origin of innovations activated. Innovations modify mostly, however they destroy local traditions that disappear together with stopping of existence of old cells. It becomes firmly established that kitsch as one of displays of mass culture with a folk art is incompatible. Modern products of kitsch are created mainly by masters-amateurs and some artists.

Keywords: traditions, innovations, ceramics, amateurism, kitsch.

Статья посвящена особенностям развития традиций и инноваций в украинском гончарстве ХХ – начала ХХІ в. Делается вывод, что в течение последних десятилетий процесс утраты давних традиций и возникновения инноваций активизировался. Новации чаще всего видоизменяют, однако не разрушают локальные традиции, которые исчезают вместе с прекращением существования давних центров. Утверждается, что китч как одно из проявлений массовой культуры с народным искусством несовместим. Современную китчевую продукцию создают преимущественно мастера-любители и некоторые керамисты-профессионалы.

Ключевые слова: традиции, инновации, гончарство, самодеятельное искусство, китч.

У наші дні проблема зникнення традицій у вітчизняній народній художній культурі постала особливо гостро. Традиції зникають, новації нерідко суперечать законам розвитку народного мистецтва, послаблюють його і сприяють проникненню антихудожніх елементів. Як відомо, традиційність – одна з найголовніших ознак народного мистецтва, яка визначає його сутність. Без новацій традиція розвиватися не може. Органічне поповнення традиції новими елементами обумовлює її розвиток. Як слушно відзначала М. Некрасова, «нове, стверджуючись у колективному досвіді, стає традицією» [18, с. 307]. Це є аксіомою теорії народного мистецтва. Співвідношення традиційних і нових елементів у народному мистецтві дослідники визначають як взаємодію «традицій та інновацій» [10, с. 29; 11, с. 72]. Нові елементи зароджуються і нагромаджуються у творчості народних майстрів певного осередку поступово та стають інноваціями, котрі, засвоюючись колективом, започатковують нові традиції.

На відміну від минулих часів, у ХХ ст. і особливо на початку ХХІ ст. взаємодія традицій та інновацій у гончарстві України активізується. Інноваційні моменти переважають. Зменшення кількості майстрів, припинення існування осередків призводять до послаблення зв'язків з минулим, з традиціями.

Однак в українській народній кераміці попри всі негаразди її розвитку на сучасному етапі все ще зберігаються доволі архаїчні елементи: застосування матеріалів і біль-

ша частина технологічних процесів, окремі різновиди асортименту виробів, форми й декор неполив'яного посуду, образи й манера ліплення іграшки тощо. Наявні також ознаки традицій пізніших часів (цехові середньовічні традиції у полив'яних виробах [7, с. 55]), «земська традиція» в Опішному¹ тощо. І хоча українське гончарство як вид народного мистецтва зникає [19] (наголошуємо: саме традиційного народного мистецтва), у роботах сучасних гончарів, яких залишилося мало, традиції зберігаються, а нові риси з'являються поступово й досить повільно, що пов'язано зі специфікою народного мистецтва як типу художньої творчості, з особливостями психології народного майстра.

У кожному осередку з покоління в покоління передається цілий комплекс елементів, притаманних саме цій школі народного мистецтва. Час від часу застарілі елементи забуваються. Місцева традиція поповнюється новими, котрі започатковують нові традиції або ж (у разі несприйняття загалом промислу) зникають. При цьому залишається основне, тобто те, що становить своєрідність цього осередку, неповторність його локальної традиції. За спостереженнями етнологів, стилістичні зміни, пов'язані із закономірним формуванням нових традицій у гончарних осередках, відбуваються протягом трьох поколінь майстрів (батько-син-онук) [20, с. 7–8].

На нашу думку, доцільно говорити про кілька варіантів розвитку традицій в українському гончарстві кінця ХХ – початку ХХІ ст.: 1) коли традиції розвиваються природним шляхом з органічним доповненням інноваціями; 2) коли традиції змінюються через активне поповнення нововведеннями, які видозмінюють, але не руйнують їх; 3) традиції припиняють своє існування (найчастіше разом із припиненням існування осередків).

Прикладів органічного (природного) розвитку традицій у наш час обмаль. Чи не єдиним осередком, де на початку нинішнього століття можна говорити про існування промислу, тобто коли працюють понад 10 і більше майстрів, залишається Олешня Чернігівської області, де гончарюють кілька десятків осіб [16, с. 177–178].

Видозміну місцевих традицій через активне поповнення інноваціями демонструють декілька провідних осередків, які нині ще функціонують (Опішне на Полтавщині, Косів на Івано-Франківщині). У них видозмінені традиції нерідко поєднуються із залишками доволі давніх елементів.

Прикладів остаточного зникнення місцевих традицій безліч, адже переважна більшість центрів українського гончарства на сьогодні припинили своє існування.

У другій половині ХХ ст. традиції найчастіше зберігали поодинокі майстри, яких залишалося один-два, зрідка три-чотири в осередку. Серед таких гончарів, що працювали до 1980-х років, можна назвати Дем'яна Косяченка (1903–?) з Гнильця, Дмитра Грушовенка (1930–2003) з Громів, Григорія Торбу (нар. 1917 р.) з Паланочки (Черкаська обл.), Катерину Бедрій (1914–?) та Миколу Грубальського (1916 р. н.) з Меджибожа, Івана Мазуренка (1920 р. н.) з Пирогівки, Михайла Карповича (1927 р. н.) зі Смотрича (Хмельницька обл.), Євгена Войтину (1911–1984) зі Струсова Тернопільської області (12, с. 159–172). На початку ХХІ ст. у межах традицій власних осередків працює родина Кахнікевичів з Коломиї Івано-Франківської області [1, с. 290–292; 8], Олександр Червонюк (нар. 1967 р.) з Громів Черкаської області [9], до 2006 року гончарював Яків Брюховецький (1931–2006) з Голоківки на Черкащині (мешкав у Чигирині). Нове в технології, матеріалах, асортименті, формах і декорі виробів у таких майстрів з'являється доволі повільно.

У селах, де гончарством у 1980-х роках ще займалися до 10 і більше родин, а вироби вивозили на базари до міста, розвозили по навколишніх селах, технологія також традиційна (с. Адамівка Хмельницької обл.), але вимоги прискорення виробництва викликали деякі зміни, що вплинули на художні особливості. Так, у Гончарівці на Тернопільщині, Олешні на Чернігівщині, Шпиколосах на Львівщині, в окремих селах Волині в 1960–1970-х роках перейшли на виготовлення посуду з червоним черепком – теракотовим або полив'яним. А ще в середині століття тут створювали чудову

димлену кераміку з лискованим декором, виробництво якої потребує більше зусиль [12, с. 162–164, 170–171].

Іноді спостерігається своєрідне відновлення традиції, вірніше її «сплеск». Показовою в цьому плані є творчість гончарів майстерні Ніни Федорової² Якова Падалки (1926–2000) і Миколи Маринченка (1924–?), які на замовлення співробітників Державного музею українського народного декоративного мистецтва (нині – Національний музей українського народного декоративного мистецтва) у 1980-х роках створили низку речей, традиційних для власних осередків – Межиріччя на Сумщині і Верби на Чернігівщині.

Ще один приклад. Наприкінці 1980-х років авторка цих рядків попросила відому майстриню опішненської дрібної пластики другої половини ХХ ст. Анастасію Білик-Пошивайло (1930–2009) виліпити іграшку «як колись». Так з'явився теракотовий вершник-свистунець, майже подібний до зразків початку минулого століття, які можна бачити в музейних зібраннях. Показовою в цьому плані є також риночка з так званою ручкою-«тулійкою», виконана в 1980-х роках (знову-таки на замовлення) провідним опішненським гончарем, лауреатом Національної премії України імені Тараса Шевченка Михайлом Китришом (1936 р. н.). Користування такими ринками (а отже, і їх виготовлення) припинилося давно, однак М. Китриш відтворив форму посудини кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. у майже традиційному варіанті: лише завершення трубчастої ручки вирішене у вигляді профільованого виступу (а не відкритого отвору, як у давнину). Таким чином, у народних майстрів на підсвідомому рівні традиції зберігаються довго і за сприятливих умов можуть бути відновлені.

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

Вплив професійного мистецтва на народну кераміку активізувався і набув цілеспрямованої політики «згори» наприкінці ХІХ ст. у зв'язку з намаганням підтримати кустарні промисли: робота земських інструкторів у провідних осередках, створення керамічних шкіл, організація навчально-показових майстерень, відповідна закупівельна політика тощо. Практика запровадження зразків, розроблених професіоналами, у творчість народних майстрів продовжувалася у радянські часи. Водночас професійна кераміка радянського періоду (особливо в середині ХХ ст.) була спрямована на «цитуння» народного мистецтва, використання його образів.

У цілому взаємодія народного й професійного в українській кераміці в ХХ ст. була надзвичайно складною і болючою: адже страждали не лише керамісти-професіонали, творчість яких примусово обмежували орієнтацією на народні традиції, а й народне гончарство, коли зовнішні впливи й активне втручання «згори» знищували місцеві традиції. Прикладів чимало: натуралістична дрібна пластика першої третини ХХ ст. в Опішному, елементи станкового малярства в декорі виробів у 1930–1950-х роках – тарелі з краєвидами та побутовими сценами, вази з реалістичними портретами тощо.

Інший аспект проблеми – творчість художника зі спеціальною освітою у гончарному осередку (Косів, Опішне, Васильків, Маньківка, Берегово та інші центри, де до кінця минулого століття діяли підприємства системи народних художніх промислів). Перед ним постає завдання «вжитися» у традицію місцевої школи, засвоїти досвід колективу, що склався історично і має сформоване коло певних художньо-стильових настанов, і водночас не втратити своє власне обличчя, не розчинитися у загальній промислу. І чим глибше засвоює художник місцеві традиції, тим яскравіше виявляється його творча індивідуальність [17, с. 20].

Однак, на жаль, найчастіше художники, котрі закінчують спеціальні навчальні заклади, навіть в осередках народної кераміки (Косів, Опішне) створюють речі лише зовнішньо подібні до місцевих, стилізують свої вироби під традицію, а не «вживаються» в неї. Тобто відбувається формальне засвоєння прийомів. Показовою в цьому плані є творчість сучасних керамістів Косова Івано-Франківської області, де функціонує Косівський інститут прикладного та декоративного мистецтва (створений на базі Косівського технікуму народних художніх промислів). Випускники цього закладу працюють у традиціях гончарства Гуцульщини та Покуття, творчо їх розвивають і виконують доволі вдалі речі, представляючи сучасний Косів, хоча й значно відрізняються від зразків ХІХ – першої половини ХХ ст., коли гончарювали народні майстри. Проте значна частина виробів з косівської керамікою пов'язана доволі опосередковано, на рівні поверхового засвоєння форм і мотивів декору. Нерідко окремі конструктивні частини посудин (ваз, дзбанків, калачів) поєднані між собою механічно й складаються з набору різностильових елементів, а занадто великі за розміром мотиви (більшість із них традиційні для місцевої кераміки) не пов'язані з формою, руйнують її, вносячи додаткову дисгармонію у вирішення художнього образу. Крім того, поверхня виробів перевантажена надмірною кількістю візерунків, розміщених щільно й нерідко хаотично, що заважає їх сприйняттю.

Доволі складний процес взаємодії традицій та новацій відбувається на початку нинішнього століття в Опішному – осередку, який упродовж ХХ ст. зазнав значної кількості впливів, що видозмінювали (і продовжують видозмінювати) художні особливості місцевої кераміки [13]. Нині в містечку продовжують працювати кілька гончарів та майстринь іграшки старшого покоління – Василь Омеляненко (1925 р. н.), Микола Пошивайло (1930 р. н.), Ганна Діденко (1943 р. н.), Віра Важнича (1930 р. н.), котрі репрезентують «класичну» опішненську традицію, у свій час збагачену інноваціями, перетвореними згодом на традиції. Паралельно гончарюють доволі молоді майстри. Деякі з них дотримуються давніх принципів формотворення й декорування: Юрко Пошивайло (1968 р. н.), Валентина Лобойченко (1970 р. н.). Інші намагаються розвивати опішненську традицію на основі власного її осмислення: Олена Мороховець (1971 р. н.), Олександр (1966 р. н.) і Світлана (1971–2012) Шкурпела, Євгенія Панасюк, Микола Варвинський (1973 р. н.), Ніна Дубинка (1967 р. н.), Дмитро і Любов Громові. На жаль, в окремих роботах молодих керамістів звернення до традиційних форм і орнаментальних мотивів перетворюється на стилізацію «під давнину» без внутрішнього відчуття традиції, притаманного гончарям старшого покоління. На перший погляд, і форма виробу, і декор (якщо це посуд), і сюжет, і характер трактування образу (якщо це пластика) майже ідентичні старим зразкам, проте не вистачає тієї глибинної основи, яка зберігалася давніми майстрами на рівні підсвідомого й передавалася від покоління до покоління, від батька до сина і яка становила сутність традиції Опішного.

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

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

Намагання майстра працювати індивідуально (не як особистість, а як індивідуальність) перетворює його на художника-аматора. Іноді в творчості одного майстра спостерігаємо елементи традиційного мистецтва (коли він дотримується традицій, і новаторські пошуки не йдуть у розріз з художніми особливостями місцевої школи) та елементи аматорства (коли робить щось «своє», а здібностей і художнього смаку

не вистачає) [17, с. 16–19]. Тож і бачимо в доробку одного гончаря горщики, глечики, макітри традиційних форм та еkleктичні вази, традиційну іграшку і сюжетні композиції з порушенням пластичних законів. У кращому разі при намаганні мислити своєрідно («не як інші») з'являються речі, позначені наївністю мислення, дитячою безпосередністю, суголосні з народним примітивом. Однак найчастіше прагнення майстра працювати оригінально, з власних позицій зумовлює появу речей низького гатунку, навіть антихудожніх, шкідливих для колективу промислу, особливо якщо такі речі починають копіювати менш обдаровані майстри. Відхід від традиції призводить до руйнування своєрідності місцевих шкіл, до нівелювання регіональних особливостей.

Поряд із втратою давніх традицій осередків та рисами аматорства в роботах представників традиційного гончарства в наш час дедалі виразніше окреслюється ще одна проблема – зростання ролі гончарів-аматорів. Частина з них мають хист і створюють доволі мистецькі речі, особливо коли орієнтуються на традиції народного гончарства або творчо осмислюють досягнення керамістів-професіоналів. Їхню творчість необхідно вивчати і всіляко підтримувати, як це робить, до речі, Національна спілка майстрів народного мистецтва України. Адже, можливо, саме гончарі-аматори і зберігатимуть певною мірою традиції українського класичного гончарства. Однак, на нашу думку, не варто називати їх «народними майстрами» й ототожнювати самодіяльне мистецтво з народним.

Проте, на жаль, саме в середовищі аматорів з'являються відверто антихудожні речі, зумовлені негативним впливом ринку, який засмічений величезною кількістю низьковартісних зразків, що претендують на українські сувеніри [20, с. 7–14]. Це явище Олесь Пошивайло влучно назвав «кітчевою експансією в Україні» [20, с. 9]. Переважна більшість цієї продукції до традиційного народного мистецтва ніякого відношення не має, не лише в плані стилістичних особливостей, а й щодо авторства: майже всі ці речі виконують не спадкові народні гончарі, а художники-аматори чи напівпрофесіонали або випускники спеціальних художніх закладів, які потурають смакам споживачів сучасної масової культури. Кітч і народне мистецтво несумісні. Від опускання до рівня кітчу гончаря захищає перебування в автентичному середовищі рідного промислу (навіть якщо він мешкав там у дитячі роки) і зв'язок з місцевими традиціями (найчастіше на підсвідомому рівні).

Для підтвердження цієї думки нагадаємо основні положення щодо характеристики такого складного, багатоманітного й водночас суперечливого явища, як кітч – однієї з найбільш проблем сучасної художньої культури. Однозначного визначення поняття «кітч» у роботах сучасних мистецтвознавців, культурологів, філософів годі й шукати. Більшість дослідників єдині в тому, що кітч – це сукупність псевдомистецьких явищ, один із проявів масової культури [22, с. 90; 6, с. 3; 5, с. 188], що це ознака поганого смаку або повна відсутність останнього, імітація «під щось», найчастіше дешевими матеріалами. Він визначається, як «псевдооб'єкт, тобто як симуляція, копія, штучний об'єкт, стереотип...» [2]. Кітч – це розрахована на зовнішній ефект безсмакова масова продукція [15], витвір мистецтва, «в якому художні цінності значною мірою підмінюються або витісняються спекулятивними, утилітарними, прагматичними» [3, с. 479]. Кітч найчастіше асоціюється з мистецтвом солодкувато-сентиментальним, зовнішньо-ефектним, імітаційно-банальним. Це, за висловом К. Грінберга, «підмінний досвід та підробні почуття» [4]. Кітч відбирає з культурної традиції «прийоми, ... хитрощі, головні правила, теми, переробляє все це на певну систему й відкидає решту» [4]. Філософ Г. Яковлева розглядає кітч як «цілісне культурне утворення, відмінне від народного мистецтва і мистецтва професійного, яке існує поруч з останніми» [24, с. 11]. Далі авторка відзначає, що кітч – «особлива культура, котра має свої закони, відмінні від законів художньої культури» [24, с. 42], «особливий спосіб структурування світу відповідно до потреб пересічної свідомості...» [23, с. 252]. Мистецтвознавець В. Савицька розподіляє кітч на дві складові – історичну й сучасну. В останній вирізняє ретро-кітч, ярмарковий, неокітч і кемп [21, с. 60].

Усі перераховані характеристики кітчу не можуть бути пов'язаними з народною керамікою ні на сюжетному, ні на стилістичному рівні. Проте вони повністю відповідають аналізу базарної продукції, яку кияни та гості міста можуть бачити на Андріївському узвозі, а також на ярмарках, автобусних зупинках, у кіосках, яку туристи можуть придбати «на згадку». Але окрім притаманної зразкам ретро-кітчу солодкуватості й манірності, більшість із цих речей позначена рисами тієї частини масової культури, яку деякі фахівці взагалі до кітчу не відносять або іноді позначають терміном «кемп» [21, с. 61] і яка пов'язана з апологетикою насилля й жорстоко-сті. Зокрема, Г. Яковлева відзначає: «кітч – одна зі складових масової культури, а саме – її загальнолюдська складова, протилежна апологетиці насильства, жорстоко-сті, притаманних іншим утворенням в межах масової культури...» [24, с. 18]. Ідеться про якусь особливу агресивність глиняних виробів, якими підмінюють традиційне гончарство: поряд із рожевими усміхненими поросятками та вазочками, розмальова-ними «ніжними» манірними квіточками, що потішають душу справжнього кічмена, відвідувач Андріївського узвозу стикається з потворними зоо- або антропоморфними обличчями-масками, які своєю агресивністю діють на психіку, руйнують позитивні емоції, спонукають людину або впадати в депресію, або якомога швидше бігти подалі, з сумом пригадуючи (якщо вони люди старшого віку) базарну продукцію 1950–1960-х років з котиками-скарбоньками, килимками з лебедями, краєвидами з казковими зам-ками, які зараз ми навіть ярмарковим варіантом кітчу не наважились би назвати. Ма-сова продукція Андріївського узвозу, Сорочинського ярмарку, придорожніх базарчи-ків, стихійно розміщених уздовж автомобільних трас, ніби сфокусувала весь трагізм сучасної української культури, усі проблеми нашого нелегкого сьогодення. Не можемо не погодитися з думкою Олеса Пошивайла, що саме через ці речі «на підсвідомому рівні в пересічного українця формується настанова на несприйняття всього комплексу традиційно-побутової культури, національної культури в цілому» [20, с. 11].

Шкідливість для сучасного гончарства кітчевої експансії продемонструвала вистав-ка зразків антихудожньої кераміки, придбаної на Андріївському узвозі в Києві та на базарі біля опішненського автовокзалу, яка відбулася в межах конференції «Криза традиційних осередків народного мистецтва України: “трансгресія мистецтва сутін-ків” як виклик національній ідентичності» (2006, Опішне). Окремі з представлених речей, позначені солодкуватою манірністю, можна віднести до кітчу. Однак біль-шість зразків вражають одвертою агресивністю і викликають огиду. Прикро, що всі ці предмети (творами мистецтва назвати їх неможливо) знаходять своїх прихильних покупців і приносять заробітки авторам. Проте засуджувати останніх не наважуюсь: адже їм потрібно елементарно виживати в нашому важкому сьогоденні. Проблема набагато глибинніша: це хвороба усього сучасного світу з його антилюдяністю та бездуховністю.

Тішить тільки те, що на днях Києва, на ярмарку в Великих Сорочинцях, днях ре-месел у Національному музеї архітектури та побуту (Київ), днях гончаря в Опішному «світлими острівцями» серед суцільного несмаку все ще виступають твори спадкових народних майстрів, кількість яких з кожним роком скорочується. Вони також мають своїх прихильників і шанувальників. І саме ці твори підтверджують думку про не-сумісність народного мистецтва й кітчу. Жоден український гончар – представник традиційної народної кераміки – не створює речі, які можна віднести до кітчу. Анти-художні роботи самодіяльного плану окремих майстрів – це ще не кітч. Він розпі-знається шляхом стилістичного аналізу, нерідко на рівні підсвідомого відчуття: адже підступність класичного кітчу насамперед у тому, що він активізує в глядача теплі почуття, пов'язані із загальнолюдськими цінностями (кохання, дружба, рідний дім тощо) [24, с. 27–28], і лише порівняння з народним мистецтвом, що базується на міц-них традиціях і відзначається низкою усталених ознак, дозволяє розрізнити ці два, по суті діаметрально протилежні явища. Загроза кітчу для народного гончарства по-лягає в тому, що він витісняє традиційні речі з сучасного ринку, підмінює їх.

¹ Ідеться про нову традицію, яка виникла в Опішному на початку ХХ ст. унаслідок зовнішніх впливів, що запроваджувалися переважно через майстерні Полтавського губерньського земства. Про це див., зокрема: *Клименко О. О.* Народна кераміка Опішні на зламі ХІХ–ХХ ст. // *Українське мистецтво і архітектура кінця ХІХ – початку ХХ ст.* – К. : Наукова думка, 2000. – С. 152–164.

² Неофіційна назва Лабораторії архітектурно-художньої кераміки при Київському зональному науково-дослідному інституті експериментального проектування (Київ. ЗНДІЕП), яка була розташована на території Софії Київської. Заснована 1944 року як керамічна майстерня при Академії архітектури УРСР (1945–1956), Академії архітектури і будівництва УРСР (1956–1964), від 1965 – лабораторія при Київ. ЗНДІЕП. Нерідко лабораторію називають «майстерня Ніни Федорової» (Н. Федорова очолювала заклад у 1946–1979 рр.). У майстерні разом працювали архітектори, керамісти-професіонали і народні майстри. Завдяки діяльності Ніни Іванівни гончарі мали змогу творчо працювати. Такі з них, як Омелян Железняк, Федір Олексієнко, Яків Падалка, Микола Маринченко стали відомими майстрами української народної кераміки середини – другої половини ХХ ст.

1. *Баран Р.* Коломия – центр гончарства // *Українське гончарство : науковий збірник за минулі літа.* – К. ; Опішне : Молодь – Українське народознавство, 1993. – Кн. I. – С. 289–293.
2. *Бодрийяр Ж.* Общество потребления. Его мифы и структуры [Електронний ресурс] / Ж. Бодрийяр. – М. : Культурная революция; Республика, 2006. – С. 144–146. – Режим доступу : <http://ec-dejavu.ru/k/Kitch-2html>.
3. *Власов В.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. – С.Пб. : Азбука-классика, 2006. – Т. IV.
4. *Гринберг К.* Авангард и кич [Електронний ресурс] // *Художественный журнал.* – 2005. – № 60. – Режим доступу : <http://xz.gif.ru/numbers/60/avangard-i-kitch>.
5. *Гудченко З.* Кітч у контексті народної архітектури // *Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії : зб. наук. праць.* – Вип. 10. – С. 188–191.
6. *Гундорова Т.* Кітч і література. – К., 2008.
7. *Данченко Л.* Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – К. : Мистецтво, 1974.
8. Записала 20.05.2005 О. Клименко від гончаря Сергія Никоровича, представника родини Кахнікевичів.
9. Записала 20.05.2005 О. Клименко від Наталки Червонюк, дружини гончаря Олександра Червонюка.
10. *Кара-Васильєва Т.* Єдність колективного й індивідуального у творчості народного майстра // *Традиційне й особистісне у мистецтві: Колективне дослідження за матеріалами Четвертих Гончарівських читань.* – К. : УЦНК «Музей Івана Гончара», 2002. – С. 26–30.
11. *Кара-Васильєва Т. В.* Полтавська народна вишивка. – К. : Наукова думка, 1983.
12. *Клименко О.* Гончарні осередки Черкаської, Чернігівської, Львівської, Хмельницької та Тернопільської областей // *Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник.* За рік 1995. – Опішне : Українське народознавство, 1996. – Кн. 3. – С. 159–172.
13. *Клименко О. О.* Народна кераміка Опішні (до проблеми традицій та інновацій в народних художніх промислах) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.06 / Львівська академія мистецтв. – Л., 1995.
14. *Клименко О. О.* Народна кераміка Опішні на зламі ХІХ–ХХ ст. // *Українське мистецтво і архітектура кінця ХІХ – початку ХХ ст.* – К. : Наукова думка, 2000. – С. 152–164.
15. *Конрадова Н.* Китч: не-искусство не-элиты. Этимология и история понятия [Електронний ресурс] / Н. Конрадова. – Режим доступу : <http://photo-element.ru/analysis/kitch/kitch.html>.
16. *Мірошниченко О.* Сучасний стан гончарства в селі Олешня Ріпкинського району Чернігівської області // *Український керамологічний журнал.* – 2005. – № 1–4. – С. 177–178.
17. *Некрасова М. А.* К вопросу о понятии «народный мастер». О природе его творчества // *Народные мастера. Традиции, школы.* – М. : Изобразительное искусство, 1985. – Вып. 1. – С. 8–26.
18. *Некрасова М. А.* Народное искусство как часть культуры. – М. : Изобразительное искусство, 1983.
19. *Пошивайло О.* Гончарні осередки України: від зеніту до заходу // *Український керамологічний журнал.* – 2002. – № 4. – С. 3–8.

20. *Пошивайло О.* Гончарство як індикатор етносуспільних пріоритетів // Український керамологічний журнал. – 2004. – № 4. – С. 7–14.
21. *Савицкая В. О.* Кич и народное искусство (к постановке проблемы) // Проблемы народного искусства. – М. : Изобразительное искусство, 1982. – С. 56–65.
22. Український радянський енциклопедичний словник. – К. : Гол. ред. УРЕ, 1987. – Т. 2.
23. *Яковлева А. М.* Кич и паракич: Рождение искусства из прозы жизни // Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое. – С.Пб. : Алетейя, 2001. – С. 252–263.
24. *Яковлева А. М.* Кич и художественная культура. – М. : Знание, 1990.