



АКАДЕМІЯ
НАУК
УКРАЇНСЬКОЇ
РСР

ІНСТИТУТ
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА,
ФОЛЬКЛОРУ
ТА ЕТНОГРАФІЇ
ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО

„НАУКОВА ДУМКА“
КИЇВ
1970

І.В. САКОВИЧ

НАРОДНА
КЕРАМІЧНА
СКУЛЬПТУРА
РАДЯНСЬКОЇ
УКРАЇНИ



У4
С15

Відповідальний
редактор
Б. С. БУТНИК-СІВЕРСЬКИЙ

Рецензент
В. І. ШЛЯХОВИЙ

8-1-2
119-70M

В українському народному мистецтві значне місце займає художня кераміка. Дитяча народна глиняна іграшка, ліпний фігурний посуд і самостійні сюжетні скульптурні композиції — те, що звичайно називаємо народною керамічною скульптурою, — є однією з найцікавіших галузей народного гончарства, в якій з особливою силою виявилася творча фантазія народу, багатство і щедрість його душі, прагнення до краси. Вивчення цієї галузі народного мистецтва має неабиякий інтерес. Керамічні вироби свідчать про високий рівень художньої культури народу. Водночас вони є важливим джерелом для дослідження народного побуту і народної гончарської техніки.

Завдяки фізичним властивостям глини, її здатності давати найрізноманітніші ефекти при художній обробці, міцності обпалених виробів, водотривкості глазурованих, кераміка знайшла широке застосування в побуті. Красиві пічні кахлі й облицьовувальні плитки, архітектурні та декоративні деталі, барвистий керамічний посуд були невід'ємною частиною побуту народу. Такі речі здавна прикрашалися не лише розписом, а й ліпленими рельєфами. Однак наше дослідження стосується саме круглої керамічної скульптури.

Скульптура є одним з високорозвинених і поширених видів українського народного мистецтва. Народні митці звертались до найрізноманітніших матеріалів, найчастіше — до дерева і глини. Відомі також скульптурні вироби з металу, каменю, навіть з тіста (фігурні пряники, весняні «жайворонки») і сиру (фігурки людей, тварин, птахів, що виготовляються в Прикарпатті).

Одним з найдавніших видів керамічної скульптури є дитяча іграшка, яка існувала в розвиненій формі ще за часів трипільської культури. Лишаючи поза увагою численні зразки дитячого народного іграшкового посуду, так звані «монетки» тощо, далі зупинимось лише на таких

різновидах дитячої керамічної іграшки, котрі належать власне до скульптури, а саме: на фігурках людей, звірів і птахів, казкових персонажів.

Іншим видом української народної керамічної скульптури є своєрідна тематична народна скульптура малих форм — окремі фігурки або й цілі сюжетні композиції з народного життя та своєрідні ілюстрації до творів народної та професійної літератури.

Далеко за межами України був відомий фігурний ліпний посуд у вигляді левів, баранів та різних фантастичних істот. Завершеність і самостійність його скульптурних рішень дозволяють віднести ці вироби до народної скульптури.

Всі три групи керамічної скульптури мають спільні риси, насамперед близьке декоративне рішення ліплених форм, схожість узагальнення, особливості відчуття матеріалу. Крім того, слід відзначити своєрідність розпису української народної керамічної скульптури, який органічно доповнює пластичний образ.

Художня цінність творів української народної керамічної скульптури надзвичайно велика. В наш час радянська народна керамічна скульптура в усіх її видах займає все більше місце серед предметів побуту радянської людини. Вивчення її має важливе значення і для художників-професіоналів як невичерпне джерело творчих пошуків, як та основа, без котрої неможливий дальший розвиток сучасної декоративної кераміки.

Українська народна керамічна скульптура розвивається за загальними законами народного мистецтва. Тому її вивчення ніколи не можна відривати від розвитку народного мистецтва в цілому.

Отже, не випадково, що питання історії і теорії української народної кераміки цікавлять багатьох дослідників — археологів, етнографів, мистецтвознавців, економістів, технологів керамічного виробництва та тих митців, чия діяльність пов'язана з художньою промисловістю. Цими питаннями займалися й займаються не лише окремі фахівці, а й цілі наукові заклади — дослідні інститути, музеї, спеціальні лабораторії.

Багаті колекції керамічної скульптури і матеріали, зібрані останнім часом в експедиціях, значно доповнюючи існуючі дані, дозволяють визначити особливості основних етапів розвитку трьох видів української радянської народної керамічної скульптури — іграшки, фігурного посуду та тематичної скульптури малих форм.

Розкриття процесів становлення та розвитку нових рис в українській радянській керамічній скульптурі неможливе без висвітлення основних досягнень, які мала ця галузь народного мистецтва напередодні Жовтня та які збагачують і творчо розвивають радянські митці. Ось чому, перш ніж вивчати радянську скульптуру, необхідно розглянути, що дістала у спадщину народна керамічна скульптура Радянської України, з чого почався її розвиток.



УКРАЇНСЬКА НАРОДНА КЕРАМІЧНА СКУЛЬПТУРА НАПЕРЕДОДНІ ЖОВТНЯ

У величезній спадщині, яку нагромадила українська народна керамічна скульптура напередодні Жовтня, неабиякий інтерес передусім мають ті основні художні принципи побудови мистецького твору, що склалися в результаті тривалого розвитку даного виду народного мистецтва і з часом стали традиційними. Саме на цих традиційних засадах розвивається сьогодні радянська народна керамічна скульптура, до них постійно звертаються майстри професійного декоративно-прикладного мистецтва. Коли йдеться про ці принципи, насамперед мається на увазі самий характер узагальнення образу, специфічні особливості використання пластичних і декоративних можливостей матеріалу, притаманні українській народній керамічній скульптурі, та особливості її декорування.

Історія багатовікового розвитку української народної керамічної скульптури, в процесі якого ці принципи художніх рішень виникали і ставали багатими та яскравими художніми традиціями, є предметом самостійного дослідження. В даній роботі українська дожовтнева народна керамічна скульптура розглядатиметься лише остільки, оскільки вона впливала на розвиток народної керамічної скульптури вже в радянський час та оскільки звертання до спадщини може допомогти виявити те нове, що виникло на старій традиційній основі. Розвиток усіх галузей народного мистецтва, зокрема керамічної скульптури, завжди відзначався творчим успадкуванням. Народні майстри у процесі виготовлення виробів набували необхідних знань та виробничих навичок. Як колись кобзар з усної народної творчості черпав сюжети дум та пісень, їх традиційні принципи побудови, насичуючи оповідь своїми думками та почуттями, так і майстри народного образотворчого мистецтва з покоління в покоління передавали свій досвід, головні художні принципи, забарвлюючи кожен твір власним почуттям, особистим ставленням до життя та людей.

Лаконічність словесного фольклору, підкорення в ньому другорядного головному, відсутність дрібних, випадкових деталей, його особлива співуча м'якість та простота повністю співзвучні з рисами, властивими народному образотворчому мистецтву. Чітка, спокійна ритмічність побудови, орнаментальність рішень, вміння розкрити красу матеріалу, використати всі його кращі якості для найбільш виразного відтворення художніх образів, та ж епічна монументальність, лаконічність і простота, та ж м'яка плавність узагальнених форм характеризують твори народного образотворчого мистецтва.

В літературі з питань української народної кераміки дожовтневого періоду є цінні описи окремих творів, критичні зауваження щодо їх композиції тощо. Однак більшість цих праць не дають повного та яскравого уявлення про той мистецький рівень, якого досягли всі три види української керамічної скульптури напередодні Жовтня.

На Україні в кожній області були представлені майже всі види народного мистецтва, хоч кустарні промисли загалом відзначаються концентрацією виробництва «гніздами» (наприклад, каслинське литво на Уралі, вологодське мереживо, богородська різьба по дереву, вятська іграшка тощо). Полтавщина славилася широко розвиненим ткацтвом, килимарством, вишивкою, художньою керамікою тощо; на Поділлі побутовали всі форми народного мистецтва; виділялось художніми традиціями народне мистецтво Чернігівщини, Волині, Прикарпаття та Дніпропетровщини.

Таке зосередження різних галузей народного мистецтва в одному художньому центрі, яким було трохи не кожне село, розвивало смаки майстрів, зміцнювало і поглиблювало традиції народної творчості, збагачувало яскраве національне мистецтво розмаїтістю форм, колориту, сюжетів.

Майже всі види керамічної скульптури здавна були відомі у багатьох осередках гончарного виробництва. Майстер, окрім повсякденної праці над господарським посудом, також звертався до скульптури, створюючи ліпний посуд чи тематичну скульптуру малих форм, а ще частіше — улюблену дітьми, прославлену на вітчизняних та закордонних виставках глиняну іграшку. Щоправда, іграшки найчастіше виготовляли жінка гончаря та його діти.

Високого рівня розвитку всі види керамічної скульптури досягли на Київщині, Полтавщині, Поділлі, у Івано-Франківській, Львівській, Чернігівській областях, що пояснювалося наявністю сировини, існуванням розвинених промислів.

Так, кераміка Полтавщини здавна виділялась на фоні виробів інших осередків своєю барвистістю, багатством і різноманітністю орнаментальних форм та рішень. Опішня і понині є центром української народної кераміки.

На відміну від полтавських, вироби центрального Поділля в загальних рисах можна охарактеризувати як більш монументальні за формою, однак значно стриманіші за колоритом. Це насамперед стосується димлених виробів — «сиваків» (зустрічаються в північній частині). Що ж до жовто-червоного посуду з рельєфним рослинним орнаментом під мідними і марганцевими поливами, пишних рослинних розписів бубнівського посуду, то вони характерні для східної частини Поділля. Найбільш різноманітні вироби західного Поділля. Тут поряд з яскравими жовто-червоними кольорами розпису зустрічаються мідні зелені і блакитні поливи на рівному тлі побілу. Довершене кольорове рішення підкреслює традиційну форму скульптурних виробів на Поділлі.

Надзвичайно своєрідна як за кольором, так і за формою керамічна скульптура Івано-Франківщини. Загалом це речі домашнього вжитку (вазони для квітів у вигляді баранів, на спинах яких розміщені резервуари), посуд для напоїв тощо, значно рідше — предмети декоративного призначення, тактовно розцвічені коричневими ангобами, жовтою і зеленою поливами, нанесеними на побіл. Покриття всього предмета свинцевими поливами дає жовтуватий відтінок і м'який розлив барвників. Про кольорове рішення своїх виробів місцеві майстри говорять, що барви вони беруть у природи. Ажурний легкий орнаментальний декор на світлому фоні, прозорі мазки кольорових полив, ритований малюнок, пом'якшений розливом поливи, створюють своєрідний декоративний характер прикарпатської кераміки. Якщо в полтавському і подільському ліпному посуді привертає увагу насамперед соковите ліплення корпусу і скульптурність всього виробу, то у зразках Івано-Франківщини ліплення більш сухе. Чіткій архітектоніці підкорені ліплені деталі, завдяки чому яскравіше виражено утилітарне призначення виробу.

Народній керамічній скульптурі, як і всій кераміці Київщини, властиве м'яке ліплення форм і значно менша строгість скульптурного рішення. В орнаменті немає тієї візерунковості, яка відзначає гравірований малюнок прикарпатської кераміки, бо на перший план виступає чіткий ритм м'яких орнаментальних мотивів, віртуозно об'єднаних лініями і переходами. Кольорова гама спокійніша, сполучення тонів менш контрастне.

Свої особливості має також керамічна скульптура Чернігівщини. І кольорове рішення, і сама форма виробів тут більш строгі, без м'яких переходів. Ліплені форми відзначаються відточеністю і чіткістю композиції. Керамічна скульптура Глухова та Воронежа (колишній Глухівський повіт), вироби Чернігова, Ніжина й Ічні (колишній Ніжинський повіт) дуже різноманітні і відрізняються од виробів усіх згаданих областей як формою (вона містка і водночас архітектонічна), так

і стриманою кольоровою гамою, композиційно зібраною невеликою плямою декору.

Перелічені основні риси керамічної скульптури властиві й іншим керамічним виробам відповідних областей, а також співпадають із загальними локальними особливостями всіх видів народного мистецтва цих районів. Так, рослинний орнамент полтавської кераміки нагадує орнамент килимів та вишивок на рушниках. В керамічній скульптурі вінницької групи також помітна спільність колориту не лише з утилітарним гончарним посудом, а й з настінними розписами цієї місцевості. Тут переважають суцільні кольорові плями, що, як і ліплені форми, більш узагальнені і більш вагомі, ніж у гончарних виробих Полтавщини. В декорі менше барвистості, а в орнаментальних мотивах більше умовності. Червонувато-жовтий, з насиченими зеленуватими і блакитними тонами колорит показовий для посуду, скульптури та настінних розписів Поділля. Керамічна скульптура, як й інші види народного мистецтва Чернігівщини, відзначається стриманістю колориту та монументальністю форм.

Отже, різні види народного мистецтва кожної з областей України мають багато спільного в колориті, в характері орнаменту і в трактуванні окремих елементів форми. В цій спільності відбито художній смак народних митців, на формуванні якого позначилися природні, історичні, етнографічні та інші чинники. Ймовірно, що певний конкретний вид народного мистецтва даної місцевості в минулому мав особливо сприятливі умови для свого розвитку і впливав на інші його галузі, чим і пояснюється певна художньо-стилістична єдність видів мистецтв окремих областей.

Безперечно одне: локальні риси народного мистецтва кожної області республіки збагачують яскравий національний колорит мистецтва України.

При всій різноманітності місцевих ознак українській радянській народній керамічній скульптурі в цілому властиві простота, лаконізм та виразність художніх рішень, образність та яскравість передачі, велика пластичність ліплення, відчуття матеріалу, єдність форми і змісту, спільні принципи декорування і побудови орнаментальних композицій та високорозвинене відчуття ритму, що надає творам глибокої змістовності, мажорного звучання.

Але серед усіх загальних і постійних ознак, притаманних українській народній керамічній скульптурі, чи не найважливішим є узагальнення образу, що анітрохи не суперечить реалістичному рішення, бо підкреслює головне на тлі більш схематично поданих другорядних мотивів чи елементів композиції. В свою чергу стилізація в народному мистецтві не стає самоціллю, а виступає тільки як граничне узагальнення, як один із засобів, щоб виділити головні риси при рішенні

художнього образу. Дуже часто цього узагальнення вимагають фізичні властивості матеріалу (у кераміці немає, наприклад, ажурних деталей, які наявні в металевих виробах, тощо). Відчуття матеріалу виявляється тут у пластичному соковитому ліпленні, у насиченому кольоровому рішенні, у переливах різних відтінків барвистих полив та у врахуванні кольору черепка. В ліплених виробах з глини, зокрема в керамічній скульптурі, матеріал диктує художникові свої вимоги, незалежно від того, чи робилася ця річ вручну, чи на гончарному крузі, і водночас втілення в матеріалі тієї чи іншої знайденої художником форми обумовлювало появу певного нового технічного прийому. У творах української народної керамічної скульптури відсутнє також перевантаження декору, широко застосовується розпис рослинними орнаментальними мотивами, малюнок яких часто виконується ангобом безперервною контурною лінією за допомогою ріжка (розпис на фарфорі і фаянсі, як відомо, вимагає використання інших прийомів — техніки мазка, графурету тощо).

В декоруванні творів української народної керамічної скульптури відчувається строга логіка і тонке естетичне чуття народного майстра. Відомий радянський мистецтвознавець О. Б. Салтиков дуже вдало визначив значення декору у виробах прикладного мистецтва. «Прикрасити, — говорив він, — це значить додати почуття і сенсу»¹. Це положення точно розкриває роль декору і в українській народній керамічній скульптурі.

Характеризуючи українську народну керамічну скульптуру напередодні Жовтня і підкреслюючи її високий художній рівень, не можна не згадати, що цього вона досягла, розвиваючись у рамках кустарного виробництва. В. І. Ленін у ряді своїх робіт дав яскраву характеристику виробництва в пореформеній Росії, що повністю стосується і художніх промислів України кінця минулого — початку нинішнього століття². Як і в Росії, на Україні працювали ті самі зубожілі дрібні виробничники, що цілком і повністю залежали від скупників, ті ж хазяйчики, які намагалися вирватись з безправної маси кустарів за допомогою найманої праці, ті ж підприємці, які широко застосовували надомництво, авансування кустаря та інші засоби визиску. І все ж кожний зразок народного мистецтва — це багата творча душа народу, який нагромадив величезну художню спадщину і багатотисячолітній досвід.

¹ А. Салтиков, О вкусе в прикладном искусстве. (Некоторые вопросы теории изобразительного искусства), М., 1957, стор. 137.

² Див. В. І. Ленін, Твори, т. 1, стор. 309—319; В. І. Ленін, Твори, т. 2, стор. 376—409; В. І. Ленін, Твори, т. 3, стор. 313—389.

Дитяча іграшка, найстаріша за часом виникнення, на початку ХХ ст. була найбільш поширеною порівняно з іншими видами народної керамічної скульптури.

Народна керамічна іграшка відзначається великою сюжетною і тематичною різноманітністю. Тут поряд з фігурками людей різної статі, віку та професій бачимо птахів, тварин, фантастичних істот. Однак у цих усталених загальних сюжетах народні майстри вміли знаходити необмежений простір для творчої фантазії. І хоч принцип узагальнення образу та характер ліплення тієї чи іншої форми були традиційними, саме в сюжеті відбивалося ставлення майстра до зображуваного персонажа. Розкриття художньої правди, виразність образів досягалися скульптурними засобами. В межах традиційних форм підкреслювалось і відтінялось лише конче потрібне. В іграшкових фігурках, які зображали жінок у модних костюмах і зачісках певного часу, видно, як незначні на перший погляд деталі конкретизують традиційні образи і роблять їх більш переконливими (бариня або нянька з дитиною в одязі ХІХ ст.). Яке значення має окрема деталь у створенні нового художнього образу на основі традиційної схеми, можна простежити на численних вершниках, серед яких бачимо генерала з пишними еполетами, козака в шапці чи солдата у кашкеті тощо.

У переважній більшості такі іграшки — це свистунці, однак наприкінці ХІХ та на початку нашого століття можна було зустріти чимало подібних фігурок, проте не свистунців. Це була своєрідна скульптура малих форм.

Серед традиційних творів української керамічної іграшки великий інтерес становлять численні вершники. Трактуювання теми тут дуже цікаве: вершник і кінь злиті в одну композиційну групу з єдиним чітким силуетом, де кожна деталь підкорена головному. Ось два іграшкових вершники (іл. 1) з с. Василівка колишнього Новомосковського повіту Катеринославської губернії (зібрання В. А. Бабенка 1909 р.). Фігурки виконані з світлого обпаленого глиняного тіста, покритого тонким шаром побілу. Перша іграшка (заввишки 9,5 см і завдовжки 10,2 см¹) — це вершник на присадкуватому коні, що ніби присів на задні коротші ноги. Вигнута шия, лінія спини, трохи витягнутий хвіст, який є свищиком, роблять фігурку жвавою, виразною. Загальне враження динамічності підсилює і відхилений назад вершник з півдугами рук, простягнутих до шиї коня. Вдалому рішенню образу сприяє також художній прийом, обумовлений властивостями самого керамічного ма-

¹ Далі при визначенні розміру виробу перша цифра означатиме висоту, друга — довжину; інші виміри подаватимуться в окремих випадках.

теріалу. Фігура людини лише до половини піднімається над сідлом, а нижня її частина злита з корпусом коня. Руки, які ніби тримають повід, також вліплені в шию коня. Майстер свідомо передає постать вершника так, неначе бачить його здалека: насамперед привертає увагу силует групи, її архітектонічна побудова. Така образна виразність досягається відтворенням стрімкого руху коня, посадкою вершника.

В іншій іграшці (9 × 8 см) кінь дещо статичніший, спокійніша також поза людини. Якщо в першому зразку спрямовані вперед руки ніби натягують повід, то в другому людина сидить спокійно, гордовито взявшись у боки. Таким чином, при вирішенні спільної теми маємо різне, навіть індивідуалізоване трактування. Більше того, видно, що речі виконані не одним майстром. В одному випадку кінь більш масивний, в іншому — легкий і зібраний, неоднакові у них і ноги: у другого — короткі і конусами приставлені до корпусу, тоді як у першого вони нагадують циліндри.

Вільна манера виконання в обох зразках свідчить, що це не випадкова відмінність, а характерний для кожного майстра прийом. Поряд з цим в обох свистунцях наявні і традиційні художні особливості саме даного виробничого центру, вироби якого, як правило, неполив'яні, покриті легким шаром побілу і часто розписані тонкими мазками ангобу чи аніліну. Характерне й ліплення самого свистунця — сплюснений передній зріз голови коня і дуже узагальнене трактування обличчя вершників.

Щодо рішення людини і коня, то подібне трактування зустрічається і у виробах с. Опішня Полтавської обл. (ПКМ, інв. № 2341, 993), в іграшці-вершнику з с. Стара Сіль Старосамбірського р-ну Львівської обл. (ЛДМЕХП, інв. № ЕП—18889).

Численні вироби з інших областей також підтверджують продуманість такого художнього прийому, що пояснюється специфічними особливостями глини як матеріалу.

Безсумнівно, не в усіх вершниках підкреслюються основні елементи композиції, хоч силует і має головне значення. Однак такий прийом широко застосовується також в інших творах народної керамічної скульптури. Це особливо добре видно у так званих тройках. У «Вершнику на тройці» людина зображена на триголовому коні (іл. 3). Переконливе положення рук: вершник тримається за натягнутий повід, гарцюючи на коні. Цікаво вирішена і сама тройка. Міцна, добре виліплена, традиційно узагальнена форма свідчить про неабияку майстерність автора. Те, що шиї трьох коней зливаються в одному корпусі, не зменшує загальної виразності. Група сприймається саме як тройка. Важливо, що цей прийом узагальнення не є формальним. Народний майстер іде від живого сприйняття дійсності. Впадає у вічі чітка архітектонічна побудова композиції; знов ми ніби бачимо здалека лише силует тройки.

В українській народній керамічній іграшці часто зустрічаються птахи з пташенятами, так звані чайки, квочки, в яких застосовується той же метод узагальнення. На боках птаха, а іноді й на спині приліплені пташенята. Ось, наприклад, група «Павич з павенятами», виготовлена в Опішні, — птах-свистунець з досить масивним корпусом на круглій розширеній донизу підставці замість ніг (ДМК, інв. № 2051—13-а). Спереду біля голови з обох боків розміщені пташенята, плескаті корпуси яких вліплені в тулуб матері. Їхні голівки на міцних шиях чітко відокремлюються від основної маси скульптурної групи. Твір відзначається вдалою замкненою й урівноваженою за силуетом композицією. Крильця і хвостики пташенят, чубаті голови пташки та її дітей прикрашені вдавленими прочерками і крапочками. М'який приємний тон кобальтової глазури входить у ці рельєфи соковитими заливами. Ця композиція мимоволі викликає в уяві квочку з курчатами, що обережно відставила крила, з-під яких виглядають курчатка. Отже, певна умовність трактування в даній іграшці постає з цілком реальної сценки.

Те, як сміливо і переконливо народні майстри використовують метод узагальнення для створення завершеного художнього образу в скульптурі, видно на ряді глиняних іграшок Подільської губернії, зібраних К. В. Широцьким у 1912 р. Так, свистунець, якого автор назвав «Песик» (6,8 × 6,1 см), має дуже узагальнену форму: товстенький, розширений в грудях корпус і короткий хвіст-свищик, трохи відставлені міцні конусоподібні задні ноги, дві півдуги заокруглених вух, що переходять у загострену мордочку (іл. 2). Тонкий шар побілу стає товстішим на грудях і зникає на хвості та задніх лапах. Декілька легких смуг холодного і теплого червоного кольору нанесено поперек тулуба, що, однак, не порушує цілісності рішення всієї фігурки. Привертає увагу, як передано передні лапи іграшки. Відтворено характерний для тварини надзвичайно жвавий рух. Спочатку навіть не помічаєш, що обидві передні лапи дано однією масою.

Іноді майстер підкреслює окрему деталь форми або декору, за якою безпомилково вгадується тварина. Так, у свистунці-іграшці з м. Браїлова колишнього Вінницького повіту Подільської губернії із згаданого вище зібрання К. В. Широцького (8,5 × 5,5 см) майстер особливо підкреслює роги барана (іл. 5). Вони розміщені двома крутими, навмисне збільшеними завитками на високо піднятій голові. Саме ця загострена деталь насамперед зацікавлює глядача.

Слід відзначити, що одні й ті самі деталі в подібних фігурках трактуються по-різному. Наприклад, в опішнянського баранчика роги завиті в широкі розтруби (ПКМ, інв. № 2350/1002). На іншому екземплярі з Опішні (автор — Тягун Марфа) струнка тварина увінчана рогами з подвійними завитками різної довжини, красиво спущеними донизу (іл. 4).

Кожний зразок української народної глиняної іграшки, зокрема баранці, має своє рішення, навіть в одного і того самого автора. Народний митець не прагне натуралістично точно відтворити птаха чи тварину, а з конкретного образу бере і загострює найбільш характерну рису чи деталь. Це добре видно на прикладі вже розглянутих іграшок з різних областей і промислових осередків України. Зважаючи на реальність, майстер іноді ліпить у птаха дві ноги, однак, підкоряючись вимогам композиції, він знаходить і таке положення корпусу, коли птах ніби присів, і тоді зображення ніг не потрібне. Такий композиційний прийом, незважаючи на широкі варіанти в деталях, побутує і сьогодні. Безсумнівно, все це не означає, що немає інших рішень. Багато птахів зображено без ніг на круглих підставках, які підтримують корпус, інші просто сидять «на землі» (ЛДМЕХП, інв. № ЕП—18834).

У керамічній іграшці часто зображується тварина з двома ногами, розміщеними під плечовим поясом, а решта тулуба — це видовжена конусоподібна форма з свищиком замість хвоста. Такі фігурки мають найрізноманітніші голови — рогаті тваринні, чубаті пташині чи взагалі фантастичні. Подібні іграшки характерні для м. Ізюма. Дуже багато їх зібрав у 1909 р. П. П. Єфименко: собака, покритий коричнювато-жовтою поливою з зеленуватими плямами (ДМЕ, інв. № 1661—104), баранчик аналогічної конусоподібної форми (ДМЕ, інв. № 1661—98). Чимало іграшок з цієї колекції (ДМЕ, № 96, 98, 104, 114 і 115) створені одним майстром. Цей самий прийом властивий і багатьом виробам з слободи Нова Водолага колишнього Валківського повіту Харківської губернії, зібраних П. П. Єфименком в експедиції 1909 р.

Цікава фігурка у вигляді фантастичного звіра (ДМЕ, інв. № 1661—109, 6 × 8,5 см). Його округлий корпус, загострений ззаду, переходить у свищик. Звір ніби лежить на животі, ледь виставивши передні лапи, від яких круто піднімається голова на масивній шиї. Вдавлені крапки — це очі, рот прокреслено поперечним розрізом, голова увінчана чимось на зразок загнутих наперед рогів. Передня частина тулуба, лапи і голова покриті зеленою поливою. Своєрідний творчий почерк майстра поєднується тут з традиційним рішенням, характерним уже для певного художнього промислового осередку.

Говорячи про особливості узагальнення образу в українській народній глиняній іграшці, слід ще раз підкреслити, що майстер, йдучи від глибоких народних традицій, творив власні життєві образи, здатні задовольняти естетичні смаки народу. Окремі дослідники вважали, ніби народний майстер, максимально спрощуючи форму, намагався створити зрозумілий для дітей «примітив зображення». С. Глаголь переконливо спростовує цю думку¹. Він говорить, що дитяча глиняна іграшка — це

¹ С. Глаголь, Русская народная глиняная игрушка в XIX ст.— Сб. «Игрушка, ее история и значение», М., 1912, стор. 55—84.

«прояв народної скульптури», бо майстер з почуттям народного гумору передавав те, що йому імпонувало. Безперечно, саме виразність образів, гострота передачі та яскравість колориту при узагальненні рішень приваблюють і дітей, і дорослих у творах народного мистецтва, зокрема в українській дитячій керамічній іграшці.

Одним з давніх прийомів декорування керамічної іграшки було гравірування (продряпування, вдавлювання), якому добре піддавався м'який матеріал — глина. Крім певної графічності малюнка, воно давало декоративний ефект при заливах поливи. Тонкий розлив поливи на рівних місцях м'яко відтінявся патьоками на рельєфній поверхні.

Майстри української народної глиняної іграшки здебільшого покривали весь виріб густим непрозорим кольоровим шаром поливи, іноді — прозорим. Однак, навіть якщо покриття було непрозоре, майже завжди залишалися неполиті місця. Це підвищувало декоративний ефект поливи: такі вироби більш гарні, ніж повністю покриті поливою, навіть якщо вона безбарвна або ледь забарвлена. Неполив'яний черепок добре відтіняє розлив поливи, підсилює її декоративність. Саме в цьому виявляється тонке відчуття майстром матеріалу. Крім того, колір глини набуває самостійного декоративного значення, він, так би мовити, прозирає крізь прозорий шар барвника.

Народний майстер, як правило, декорує іграшку з великим тактом, ніколи не перевантажуючи її оздобленням. Цікавим щодо цього є розфарбування виробів в с. Стара Сіль Старосамбірського р-ну Львівської обл. Сюжети їх найрізноманітніші — вершники, жіночі фігурки, жінки з дітьми в колісках, чоловік з жінкою, що стоять обнявшись, численні тварини та птахи. Вироби ці виготовлені з неполив'яної глини приємного коричнево-зеленуватого кольору, що є основою всього колористичного рішення. Іграшка розписується ритмічними смугами побілу, товщину і напрям яких підкреслюють окремі елементи форми. Але особливий інтерес в декоруванні цих іграшок має економне вживання поливи як декоративного фактора.

Розглянемо для прикладу дитячий свистунець з того ж села — наїжачений птах з чубом (ЛДМЕХП, інв. № ЕП—18834). На спині його, немов щоб розділити крила, коричнево-зеленуватою марганцевою поливою покладено кілька мазків, завдяки чому м'який умбристий тон самої глини стає більш дзвінким. Соковитість поливи вигідно відтінюється матовою поверхнею непокритого черепка. Такий прийом декорування широко застосовується у виробках даного осередка: то поливою розписується головний убір фігурок людей, то марганцеві плями лягають на груди, перетворюючись у святковий кептар або керсетку, іноді поливається лише сідло на коні тощо.

Вміння цінувати і використовувати декоративні властивості поливи відзначає українську глиняну іграшку різних областей. Це бачимо в зга-



Д. Головки. Посуд-лев.

дуваному сигароподібному свистунці у вигляді фантастичного звіра з слободи Нова Водолага на Харківщині, де більша частина корпусу темного неполив'яного черепка залишається нерозфарбованою, а передня частина довільно покрита плямами зеленої поливи, і в свистунці-коніку з с. Мазурівка колишнього Брацлавського повіту, де зеленою мідною поливою покриті голова, шия і груди коника, а ноги і вся задня частина тулуба виготовлені з світлого глиняного тіста (ЛДМХП, інв. № ЕП—18943).

Своєрідним і цікавим за характером декоративного рішення є розпис скульптурних творів рослинними мотивами. У Ленінградському державному музеї етнографії народів СРСР зберігається досить велика колекція таких виробів з с. Бубнівка колишньої Подільської губернії (придбана у 1913 р., ДМЕ, інв. № колекції 2693). Окремі з них, зокрема свистунці-коніки, розписані стилізованим орнаментом, вважаються виробами відомого бубнівського умільця кінця минулого — початку нинішнього століття Семена Гончара. Рука зрілого майстра відчувається в ліпленні та декоруванні цих виробів. Всі коніки С. Гончара мають дещо приземкувату, важкувату масу корпусу, міцні короткі ноги. Передні ноги чіткими об'ємами переходять у приплющені груди, з яких піднімається міцна крута шия, що закінчується відносно невеликою головою. Незважаючи на малі розміри, фігурки досить монументальні. Дуже цікавий розпис іншого бубнівського коника (ДМЕ, інв. № 2693—47): його тулуб прикрашено мазками у вигляді стилізованих листочків на перистій гілочці, розташованій по діагоналі від задніх ніг і по шиї — до голови. Рядочки темних крапок в обрамленні кружків побілу йдуть у тому ж напрямку. Інший орнамент у вигляді темно-зелених мазків-листочків збігає по гриві і проходить по спині аж до хвоста. Основний тон — темно-теракотовий; весь коник покритий поливою. Загальне враження насиченого кольорового звучання підсилюється елементами декору, який логічно підкреслює форму. Чіткі рядочки крапок вздовж спини особливо контрастують з білим обрамленням: там звичайно є сідло, і таке декоративне рішення сприймається як натяк на його умовну форму.

Аналогічне трактування декору спостерігаємо і в іншому експонаті (ДМЕ, інв. № 2693—48). Тут на боках коника — перисті листочки, утворені коричневими мазками ангобу. На спині і по шиї — подібні узорі з білих мазків і рядочки коричневих крапок у вигляді стебла. Відтінений соковитим тоном полив'яної глини, декор сприймається на шиї як пишна грива, а на спині як сідло чи попона. І знову напрямком, малюнок декору доповнюють форму, підкреслюють її смислове значення.

Можна навести чимало прикладів подібної єдності форми та декору. Це або перисті гілочки, які нагадують пір'я на крилах і на хвості

півника (ПКМ, інв. № 10904/8193), або розкидані плямами по всьому тулубу мазки-листочки, що нагадують масть коня «в яблуках».

Існує безліч подібних мотивів та засобів кольорового орнаментального рішення. Декорування рослинними мотивами речей, які начебто зовсім не мають відношення до рослинного світу, зустрічаємо і в інших видах українського народного мистецтва, як і в мистецтві багатьох народів. Проте розпис саме глиняної іграшки орнаментом рослинного характеру лишається відмінною рисою української народної керамічної іграшки.

Говорячи про принципи та прийоми художніх рішень, про характер декору та відчуття матеріалу в українській народній керамічній іграшці, сповненій ліризму і тонкого гумору, необхідно підкреслити, що ці риси притаманні й усім іншим видам української народної керамічної скульптури — тематичній скульптурі малих форм та ліпному фігурному посуду.

ТЕМАТИЧНА СКУЛЬПТУРА МАЛИХ ФОРМ

Народна глиняна тематична скульптура дореволюційного часу відзначалася в цілому статичним рішенням сюжету. Радянський мистецтвознавець Л. А. Дінцес називав це «відсутністю єдності дії»¹; точніше — це відсутність взаємодії зображуваних персонажів. І в славнозвісній вятській глиняній іграшці, і в багатій сюжетними рішеннями народній скульптурі малих форм Воронезької і Тульської областей, як і у виробках української народної скульптури, наявні, так би мовити, «збірні» рішення цілих сцен. Це або хороводи димковських красунь, або липецькі «катання на тройках». У більшості випадків дійові особи, навіть досить цікаво вирішені, байдуже стоять або сидять поруч. Вони зображені в строго фронтальному положенні, що надає статичності загальному композиційному рішення. Те саме стосується й української іграшки. Згадаймо хоча б парну іграшку з с. Стара Сіль Львівської обл., в якій зображено фігурки чоловіка і жінки, що стоять, обійнявши одне одного. При такому рішенні підкреслена статичність створює певну урочистість і значимість моменту. Однак твори радянського народного майстра Івана Гончара свідчать, що ця значимість цілком можлива і при більш динамічному трактуванні образів.

На відміну від дитячої іграшки та фігурного посуду, становлення тематичної скульптури малих форм пов'язане з більш пізнім часом. Л. А. Дінцес визначає її виникнення столітньою давністю. Правда, О. Б. Салтиков доводив, що народна керамічна тематична скульптура

¹ Л. А. Динцес, Русская глиняная игрушка, Изд-во АН СССР, М.—Л., 1936, стор. 86.

сформувалася двісті років тому¹. Напередодні Жовтня цей вид керамічної скульптури уже мав свою історію і свої традиції. Безперечно, він розвивався, спираючись на певні традиційні рішення та досягнення інших форм української народної керамічної скульптури (іграшки, ліпного фігурного посуду), як і всього українського мистецтва.

До цього виду керамічної скульптури належать народні ліплені вироби, які не мають конкретного вузько утилітарного призначення і в яких переважає декоративна сторона.

Тематична скульптура цього часу характеризується розповідністю сюжету і певною психологічністю образу. Ця тенденція вже після Жовтня знайшла свій розвиток у творчості І. Гончара. Усі види народної скульптури міцно пов'язані між собою і постійно впливають один на одного, тим більше, що авторами їх часто були ті ж самі майстри, які створювали і дитячі іграшки, і фігурний посуд, і тематичну скульптуру.

Деякі зразки тематичної скульптури ніби перехідні між двома іншими видами. Подібні твори наче відійшли від іграшки, однак ще не набули всіх тих ознак, які згодом стають визначальними для керамічної скульптури. Ось статуетки Ф. Чирвенка і Ю. Резника. Ці іграшки зображають дроворуба і жінку, що йде з базару. Однак у них настільки глибоко і детально розроблено художній образ, що це справжня сюжетна скульптура малої форми.

Подібні вироби часто негативно оцінювалися як натуралістичні речі, в яких немає нічого позитивного. Все ж не завжди для таких тверджень були достатні підстави. Хоча на початку нашого століття в українській народній скульптурі і намічалась тенденція до наслідування професійної станкової скульптури малих форм, проте звертання народних майстрів до її зразків ще не має нічого принципово небажаного чи несумісного з народним мистецтвом. Доказом цього можуть бути скульптури Марка Прогла з Опішні та Юхима Резника з Перещепино (Катеринославщина), які зображають гончаря за роботою (іл. 6, 7). Статуетки виготовлено з червоної неполив'яної глини. Фігура відформована, а не ліплена, однак це не зменшує її виразності. Рельєфні складки одягу, підкреслюючи рух, мають водночас декоративний характер і нагадують декорування окремих деталей одягу в іграшці. Натуралістично зображено лише обличчя, що зменшує загальну декоративність.

Звичайно, в таких творах узагальнення ще не має чіткості усталених традиційних форм. Все ж це не дає підстав розглядати формування нових рис як відхід од народних традицій і тому ігнорувати нові явища в розвитку народного мистецтва.

¹ Див. А. Б. Салтыков, Гжельская керамика, изд. Государственного исторического музея, М., 1949, стор. 20—21.

Як уже зазначалося, особливого розквіту українська народна керамічна скульптура малих форм досягла в творчості видатного майстра керамічної скульптури І. Т. Гончара, котрий почав свій мистецький шлях на рубежі XIX і XX ст.

На жаль, до нас дійшла незначна кількість його виробів, створених до революції. В основному це ліплені групи на покришках супових ваз і окремі зразки своєрідних статуеток (зберігаються в Київському державному музеї українського народного декоративного мистецтва та інших музеях СРСР). Одна з таких статуеток зображує пана з собачкою, який сидить у кріслі (іл. 8). Насунутий на лоба капелюх, відкинута назад постать надає скульптурі виразу бундючності. Скупий декор у вигляді рисочок, крапок передає риси обличчя, взуття, прикраси на одязі. У фігурці пана немає звичної застигlosti, проте чітко виявляються традиційні особливості народної кераміки в надзвичайно узагальненому трактуванні рук і ніг, у вигляді глиняних джгутиків, котрі зливаються з корпусом, і в підкресленому рішенні каптана, що є одним з основних елементів для гумористичної характеристики образу.

Ця статуетка Івана Гончара, безперечно, належить до кращих зразків української народної керамічної скульптури дореволюційних років. Особливо в ній приваблює тонке відчуття пластичної виразності самого матеріалу — глини. Декорування її не є самоціллю, а передає суттєві деталі. Високий художній рівень, професійна майстерність виконання, народний гумор і новаторський підхід до використання кращих народних традицій дають усі підстави вважати цей твір української народної керамічної скульптури класичним.

Хоч які цікаві зразки української народної керамічної скульптури малих форм, створені в кінці XIX — на початку XX століття, однак їх було ще дуже мало. Мова може йти тільки про становлення цього жанру в українській народній кераміці. Справжній його розквіт припадає вже на радянський час.

ЛІПНИЙ ФІГУРНИЙ ПОСУД

Великий інтерес з художнього боку становить ліпний фігурний посуд у вигляді людських фігур, баранів, левів, півнів, куманців з елементами скульптурних прикрас — козака з люлькою, вершника, птахів та фантастичних звірів. Декоративні форми таких виробів склалися ще у XVIII ст., а їх інтенсивний розвиток спостерігався і на початку нашого століття. Поява багатьох цих творів пов'язана з іменами талановитих народних майстрів.

На прикладі ліпного фігурного посуду чітко простежується зв'язок усіх трьох видів керамічної скульптури. Так, у Косові, в Кутах Івано-Франківської обл., в Опішні, Міських Млинах Полтавської обл. та в інших місцях виготовлялися барани, котрі можна було використовувати

і як вази для квітів. Вони мали суто декоративне призначення. Принципи рішень дитячої іграшки значною мірою використовувались і в народній тематичній скульптурі малих форм. Іграшкові фігурки та ліплені деталі, які іноді прикрашали утилітарний посуд, мали багато спільного з скульптурними формами фігурного посуду.

Саме в кращих творах Остапа Ночовника та Івана Гончара бачимо єдність утилітарності і декоративності, що породжувала чудові за композиційним рішенням і силою художньої виразності твори.

Ліпний посуд, як і інші види керамічної скульптури, відзначається стійкою місцевою традиційністю форм, хоч творили його народні митці з яскравим індивідуальним почерком.

Надзвичайно обдарованим був сокальський гончар Василь Шестопалець (1836—1879). Його талант виявлявся дуже багатогранно. Він майстерно розписував пічні кахлі, що відзначалися легким вільним ритмом, віртуозно виконаними орнаментальними мотивами, найчастіше з укрупненою плямою в центрі. Виготовляв цей майстер і гончарний посуд («баньки» тощо), форма якого була дуже вдалою, ліпний посуд у вигляді гумористично поданих людських фігур: поміщиків, панів, ченців-бернардинців тощо. Вони мали узагальнене рішення і були розфарбовані кольоровими плямами; ліплені та мальовані деталі оживляли загальну композицію.

У Львівському державному музеї етнографії та художнього промислу зберігається велика колекція виробів В. Шестопальця, серед яких є багато ліпного фігурного посуду, зокрема жовто-коричневий посуд для вина, що зображає поміщика в коричневому камзолі з люлькою в руці (інв. № ЕП—61585, висота 42,5, діаметр 14,5 см). Пробка — покривка посуду — це капелюх поміщика теж коричневого кольору з вигравіруваним серцем та квіткою посередині. На цьому виробі, як і на багатьох інших, автором яких є В. Шестопалець, спереду зроблено написи латинським шрифтом з різними побажаннями.

Твори народного майстра цікаві своїм традиційним декоративним рішенням, що загострює виразність образу. Деталі не порушують цілісності об'єму, а колір органічно доповнює ліплення. Руки найчастіше лише рельєфно виділяються на фігурках, на спинах яких переважно прикріплені ручки для тримання посуду. В цих утилітарних виробках підкреслюється декоративна художньо-образна сторона.

Цікавий з точки зору загального декоративного рішення, і зокрема композиційного прийому, посуд для рідини — калач (Лагодів, Львівська обл., АДМЕХП, інв. № ЕП—48766). Він підписаний Францем Гусарським і датований 1876 р. Це сплющений кільцеподібний посуд типу куманця (висота 34 см) на двох прямокутних підставках. Верхньою частиною куманця-калacha є фігурка коня з вершником-офіцером, що зливається з корпусом самого посуду. В голові коня знаходиться

отвір для виливання рідини. Таке трохи несподіване поєднання традиційного куманця з фігурою тварини свідчить про творчу фантазію майстра, який для кожного виробу вміє знайти переконливе архітектонічне і композиційне рішення.

Традиційно виконаний посуд у вигляді жіночої фігурки (висота 30, розмах зігнутих рук — 17 см) з Білої Церкви Київської обл. (іл. 9), в котрому особливо чітко простежується узагальнення форми, дуже близьке до дитячої керамічної іграшки. Посуд має вдалі пропорції, він ледь звужений внизу і розширюється до половини фігури, куди спускаються зручні ручки — дуги рук, злегка підняті і відставлені в плечах. Корпус завершується головою, яка вінчається невисокою горловиною посуду. Риси обличчя тільки ледь намічені. Від шиї до пояса йде ряд ліплених гудзиків. Основний тон фігури жовто-зелений, а кисті рук, голова і окремі плями на нижній частині посуду охристого кольору. Типова для гончарного виробу опуклість виточеного місткого корпусу свідчить про його утилітарне призначення.

Часто у вигляді птахів виготовляються маслянки, сільнички тощо. Так, маслянка з Ужгорода (16,6×22,5 см, ЛДМЕХП, інв. № ВП—45048) нагадує пістряву квочку, а її покриття є верхньою частиною тулуба птаха. Силует квочки підкреслює плавна лінія.

Сільниця з Василькова Київської обл. (15×27,5 см) у вигляді качки покрита світлою марганцевою поливою (іл. 11). Форма її теж дуже узагальнена і досить масивна. Майстер легкими відтисками передає фактуру пір'я на крилах і хвості, створюючи красивий загальний рельєф поверхні. Річ виконана з великим відчуттям декоративної форми. Проте лінії стику кришки і самого посуду, які перетинають і сільницю, і маслянку, знижують вдале композиційне рішення.

Єдність утилітарності і декоративності в українському народному керамічному ліпному посуді досягається по-різному. В одних випадках — це посуд у вигляді тварин, що тримають у лапах утилітарну частину виробу: свічник, вазу для квітів тощо.

Для прикладу візьмемо вазона-барана з Кутського р-ну Івано-Франківської обл. (вис. 35 см, ЛДМЕХП, інв. № ЕП—46904). Тут резервуар для квітів є тулубом барана, а, наприклад, у виробі Григорія Цвілика вазон для квітів — «банька» — височить на спині тварини.

Далеко за межами України прославилися скульптурні вироби Остапа Ночовника — народного майстра з с. Міські Млини Зінківського р-ну Полтавської обл. Його твори придбали музеї Відня і Парижа, вони експонувалися на губернських, всеросійських і міжнародних виставках. Багата творча фантазія, глибокий зв'язок з народними традиціями і тонке відчуття матеріалу допомогли обдарованому майстрові створити напрочуд гармонійні вироби, в яких вдало поєднані утилітарність та декоративність. Це ліпний посуд для напоїв, а також ажурні

цукерниці на спинах тварин (ДМЕ, ін. № 367—98, зібрання І. А. Зарецького), численні курильниці-«куришки» для куріння ладану тощо. Особливо цікаві його світильники-свічники. Часто це химерні композиції, в яких людські фігури підтримують канделябри, з'єднані завитками, архітектурними деталями, що нагадують бароккові вироби. Не завжди вони мають вдале композиційне рішення, досконалі пропорції, однак вражає пластична соковитість їхньої форми, вміння народних умільців використати пластичні і декоративні особливості матеріалу.

Свічники здавна широко побутували на Україні. Відомо чимало високохудожніх виробів знаменитих косівських майстрів минулого століття Олекси Бахметюка (1820—1882), Петра Кошака (1864—1941) з с. Пістиня Косівського р-ну, Федора Чирвенка з Опішні. Це і «трійця» — трисвічні канделябри, і свічники у вигляді виточених колон (особливо поширені на Івано-Франківщині), і ведмідь, що тримає в лапах підставку для свічки або резервуар для квітів (с. Сітківці, Східне Поділля, висота 13,5 см, ЛДМХП, інв. № ЕП — 47488).

Особливо цікавим є свічник з с. Василівка Вінницької обл., в якому невідомий автор використав мотив чортополоху з його пишним суцвіттям.

Гончарі с. Василівка змагались у створенні вигадливих виробів. Мимоволі пригадуються подібні змагання в с. Скопино колишньої Рязанської губернії і особливий стиль скопинської кераміки, напрочуд ошатної, вигадливої і водночас композиційно довершеної. І в Скопині, і у Василівці гончарі виставляли у вікнах свої найкращі твори. Такі своєрідні виставки влаштовувалися в багатьох місцевостях України. На Львівщині та Івано-Франківщині, наприклад, на коминах гончарів ставились нарядні полив'яні ліплені «шишаки» грушовидної форми, а в Полтавській області майстри часто прикрашали свої димарі ліпленими голубами з світлої глини.

Характеризуючи вироби Остапа Ночовника, слід сказати про буйну фантазію їх автора. Кожна його робота — справжній скульптурний твір, що дає змогу простежити, як успішно розв'язували майстри складні завдання декорування ліпного посуду. Тут бачимо ту саму логіку і високе естетичне почуття у розміщенні декору, у використанні орнаментальних елементів та кольорових плям, які вже відзначали, розглядаючи іграшку.

При декоруванні українського народного ліпного посуду багато уваги приділяється рослинним мотивам. Розписуючи фігурний посуд, Остап Ночовник прагнув доповнити скульптурний образ, досягти цілісного художнього звучання. Ритмічно розташовані на його посуді — барані, датованому 1903 р. (45×53,3 см), ангобні мазки, які гончарі називали «курячими лапками», водночас і декорують масивний корпус посуду, і своїм ритмом характером завитків нагадують вовну барана.

Інший експонат з тієї ж колекції (ісл. 10, 45 × 53 см) — посуд у вигляді чималого барана — зовсім не здається важким. Ліплені орнаментальні мотиви прикрашають і роблять більш легкою традиційну виточену на гончарному крузі форму корпусу. У виробі чітко виявляється своєрідний творчий почерк майстра, зокрема в трактуванні таких елементів фігури, як міцні циліндричні ноги, вовняний покрив, роги тощо. Дуже характерним є ліплення маленької, тонко модельованої морди барана; видовжені в трубку губи тварини є носиком для виливання рідини.

Одним з найбільш вдалих творів О. Ночовника вважається посуд для напоїв у вигляді півня, підписаний: «Євст. Ночовник 1903» (ісл. 12). Виточена, з чітким архітектурним розчленуванням підставка-ніжка підтримує корпус птаха. Пишний, майже вертикально поставлений хвіст, декорований завитками, має отвір для наливання рідини, яка виливається з дзьоба. Характерні ліплені завитки або лягають на спині біля хвоста, або підкреслюють напрямок крил. Біля шиї вони спускаються як пишне видовжене пір'я. Більш круті завитки облямовують ніжку-підставку.

В характері ліплення корпусу, в трактуванні окремих деталей, в створенні умовного образу птаха багато спільного з дитячою іграшкою — свистунцями-півниками. Чіткість силуету поєднується з певною нарядністю, якої надають творові орнаментальні завитки, колір, ритмічне співвідношення окремих частин — підставки, хвоста, шиї, голови. Майстер добре знає «примхи» матеріалу, який не любить витончених розчленованих деталей. Це відчувається і в самому характері ліплення: виріб складається з масивних, ледь розмежованих об'ємів, рельєфи мають сильно випуклі деталі і немов виростають з форми. Зелена полива дає гарний розлив по розчленованій рельєфами поверхні. Її соковиті плями особливо інтенсивні в заглибленнях. Взагалі кольорове рішення відзначається неабияким почуттям міри, що виявляється в більш світлому забарвленні кінчика хвоста, кольорові переходи якого нагадують пір'я живого птаха. Переплетення двох зигзагів на боці і видовжений рельєф з завитком немовби накреслюють крила. Прочерки-смужки на гребінчику також нагадують гребінь півня.

Розглянутий ліпний фігурний посуд звичайно покривався одноколірною (зеленою, коричневою, синьою, жовтою, зрідка сірою) поливою різних відтінків та різної прозорості. Але поряд з таким фігурним посудом зустрічаються вироби, щедро декоровані рослинним орнаментом. Особливо часто ці розписи можна бачити на вазонах-баранах з Косова, Пістиня і Кутів. Резервуари, вміщені на спині тварини, декорувались одним рослинним мотивом гілки, що починалась на корпусі барана і підіймалася вгору, повністю захоплюючи весь вазон.

Отже, є всі підстави твердити, що головні традиційні риси народної керамічної скульптури повністю стосуються і фігурного посуду.



О. Железняк. Олені.

Твори, про які йшла мова, — це в основному предмети селянського побуту. З розвитком капіталістичних відносин, з посиленням товарообміну чимало цих речей потрапляло до міста, і майстер змушений був враховувати смаки нового споживача. На традиційних народних керамічних виробах з'являються не властиві їм розписи «золотою» і «срібною» фарбами, нарочита барвистість. Щоб підвищити продуктивність праці, майстри успішно почали застосовувати формовку. Відбуваються помітні зміни і в самому виробництві. Деякі народні майстри, як, наприклад, Ф. Чирвенко та І. Гладиревський з Опішні, намагаються, за словами В. І. Леніна, вибитись з безправної маси кустарів у «хазяйки».

Напередодні Жовтня на Україні були поширені кустарні керамічні приватні підприємства і майстерні. Проте існували й майстерні, організовані меценатами та земствами. Окремі дослідники вважають, що роль земств у розвитку кустарного виробництва перед Жовтневою революцією була цілком позитивною. Все ж при уважному вивченні цього питання з'ясовується, що поряд з позитивним значенням багатьох заходів (допомога кустарям-одинакам та підприємцям у придбанні сировини, організація збуту готових виробів, що хоч трохи захищало народних майстрів від ярма скупників) земства відігравали і негативну роль у розвитку народного мистецтва. Турбуючись про збут виробів, земства примушували народних майстрів догоджати замовникам. Народне мистецтво перетворювалось на нову статтю прибутку окремих підприємців.

Крім того, дещо знижувало художній рівень виробів у цих майстернях не завжди правильне розуміння традицій народного мистецтва, часто мало місце поверхове імітування його і прагнення створити щось найбільш «подібне» до предметів народного побуту.

Внаслідок цієї «опіки» над народним мистецтвом з боку земств з'явились, наприклад, такі вироби опішнянських майстрів, як настінне кашпо для квітів у вигляді кишені незручної форми з еклектичним розписом (ПКМ, інв. № 112713/9408), ліплені вази роботи гончаря-скульптора М. Ф. Прогла, окремі роботи О. С. Багрія (наприклад, попільниця з фігурою птаха на химерній, цілком еклектичній підставці) тощо. В цих виробах уже втрачено такі основні ознаки народного мистецтва, як відчуття матеріалу, утилітарне призначення предмета, декоративна цілісність композиційного й кольорового рішення. Проте і в земських майстернях народні митці творили справді високохудожні зразки, бо у народі завжди жила незгасна потреба оточувати себе витворами мистецтва, а вироблений багатьма поколіннями творчий досвід безпомилково визначав їхню красу.

Талановитих майстрів добре знали і шанували в народі. Їх вироби експонувалися на внутрішніх та закордонних виставках. Однак

підтримкою держави народні майстри не користувалися і змушені були самотужки вибиватися з неймовірних труднощів. Та й інтерес до їх виробів з боку панівних прошарків не йшов далі милування або бажання придбати виріб модного «народного стилю». Про майстрів у літературі згадувалося побіжно і дуже скупо.

Незважаючи на умови, що склалися на селі внаслідок розшарування селянства, експлуатації з боку скупників та інших економічних причин (труднощі з сировиною, поливою тощо), українська народна керамічна скульптура в усіх її формах напередодні Жовтня стояла на високому рівні. Кращими її зразками по праву пишається радянський народ.

Українським народним майстрам керамічної скульптури дожовтневого часу були властиві гострота бачення, образність передачі, відчуття матеріалу, вміння виділити головне, розповідати лаконічно і виразно, гранично узагальнюючи форму. Для народного майстра узагальнення ніколи не зводилось до стилізаторства, а було засобом розкрити певний творчий задум. Ось чому при створенні нових зразків радянської народної керамічної скульптури, а також скульптурних виробів професійного декоративного мистецтва митці і нині звертаються до давніх народних виробів, беручи в них не окремі елементи, а насамперед принципи риси для розкриття художнього образу.

Отже, народна керамічна скульптура, як і інші види українського народного мистецтва, напередодні Жовтня була поширена по всій території України, хоч мала чіткі локальні особливості при наявності яскравого національного колориту. Локальні ознаки при цьому включали велику різноманітність форми, сюжетів, образів.

Увесь розвиток дожовтневої української народної керамічної скульптури підтверджує відоме положення марксистської науки про те, що вже в надрах старого ладу існували умови, які вимагали нового характеру виробництва. І тільки з встановленням нового суспільного ладу народне мистецтво перестало характеризуватися як вузько утилітарне, селянське, що тримається лише на примітивній техніці.

Вивчення української народної керамічної скульптури дожовтневого періоду допомагає порушити й вирішити ряд питань, які стосуються розвитку української радянської народної керамічної скульптури. При її дослідженні чітко виявляються зміни в змісті і формі у зв'язку з новими умовами й формами виробництва, стає зрозумілим генезис деяких традицій керамічної скульптури, яка завдяки суспільному характеру всього мистецтва в нашій країні покликана обслуговувати найширші кола трудящих.



НОВІ РИСИ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ КЕРАМІЧНОЇ СКУЛЬПТУРИ 1917—1941 рр.

УМОВИ ФОРМУВАННЯ І РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО РАДЯНСЬКОГО НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА

Після Жовтневої революції всі галузі виробництва в нашій країні були переведені на нову соціалістичну базу. Трудящі стали справжніми господарями своєї країни, хоч вони повинні були ще вести довгу і наполегливу боротьбу з ворожими елементами, розрухою і технічною відсталістю, вчитися господарювати, швидкими темпами набувати необхідних знань, враховуючи досвід попередніх поколінь.

З перших днів встановлення Радянської влади наша держава поставила перед народним мистецтвом великі вимоги, створивши при цьому якнайсприятливіші умови для творчості народних майстрів.

Незважаючи на труднощі років громадянської війни, економічної розрухи, уряд молодого Радянського республіки та її господарчі органи активно сприяли відбудові промислів, зокрема й художніх, а також відновленню роботи та організації художньо-промислових майстерень, художньо-інструкторських шкіл.

Ці факти свідчать про те, що Радянський уряд поряд з великою увагою до сучасних повсякденних завдань народного мистецтва одночасно піклувався і про його майбутнє — про його подальший розвиток, про його кадри, здатні створювати художні речі, що відповідали б новим, підвищеним вимогам радянських людей. Звертання до традицій повинно було допомогти розв'язати ці завдання, здійснити які могли тільки виробничі осередки, створені на новій кооперативній основі.

В 1921 р. у зв'язку з впровадженням у країні нової економічної політики починається активне кооперування кустарів також і на Україні. У січні 1922 р. відбувся I Всеукраїнський з'їзд кустарно-промислової та промислової кооперації, на якому було засновано центральний орган промислової кооперації України Українкустарспілку. 22 січня 1922 р. в Харкові відкрилася виставка кустарних виробів, котра репрезентувала як вироби майстерень та шкіл, так і кустарів-одинаків.

Виставка мала неабиякий успіх. Численні її експонати було відібрано для показу у Празі та Відні. Крім того, зарубіжні країни зробили значні замовлення на твори українського народного мистецтва. Підкреслюючи художню цінність зразків, що експонувалися на міжнародній виставці в Празі 1922 р., чеська преса відзначала: «Прага познайомилася з пластичною піснею українського народу»¹. Ця виставка викликала багато захоплених відгуків. Професор Кадековський писав: «Тільки той може зрозуміти мистецтво, хто добре вивчить українську й великоросійську художню промисловість»². Отже, 1922 р. можна вважати роком «виходу нашого кустаря на закордонний ринок»³.

Проте, безсумнівно, ще більшого значення набули внутрішні виставки. Демонстрування досягнень народних майстрів мало велике естетично-виховне значення для трудящих мас і самих авторів — як народних майстрів, так і художників-професіоналів. Саме завдяки цим виставкам професіональні художники дістали можливість познайомитися і з тогочасним народним мистецтвом. Вивчення зразків цього мистецтва, прагнення в процесі творчості враховувати досягнення сучасності було, безперечно, новим явищем. Справжнім парадом сил народних митців стала виставка, влаштована Кустпромом у Полтаві в 1921 р. На ній виділялася серія нових творів гончаря-скульптора Остапа Ночовника. Досить широко українську народну кераміку було показано і на всесоюзних виставках. Так, на Всеросійській сільськогосподарській та кустарно-промисловій виставці 1923 р. у Москві тільки з Київщини експонувалося 50 виробів фігурної кераміки та 80 іграшок, з Поділля — 40 зразків фігурної кераміки⁴.

Однак кооперування художніх керамічних промислів України відбувалося досить повільно. Це пояснювалося різними причинами і насамперед економічними. Керівництво промислами не завжди мало необхідні гроші, щоб придбати у кустарів-одинаків художні вироби, тому вони часто потрапляли до рук скупників.

XV з'їзд ВКП(б), котрий увійшов в історію як з'їзд колективізації, порушив питання про кооперування кустарів. На з'їзді було ухвалено

¹ «Закордонна виставка Українкустарспілки». — Журн. «Промислова кооперація», Харків, 1922, X — XI, № 10-11.

² В. Ц., Наша кустарная промышленность и внешний рынок. — Газ. «Голос труда», Полтава, 1922, 30 сентября, № 148.

³ Борисенко, О выходе нашего кустарничества на заграничный рынок. — Журн. «Промысловая кооперація», Харьков, 1922, 15 июля, № 7. Більш детально про зарубіжні виставки українського народного мистецтва див. у кн.: Б. С. Бутник-Сіверський, Українське радянське народне мистецтво, «Наукова думка», К., 1966, стор. 49—50.

⁴ Див. «Экспонаты к выставке». — «Бюллетень украинского комитета Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки», Харьков, 1923, № 4, стор. 49—104.

повністю вилучити приватний капітал з кустарної промисловості, підкреслювалася гостра потреба її механізації¹.

Турботи партії та уряду про технічне оснащення промислів усунули ще одну характерну для дореволюційних кустарних промислів рису, котра давала підстави визначати їх як виробництво, що існує лише на базі примітивної техніки. Йдеться про таке зростання технічної бази художнього виробництва, яке дозволяло народному майстру все більше енергії віддавати творчій праці.

У 1930 р. в Опішні закінчилося будівництво керамічного заводу, який почав працювати на кооперативній основі. Головним асортиментом його продукції були художні вироби. Завод підірвав основу одноосібного кустарництва в опішнянському керамічному промислі, що дістав тепер міцну соціалістичну базу.

Вже до революції продукція окремих галузей сільських кустарних промислів (особливо гончарна) почала з'являтися на міському ринку. В 20-х роках, при загальному на той час зростанні попиту на твори народного мистецтва і в міського населення, у місто надходила ще більша кількість художньо-промислової продукції. Отже, наприкінці 20-х років не можна було визначати народне мистецтво лише як мистецтво, покликане задовольняти тільки потреби селянина.

Якщо до революції міського покупця цікавив головним чином господарчий гончарний посуд, то тепер — художня кераміка переважно декоративного характеру. Наприклад, традиційний обрядовий посуд — куманець в умовах міського побутування набуває більш декоративних функцій. Та й в самому селі по-іншому почали ставитися до керамічних виробів. Масова та дешева фабрична продукція поступово витісняла деякі утилітарні предмети селянського побуту. Однак це не означає, що народне мистецтво стало занепадати. Навпаки, перед ним відкрилися широкі шляхи до нового побутування. Селянин замість розписаної красуні-миски почав щоденно користуватися більш дешевим фабричним посудом, а миску він поставив у мисник як прикрасу, користуючись нею тільки в свята. Традиційну українську плахтяну тканину в місті тепер клали замість килима, покривала на ліжко, робили з неї порт'єри тощо. Мотиви петриківського розпису знайшли застосування в оформленні книг, в розписах інтер'єрів громадських споруд, у підлаковому живопису, фарфоровій промисловості.

У 1939 р. Всесоюзна сільськогосподарська виставка широко продемонструвала велике значення народного мистецтва. Заслужений майстер народного мистецтва Параска Власенко виконала ескіз вітража, що оздоблював центральну частину portalу, і разом з П. Глущенко та

¹ Див. «КПРС в резолюціях і рішеннях з'їздів, конференцій і пленумів ЦК», вид. П, Державне вид-во політичної літератури УРСР, К., 1954, стор. 401—456.

Г. Павленко розписала інтер'єр павільйону Української РСР. Участь народних майстрів в оформленні ВСГВ повністю перекреслила колишню характеристику народного мистецтва як мистецтва вузькоспоживчого та обмеженого інтересами лише хатнього побуту. Декоративна й прикладна сторони творів радянського народного мистецтва розвивалися нерозривно одна від одної, хоча співвідношення між утилітарністю та декоративністю в різні періоди розвою народного мистецтва змінювалось.

Піднесення матеріального добробуту трудящих в 30-і роки позначилося і на характері речей хатнього вжитку, що вироблялися вітчизняною художньою промисловістю. Широким попитом користувалися вироби народного мистецтва, покликані насамперед прикрашати побут.

Однак їх декорування поступово, особливо в 50-і роки, набуло рис гіперболічної помпезності. Речі робили підкреслено декоративними, ігноруючи утилітарне призначення. Зростали їхні розміри, втрачалось почуття матеріалу, декоративність підмінялася нагромадженням елементів декору. Внаслідок цього деякі художні зразки стали виготовлятися спеціально для виставок і часто були непридатними для вжитку за прямим їх призначенням.

Кращі твори народного мистецтва того часу, що експонувалися на міжнародних, республіканських та інших виставках, «демонстрували не стан виробництва, а лише ті можливості, які у нас були і які ми використовували раз від разу»¹.

В післявоєнні роки «тиск прикрашування» починає гальмувати розвиток мистецтва, і, нарешті, саме життя змінює становище поверненням до по-новому прочитаного гасла: «Мистецтво у побут».

Майже повна відсутність формалістичних вивертів у народному керамічному мистецтві початку ХХ ст. свідчила про його здорову основу. Та й справді, застосування прикладного виробу ставило певні вимоги до його форми, вже цим заперечуючи будь-яке трюкацтво. Ця логіка відкинула, наприклад, прямокутну форму чашок та кухлів, запропоновану супрематистами ще в роки громадянської війни. У виготовлених на гончарному крузі керамічних скульптурах, вазах не було нагромадження прямокутних елементів, які нерідко можна було зустріти в той час у професійному декоративно-прикладному мистецтві. Навіть такий дуже поширений прийом оздоблення, як стилізаторство, не дістав підтримки у народних майстрів.

Можна навести багато прикладів, коли народні майстри у своїй діяльності завжди йшли шляхом реалізму. Їх творчість відзначає до-

¹ Л. П. Калениченко, Народні художні промисли на Україні.— «Архітектура Радянської України», 1941, № 3, стор. 12.

цільність, глибока художність. Ці ознаки характеризують радянське народне мистецтво. На відміну від професіонального мистецтва перших післяжовтневих років, коли в ньому існувало багато формалістичних течій, народне мистецтво цього часу було «ясним, простим, призначення його занадто велике й поважне для того, щоб у ньому мало місце трюкацтво»¹.

Республіканська виставка українського народного мистецтва 1936 р. в Москві підбила підсумки його розвитку за довоєнний період. Кераміка, вишивка, художня обробка дерева, ткацтво та інші види народного мистецтва України, експоновані на виставці, знайомлячи громадськість з серйозними досягненнями українських радянських народних майстрів, засвідчували високий художній рівень їх творів.

Спеціальною постановою Ради Народних комісарів УРСР та Центрального Комітету КП(б)У багатьом учасникам виставки було присвоєно почесне звання «Майстер народного мистецтва». Це звання одні з перших одержали кераміст-скульптор Іван Гончар з с. Крищенці Вінницької обл., різьбяр Петро Верна з Борисполя, майстер настінного розпису Тетяна Пата з с. Петриківка, малювальниця Параска Власенко з с. Скобці, її землячка — килимниця Наталка Вовк, а також кролевецька ткаля Явдоха Демченко.

При Київському державному музеї українського мистецтва було відкрито Центральну експериментальну майстерню з відділом кераміки. Вироби майстерні свідчать про її велике значення. Цей експериментальний центр — справжня художня лабораторія українського народного мистецтва — об'єднував найкращі творчі сили. Продукція майстерні — яскравий зразок колективної творчості майстрів, що працювали в різних галузях народного мистецтва. Так, вазу, яку виточив Іван Гончар, декорував ліпленням орнаментом інший майстер, автором орнаментального малюнка була Параска Власенко.

У грудні 1940 р. пленум Спілки архітекторів за участю провідних радянських художників обговорив тогочасні проблеми розвитку прикладного мистецтва. Пленум підкреслив велике значення прикладного мистецтва, яке «вміщує в собі культурно-ідеологічні й водночас життєво-соціальні функції». Було відзначено також, що художня промисловість відстає від зрослих культурних потреб населення.

Заклики Пленуму до піднесення художніх промислів та художньої промисловості були опубліковані у пресі. В статті «За нове піднесення художньої промисловості України» М. А. Прахов підкреслював ідеологічну роль виробів художніх промислів. «Не слід забувати, — писав він, — що предмети, якими оформлюється наш повсякденний побут, є провідником культури і їх можна розглядати як своєрідний засіб

¹ «М. Горький об искусстве», «Искусство», М.—Л., 1940, стор. 60.

агітації. Все хороше, функціонально зручне і доцільне, високоякісне і художньо оформлене агітує за радянський лад»¹.

Отже, з 1917 до 1941 р. радянське народне мистецтво пройшло великий та складний шлях розвитку, в процесі якого сформувалися характерні для його творів нові риси.

НОВА ТЕМАТИКА І НОВІ ХУДОЖНІ ПРИЙОМИ В УКРАЇНСЬКІЙ НАРОДНІЙ КЕРАМІЧНІЙ СКУЛЬПТУРІ

Після Жовтня художні промисли України та окремі кустарі продовжували виготовляти традиційні вироби керамічної скульптури. Всі ті засади, на яких ґрунтувалися художні рішення дитячої глиняної іграшки, тематичної скульптури малих форм та фігурного посуду ще до революції, повністю збереглися і в післяжовтневий період. У своїй творчості народні майстри використовували певні прийоми узагальнення, завжди враховували пластичні та декоративні можливості матеріалу, зверталися до відточених багатьма десятиріччями принципів декорування.

Розглянемо те нове, що з'явилося в цей період і пізніше склалося в нові традиції в українській народній керамічній скульптурі.

Дитяча народна глиняна іграшка, тематична скульптура малих форм, ліпний фігурний посуд, обслуговуючи побут радянських людей, на різних етапах розвитку суспільства відповідали різним вимогам. Ці вимоги в окремі періоди сприяли більш інтенсивному розвитку того чи іншого виду керамічної скульптури, змінюючи співвідношення між ними.

Так, у перші роки існування Радянської держави, коли економіка країни була виснаженою, виникла насамперед необхідність в ужитковому, зокрема фігурному посуді як найбільш утилітарному виді керамічної скульптури.

Прискорився розвиток і дитячої глиняної іграшки, в якій народний майстер міг порівняно ширше звертатися до нової тематики, нових сюжетів, ніж у фігурному посуді. В середині 30-х років зростає тенденція до оповідального розв'язання теми, що обумовлювало швидкий розвиток народної тематичної скульптури малих форм.

Після Жовтня в різних промислових центрах України працювало багато талановитих майстрів народної скульптури: Остап Ночовник — у Міських Млинах на Полтавщині, Яким та Яків Герасименки — в с. Бубнівка Гайсинського району на Поділлі, Іван Гончар — у с. Крищенці (Поділля), Олександр Багрій, Марко Прогло, Іван Білик — в Опішні, Юхим Резник — у с. Перещепино на Дніпропетровщині та ін.

¹ М. А. Прахов, За нове піднесення художньої промисловості України. — «Архітектура Радянської України», 1941, № 3, стор. 21.



Бариня. Опішня. Завод «Художній керамік».

У радянський час, як і напередодні Жовтня, не було жодного промислового керамічного осередку, де б поряд з ужитковим та декоративним посудом не виробляли дитячої іграшки. Загалом ці іграшки були глибоко традиційними, бо скульптуру малих форм та іграшки творили ті самі майстри. Багато птахів-свистунців виготовляв в Опішні Федір Чирвенко.

М'які круглясті форми, притаманні всій полтавській групі, характерні для опішнянської іграшки, іграшок Хомутця, Попівки, Гадяча, Говтви, керамічне виробництво яких відродилося в середині 20-х років¹.

Більш строгі форми чернігівської іграшки відзначають коника-свистунця, створеного у Воронежі (1925 р., ДМЕ, інв. № 4278—1). Мону-ментальність трактування, яка досягається певними пропорціями виробу, характерна для коника-свистунця, виготовленого в Ічні (1923 р., ДМЕ, інв. № 4038—37). Дуже виразна фігурка з неполив'яної глини прикрашена декором з вдавнених крапочок, які відтворюють гриву, морду та збрую коня. Матовий рівний тон глини підкреслює візерунчастість декору. Значно довші передні ноги та підведена голова роблять фігурку особливо гордовитою. Стриманість і тактовність декору, його вдале розміщення доповнюють художній образ.

Колекція Державного музею етнографії народів СРСР у Ленінграді, зібрана М. А. Фріде під час її експедиції на Поділля в 1927 р., свідчить, що і там вироблялося багато іграшок традиційного плану. Під № 4673—49, 4673—50, 4673—52, 4673—53 зберігаються свистунці з с. Бубнівка (півень, коник, вершник та будьоннівець на коні). Фігурки розмальовані темними смугами фарби без поливи. Наприкінці 20-х років у Бубнівці ще жив Андрій Гончар (йому тоді було понад 100 років)², який виховав кілька поколінь гончарів. Як майстер іграшки був відомий і бубнівський гончар Микола Глухенький. Ці умільці працювали й в інших видах керамічної скульптури. Поряд з ужитковим та декоративним посудом багато уваги виготовленню іграшки приділяли Яким та Яків Герасименки.

Аналогічні тенденції простежуються і в тематичній скульптурі малих форм, і у фігурному ліпному посуді, в яких спостерігається безпосереднє продовження традицій, постійне звертання майстрів до ustalених сюжетів, асортименту виробів. Марко Прогло та Олександр Багрий в Опішні у 20-і роки створюють кілька станкових композицій: «Т. Г. Шевченко» (бюст та статуетки), погруддя О. С. Пушкіна. В ті ж роки виставив кілька бюстів Кобзаря і відомий опішнянський гончар В. Поросний.

¹ Див. Б. С. Бутник-Сіверський, Українське радянське народне мистецтво, стор. 68.

² Там же, стор. 89.

Цікавим прикладом, що ілюструє еволюцію дитячої іграшки і показує, як оповідальні елементи, збільшення розміру та саме трактування форми надають їй рис тематичної народної скульптури малих форм, може бути фігурка жінки, виготовлена в с. Івашково на Поділлі (ДМЕ, інв. № 4522—1). Жіноча фігурка, зображена в одязі 20-х років (немає канонічної тонкої талії і традиційного капелюха), підперезана широким поясом. Риси обличчя індивідуалізовані, на голові — пряме підстрижене волосся. Найбільш чітко радянська дійсність цих років знайшла своє відбиття у тематичній скульптурі малих форм з її новою тематикою і новими засобами художнього трактування цієї тематики.

Чітка традиційна творча манера виконання характеризувала ліпний фігурний посуд. До виставки у Полтаві Остап Ночовник (помер 1923 р.) виготовив кілька зразків фігурного посуду. На сільськогосподарській виставці у Москві (1923 р.) теж експонувалися його «Баран» та «Півень». Ці вироби багато декоровано ліпленими деталями, а тулуб барана ще й розписано орнаментом. Талановитий майстер вдало поєднав ці цілком самостійні види декору.

Випускники Опішнянської профтехшколи І. А. Білик, О. А. Ковпак, М. І. Корячок, Т. Н. Демченко на виставці, що була влаштована 1929 р. з нагоди першого випуску, показали багато левів, баранів, півнів тощо.

Можна ще навести чимало прикладів традиційної народної керамічної іграшки, тематичної скульптури малих форм та фігурного посуду, які були створені в різних осередках у 20—30-і роки. Однак мова йтиме про нові напрямки, що виникали на традиційній основі.

Соціальні зрушення в новому житті глибоко хвилювали народних майстрів, і вони відбивали ці зміни у своїх творах, розповідаючи в художніх образах про сьогоденний день. Їхні вироби стали своєрідним художнім пам'ятником життю українського народу в перші роки після встановлення Радянської влади. В опішнянській, подільській та київській народній керамічній іграшці того часу зустрічаються червоноармійці в шоломах та галіфе, будьоннівські тачанки, прикордонники з собакою; народні майстри зображували також церкви з вивісками: «трудова школа», «клуб», «хата-читальня» тощо.

В українській народній керамічній скульптурі в сатиричному плані змальовувалися чужі, ворожі елементи. На Київщині та Поділлі була поширена іграшка «Деніка», яка зображувала Денікіна вершником (генеральська форма, вирячені очі, оголена шабля). Ю. О. Самарін у роботі «Подільські гончарі» розповідає, що майстри з Поділля зображували Денікіна в образі «триглавої гідри». Центральна голова гідри була людською, а дві бокові — звірячими мордами з вищиреними зубами¹. У цій же праці Самарін згадує багато творів на сучасну тематику, які

¹ Див. Ю. А. Самарин, Подольские гончары, М., 1929, стор. 43.

він чітко розподіляє на дитячі іграшки та ліплені фігурки, виготовлені для дорослих і для дітей, якими можна було також прикрасити житло, тобто вироби, котрі звуться скульптурою малих форм¹. Автор підкреслює, що сфера поширення подібних декоративних фігурок значно більша, ніж іграшок. Ці вироби є оповіданнями — яскравими зразками народного гумору.

В дослідженні розглядається також скульптурна група, яка зображує паровоз із вагонами, на дахах яких сидять «мішечники». Інша скульптура — це «самогонник». На жаль, ілюстрації до монографії про подільських гончарів виконані недостатньо чітко, а оригінали не збереглися. Все ж і описане в книзі переконливо свідчить, що майстри української народної керамічної скульптури зверталися до найрізноманітніших тем сучасності.

Художніх керамічних виробів 20—30 років залишилося дуже мало. Літературні джерела про них теж нечисленні. Однак зразки, котрі щойно згадувались, якщо їх порівняти з описами експонатів виставок, дозволяють простежити певні явища, що мали місце в розвитку української народної керамічної скульптури того часу. Це насамперед прагнення народних майстрів до оповідального рішення теми. Як уже зазначалось, нові умови життя вимагали звертання до нової тематики, а це в свою чергу обумовлювало нові художні рішення.

Загострення уваги художника на певному персонажі, факти або й цілому явищі потребувало, крім розповідних деталей, єдності дії чи, вірніше, взаємодії зображуваних персонажів.

Ця взаємодія елементів у композиції стала основним прийомом, до якого почали звертатися народні майстри, розробляючи оповідальний сюжет. Вище вже йшлося про оповідальні композиції минулого сторіччя, які мали збірний характер (фігурки байдуже стояли поруч, не об'єднані спільним настроєм, спільною дією).

Крім єдності дії, при розкритті сюжету велике навантаження лягало на окремі деталі та аксесуари. В подільській народній кераміці 20-х років зустрічався сатиричний сюжет — «Канцелярія». Статуетка зображала канцеляриста за столом, а біля нього фігурку прохача з капелюхом у руці. Цей капелюх, купа паперу на столі допомагали зрозуміти задум твору.

Сучасна тематика знаходила своє відбиття не тільки в народній сюжетній скульптурі. Дитяча глиняна іграшка й фігурний посуд також свідчать, що народні майстри зверталися до сучасності. В іграшках Опішні, Бубнівки, Крищенців та інших центрів керамічного виробництва України того часу нерідко зображувались будьонівці (наприклад, іграшка, виконана Герасименками, з колекції ДМЕ, № 4673—53),

¹ Див. Ю. А. Самарин, Подольские гончары, стор. 40.

а традиційні тройки допомогли народним митцям розробити новий скульптурний сюжет іграшки-тачанки.

Про те, як народні майстри розповідали про нове життя країни і своїми творами активно відгукувалися на події сучасності, можна скласти уявлення не лише на підставі вже згаданих безіменних та підписаних зразків з різних місць України. Якнайкраще простежити процес формування української радянської народної тематичної скульптури малих форм у довоєнний час дозволяють вироби видатного народного майстра Івана Тарасовича Гончара.

Перша світова війна захопила Івана Гончара в армії. Але де б не був художник-солдат, його допитливе око все бачило, все помічало. Свої спостереження про несправедливу війну та сваволю царського уряду майстер втілює у гостро сатиричних композиціях «Один з сошкою, семеро з ложкою», «Пани обідають», «Пани гуляють» тощо.

Велику Жовтневу соціалістичну революцію І. Гончар сприйняв усією душею й відразу ж активно відгукнувся своїми творами на події того часу. У 1920 р. він створив кілька скульптурок на тему «Кіннота Будьонного», у 1921 р. — на тему «Білі тікають». До нас дійшли окремі зразки з його серії «Кіннота Будьонного». Ця скульптурна серія, створена І. Гончаром у його рідному селі Крищенцях у 20-і роки, — безпосередній відгук народного митця на тему захисту молоді радянської Батьківщини. За своєю формою та колористичним рішенням скульптурки є типовими зразками подільської кераміки вінницької групи. І. Гончар звертається до традиційного рішення іграшок-вершників, щоб відтворити боротьбу народу в роки громадянської війни. Його вироби відзначаються монолітністю силуету, напруженою динамікою. Деталі не порушують цілісності загального рішення. Кожний зразок відзначається своєрідним для даного випадку декоративно виразним кольоровим рішенням, наприклад, зеленувато-коричнева гама в розписі вершника (іл. 13) або вершник чорного кольору (іл. 14). Зразок К-392 більш схожий на канонізовані іграшки Поділля: досить статично вирішено фігурку коника, вусатого вершника у будьоннівці. Порівняно з цим вершником скульптурка під № К-401 значно живіша: гордовито вигнута шия коня, напружені передні ноги та піднятий хвіст передають стрімкий рух. Трохи відкинутий назад, опертий на стремена вершник у будьоннівському шоломі зображений в повній формі — з петлицями на гімнастюрці, з портупеею, кобурою.

Особливо красивий та соковитий за кольором інший зразок, що зображує воїна в жовтому сідлі на бурому коні з вуздечкою. Гімнастюрка і штани вершника мають колір зеленої мідної поливи, шапка — більш теплого зеленого тону, чоботи темні. По корпусу коня розкиданий багатоколірний розпис, що нагадує оздоблення сідла та зброю. Цей цікавий художній твір відзначається насиченим і цілісним кольоровим

рішенням. Тоді ж І. Гончар створив скульптурну групу «Білі тікають» (білогвардійці сидять верхи на собаці). Інші скульптури: прикордонник, мисливець з рушницею, який тримає за нашійник собаку (ІМФЕ ВРФ, ф. 8—9), ліплена група, що зображує червоноармійця в шоломі з гітарою та жінку з балалайкою, покрита однотонною зеленою поливою (іл. 15)¹, свідчать про живе сприйняття дійсності народним майстром.

У 1935 р. Управління в справах мистецтв при Раді Народних Комісарів УРСР запросило І. Гончара до Києва, де він, працюючи в Центральній експериментальній майстерні, створив багато високохудожніх виробів. Певний інтерес становить його скульптура «Демонстрація» (1936 р.) — крокує велика група демонстрантів з лозунгами та оркестром. На одному з транспарантів гасло на честь XX роковин Великої Жовтневої соціалістичної революції. Розрізненість ліплених фігурок свідчить про не зовсім вдале трактування сюжету, однак самі фігурки дуже виразні і переконливо розкривають сюжет твору. І. Гончар є автором ряду композицій на тему нового побуту колгоспного села. До них належить і група «Колгоспники танцюють» (ДМЕ, інв. № 6007—39). Виріб покритий темно-зеленою поливою.

У 30-і роки народний майстер створив скульптуру «Колгоспне весілля» (іл. 16). Навколо святково прибраного столу, заставленого різними стравами, сидять гості. Один гість виголошує тост. Слід сказати про здібнення та певну натуралістичність у трактуванні постаменту, про недостатню скульптурність усієї групи в цілому, проте не можна не відзначити великої виразності традиційного рішення самих постатей.

Іван Гончар не раз звертався і до теми минулого безправного життя нашого народу. Такі його, наприклад, група «Пан та робітник»², виконана в Київському художньо-промисловому училищі, «Пани на прогулянці»³, створена в с. Крищенці Тульчинського району, яка експонувалася на I Українській виставці народного мистецтва, а також згадувана раніше сатирична композиція «Один з сошкою, семеро з ложкою» та багато інших творів.

Усі ці зразки вражають завершеністю скульптурного рішення. Динамічність у творах І. Гончара, єдність дії, єдність настрою персонажів, навіть які знаходяться на постаменті далеко один від одного, є тими взаємозв'язуючими чинниками, котрі створюють завершену, цілісну композицію.

Ці ж традиційні художні принципи бачимо в численних творах майстра на літературні сюжети (серія на тему «Казка про попа та його

¹ Київська експериментальна майстерня, 1937 р.

² Див. «Архітектура Радянської України», 1941, березень, стор. 22.

³ Див. «Соціалістичний Київ», 1936, № 3, стор. 26.

наймита Балду», «Руслан і Людмила», «Демидові вареники», «Квартет», «Ріпка») та в низці гумористичних робіт, де всі персонажі — тварини.

На виставці 1936 р., показаній у Києві, Москві, Ленінграді, експонувалася робота Івана Гончара «Як миші kota ховали» (висота 23, 5, довжина постаменту 26 см, іл. 17). Автор пізніше неодноразово повертався до цієї теми, і тому існує чимало її варіантів. Твір складається з кількох скульптурних груп, об'єднаних спільним сюжетом. Це окремі групи, розташовані на плоских постаментах, і ряд відокремлених фігурок. В одній з таких композицій kota несуть у труні, в другій миші везуть катафалк з котом. З усіх цих варіантів найцікавіша композиція, що складається з довжелезної процесії, — попа, дяка, музикантів і цілої вервечки веселих, з великим гумором зображених мишей. Кожна окрема фігурка за ступенем узагальнення форм і принципом трактування не виходить за межі традицій народної глиняної іграшки. Однак у творі відбита яскрава індивідуальність майстра, що визначається вільним узагальненням ліпленням, характером розповіді і динамічним рішенням кожної фігурки. Миша-піп — це чітко виліплена канонізована фігурка. Замість ризи її вкриває суцільний тонкий округлий глиняний пласт. Скупий і простий орнамент з дірочок допомагає сприйняти його як одяг з цупкої парчевої тканини. Клобук, кадило та деякі інші деталі доповнюють характеристику фігурки попа.

Цікавий також інший варіант цієї композиції (ІМФЕ ВРФ, № 8—9/906). На першому пласті-постаменті попереду йде миша з капелюхом та іконою, за нею миша-піп і миша з іконою. На другому постаменті чотири миші впряглися у віз-катафалк, на якому стоїть труна з котом. Третій пласт є постаментом для музикантів. Розташовані одна за одною, послідовно розгортаючи сюжет, ці три групи зібрані не тільки тематично: всіх персонажів об'єднує емоціональна виразність скульптури, побудована на єдності психологічного рішення всіх цих фігурок. І. Гончар підкреслює комічну серйозність кожної фігурки.

Уміння талановитого майстра створити єдиний настрій у багатофігурних композиціях відзначає й інші його праці. Аналогічно трактує автор і групу «Звірі-музики» (1935), яка зображує п'ятьох звірят, що сидять на лаві-постаменті¹. «Музики» надзвичайно захоплені, вони з комічною сумлінністю грають на своїх інструментах. Дивлячись на скульптурку, не можна не посміхнутися.

Така єдність настрою і дії є однією з найхарактерніших особливостей творчої манери Івана Гончара і водночас — це засіб для розкриття оповідальної теми в народному мистецтві.

Дуже плідним для майстра було перебування в Київській експериментальній майстерні (1935—1937 рр.), коли Іван Тарасович готував

¹ Див. «Украинское народное искусство», М.—Л., 1938, табл. 47.

експонати для виставки 1936 р. та для святкування ювілею О. С. Пушкіна. За творчість цього періоду йому було присвоєно почесне звання майстра народного мистецтва. Працюючи в Київській експериментальній майстерні, у музейному містечку Києво-Печерської лаври, скульптор створив серію скульптурних композицій на казкові сюжети і, зокрема, на сюжети з творів О. С. Пушкіна «Казка про попа та його наймита Балду», «Руслан і Людмила» та багато інших. Часто один і той самий сюжет автор трактував по-різному. У цих варіантах він шукав чи то скульптурної пластичної відмінності, чи нового колористичного рішення, чи то нової композиційної побудови. Наприклад, зразки з серії «Казка про попа та його наймита Балду» є різними типами оповідальної композиції. Твір, що зображує попа, який наймає Балду на базарі, — це скульптурна група на плоскому постаменті (іл. 18). У розкритті сюжету беруть участь три композиційні групи: ліворуч, у глибині, сидить гончар, що продає свої вироби, праворуч від центру композиції, також у глибині, — пекар та покупець біля нього; нарешті, праворуч, на передньому плані, піп та Балда, що торгуються між собою.

Фігурки цієї композиції подано в гумористичному плані. Зовні найвигідніший та недоумкуватий, а в дійсності кмітливий Балда, самовдоволення, з величезним животом піп та інші персонажі виліплені з світлої глиняної маси. І. Гончар використав кращі традиції художніх рішень дитячої глиняної іграшки. Фігурки гранично узагальнені, і тому ще чіткішими є оповідальність композиції та характеризуючі деталі: настовбурчене волосся у попа, що стирчить з-під капелюха, розкуйовджена борода, простора ряса. Автор вдало розташував на постаменті орнаментальний традиційний рослинний мотив; легкий, трохи вдавнений і добре проліплений малюнок іде вздовж краю пласта, причому на задньому краї постаменту цей ліпний орнамент перетворюється на вузеньку гнучку гілочку, а на передньому стає широкою орнаментальною смугою. Рослинний візерунок сприймається як трав'яний покрив. Незважаючи на відокремленість трьох скульптурних груп, автор передає своєрідну обстановку базару, де кожен заклопотаний своїми справами. В цьому творі все — товари гончаря і пекаря, одяг і рухи персонажів — підпорядковано сюжетові. Деталі не розпорошують уваги глядача, а навпаки, концентрують її на головних дійових особах, вирішених дуже виразно.

Другий варіант оповідального рішення композиції дає інший твір цієї серії — «Піп та його наймит Балда» (1936, ІМФЕ ВРФ, ф. 8—9/906). Перед нами ліплена група з чотирьох фігурок, розташованих навколо обіднього столу в будинку попа. Ліворуч сидить піп, навпроти глядача — його домочадці, праворуч стоїть Балда, що колише дитину та їсть чималою ложкою з величезної миски. Це побутова сценка. Всі персонажі здивовано і навіть розгублено дивляться на Балду. Скульптуру

виліплено із світлої глини. Кожна частина форми зроблена з розкачаних глиняних джгутиків потрібної товщини. Постамент прикрашено ліпленим рельєфом рослинного орнаменту з продряпаними жилками та контурами листочків.

Подібний рельєф, що вкриває площину, дуже характерний для Поділля і використаний майстром у багатьох його творах. У подальшій творчості митця цей традиційний орнамент розростається, ускладнюється. Майстер вводить більш високі рельєфи птахів, звірів. Декоративні вази І. Гончар оздоблює суцільними ліпленими смугами, в котрих скульптурні групи органічно вкомпоновано в традиційний орнамент.

Якщо в першому варіанті «Казки про попа та його наймита Балду» дотепна розповідь про місце дії допомагала розкрити сюжет і зрозуміти взаємини між двома персонажами, то другий варіант є яскравим прикладом взаємодії всіх персонажів.

Уся родина попа, яка сидить навколо чайного столу, із зачудуванням дивиться на Балду, вражена його величезним апетитом. Сатиричне трактування посилює випнута борода попа, підкреслено масивний ніс, капелюх з пером та аксесуари одягу домочадців. Але найцікавішим є рух фігурок: виразність та єдність їх настрою позначилася на загальній емоційності скульптурного твору.

До цього ж часу належить робота І. Гончара «Руслан перед головою велетня». Автор зумів передати простір у цій скульптурній композиції. На досить тонкому овалному пласті-постаменті по діагоналі розміщено голову велетня і постать Руслана на коні. Впадає у вічі точно і вдало знайдена скульптором відстань між персонажами. Якби Руслан знаходився хоч трохи далі, виникло б враження розірваності композиції. Більш близьке розташування, навпаки, порушило б відчуття величезного спокою. Опущені повіки Голови, борода, що неначе вросла у землю, розкидана навколо старовинна зброя підкреслюють цей настрій, який посилюється позою вершника і коня, що немов завмерли. Кінь присів від несподіванки, а у постаті Руслана теж відчувається німе зачудування. Авторіві вдалося тонко передати дух пушкінського твору. Цього він досягає образотворчими засобами декоративного плану, не виходячи за межі традиційних прийомів народної скульптури. Вершник на коні близький до традиційної народної іграшки і добре гармонує з узагальненим рішенням твору.

Таке саме рішення має вже згадувана багатофігурна композиція «Колгоспне весілля». Увага гостей, що сидять навколо столу, спрямована на людину, яка виголошує тост. Аналогічне трактування бачимо в скульптурних композиціях «Ріпка» (ІМФЕ ВРФ, ф. 8—9/906), «Пан і батрак», «Демидові вареники» та в багатьох інших роботах, котрі є яскравим прикладом розкриття оповідальних тем завдяки живій взаємодії персонажів.

Композиція «Ріпка» відзначається м'якою пластичністю ліплення. Добре продумано силует групи, розміщеної на видовженому постаменті. Фігурки діда, баби та онуки вищі за розміром, аніж інші, і розташовані в центрі композиції. Масив ріпки та менші фігурки (собака і миша) є ніби переходом від центральної групи до постаменту. Порівнюючи цей твір із згадуваною групою «Колгоспне весілля», слід зазначити, що в «Ріпці» персонажі більш зв'язані між собою і органічніше пов'язані з постаментом. Зменшуючись у розмірі, вони немов врастають у площину постаменту.

Врівноваженістю композиції відзначається також скульптура «Демидові вареники» (в деяких публікаціях цей твір називається «Пани обідають»), виготовлена з світлої глини без поливи (іл. 19). Ліворуч біля столу розміщено дві фігурки гостинних господарів, праворуч, перед тарілкою з варениками, гість з дуже великим животом. Господар простягає йому чарку, а господиня — тарілку з величезним вареником — символом щедрого частування.

Як уже зазначалося, однією з характерних рис творів народного мистецтва є органічна єдність форми і змісту. Оскільки в процесі розвитку того чи іншого виду народного мистецтва окремі, здавалося б, традиційні твори починали набувати нового змісту, виникала потреба створити нову форму та використати нові зображувальні засоби для передачі нового змісту. Так було і в період становлення радянського мистецтва.

Зупиняючись на засобах більш вільного ліплення форм, звернемося ще раз до скульптурних творів І. Гончара того часу і розглянемо його роботу «Пани на прогулянці» (1935), яка експонувалася на Першій республіканській українській виставці народного мистецтва 1936 р. (іл. 20). На постаменті, що має вигляд помосту, стоять три фігурки: пан, пані і панич. Впадає у вічі тонке сатиричне рішення та виразність постатей — ця головна ознака художності. Права рука пана з традиційним для народної скульптури вигином впирається у бік, лівою він узяв під руку свою дружину, яка тримає за руку дитину. Руки і ноги всіх персонажів зроблено із глиняних джгутиків, які допомагають художникові реалістично передати рух дійових осіб. Таке рішення форми відійшло від канонізованого «підбочування». Широко розставлені негнучкі ноги пана впираються у постамент. Потворність жіночої фігури з потовщенням замість талії підкреслюється напівзігнутими викривленими ногами. Перед нами справжня карга — зла, жовчна, хижа. Переконаливо передано також фігурку панича. Тут опукла лінія бортів його куртки одним пластичним рухом переходить у вигнуті ноги, кривизна яких спрямована в зворотньому напрямку. Знову бачимо типові для майстра пласти одягу з модними гудзиками та деталями (коміречь жіночої сукні, високі чоловічі коміри, застібки на жилетці, капелюх тощо). Всі три

персонажі об'єднує вираз бундючності та самовдоволення, що робить фігурки яскраво сатиричними. Художню виразність підсилює вільне ліплення форм. І. Гончар згодом неодноразово звертався до цієї теми (іл. 21).

М'яким гумором забарвлена і група під назвою «Лірник», яка зображує двох мавп-жебраків (велика мавпа — лірник, мала — поводир) біля капелюха з милостинею (іл. 22). Мавпи сидять на невеличкому круглому постаменті. Одноколірність цієї скульптури допомагає цілісно сприймати досить легку за силуетом групу. Твір відзначає м'яке вільне ліплення, жвавість руху, єдність об'ємного, кольорового та лінійного рішень.

Характеризуючи скульптурні твори Івана Гончара, необхідно особливо підкреслити ще одну їхню ознаку, яка стала показовою для всієї української радянської народної керамічної скульптури ще в довоєнні роки, — її динамічність. Однак вона часто виявлялася тільки в більш вільному, ніби ескізному ліпленні і лише наприкінці 40-років набула нових рис. Взагалі твори народної скульптури порівняно з творами станкової професійної скульптури наближаються більше до віртуозних начерків, аніж до завершених зразків. Їм, як уже зазначалося, властиві велика образність бачення і передачі, підкреслення головного. Недооцінка цих особливостей творів народного мистецтва завжди була причиною творчих невдач художників-професіоналів. Намагаючись наслідувати народного майстра, вони виправляли народний примітив за допомогою «аналогічних подробиць»¹, знижували художню виразність та цілісність твору, бо порушувалося узагальнене трактування образу. Про це, наприклад, свідчать роботи художників, які працювали в Талашкіно та Абрамцево.

Художники минулого, траплялось, ставили знак рівняння між «канонами» й «традицією» і підносили традиційні рішення до канонів. Те, що було в народному творі необхідним, що сприймалося на конкретному етапі розвитку народного мистецтва як певний засіб художнього вираження, вони вважали обов'язковою та незмінною ознакою народного мистецтва і механічно переносили той чи інший прийом у свої твори, вважаючи, що працюють у «народному» стилі (жіночі фігурки переважно зображалися з взятими в боки руками, на голові обов'язково були капелюшки, корпуси фігурок робили конусоподібними).

Безперечно, вдале композиційне рішення завжди поєднується з відточеністю форм. Відточеність, прийоми ліплення можуть, врешті, стати і канонічними, якщо вони вже перестали розкривати новий зміст твору, а це в свою чергу може призвести до гальмування розвитку нової худож-

¹ В. А. Никольский, Древнерусское декоративное искусство, 1923, стор. 18

ньої форми. Однак, розглядаючи нове трактування в оповідальних композиціях І. Гончара, бачимо, що це яскраві приклади того, як глибоко традиційний твір може звільнитися від застиглих канонів. Вироби І. Гончара вражають великою майстерністю виконання, віртуозною відточеністю форм, що поєднується з вільним, ніякими канонами не скутим ліпленням.

При вивченні творів І. Т. Гончара особливо впадає в вічі помиловість поглядів таких відомих дослідників народної кераміки, як Л. А. Дінцес та Ю. О. Самарін. Останній, наприклад, описуючи скульптурні композиції, тематично пов'язані з життям на Україні наприкінці 20-х років, твердив, ніби «ніякої спадкоємності форм у таких виробках немає, оскільки, виготовляючи їх, гончар намагається відобразити в своїй роботі сучасний побут та його характерні риси. Особисте переборює тут всі закони і традиції»¹.

Якщо вважати традиційними тільки певні іконографічні образи, окремі художні прийоми чи елементи в згадуваних Ю. О. Самарінін творих, то можна, мабуть, приєднатися до точки зору автора. Але це б принизило саме поняття «художня традиція в народному мистецтві». Хіба перестане бути твором народного мистецтва жіноча фігурка тільки тому, що вона зображує сучасну дівчину з книгою? Хіба фігурка будьоннівця верхи на гарячому коні гірша, ніж традиційні вершники минулого або ті вершники, які свого часу з тонким гумором зображали польського пана-загарбника? Це зовсім не відхід від традицій, а лише подальший їх розвиток.

Будьоннівці Івана Гончара, майстрів Поділля та Київщини створюють образи героїчних персонажів громадянської війни, і в цих творах яскраво виявляються досягнення усього попереднього розвитку народної скульптури. Тут граничне узагальнення в трактуванні сюжету є засобом для загострення характеристики образу. Українську народну скульптуру відзначають єдність скульптурних та колористичних рішень, відсутність перевантаження, широке використання в розписі рослинних мотивів, традиційність і в техніці виконання, і в застосуванні матеріалу. І таких прикладів можна навести безліч.

Якщо Ю. О. Самарін бачив відсутність спадкоємності форм та відхід від традицій у відображенні сучасного побуту і характерних для нього рис, то Л. А. Дінцес стверджував, що в оповідальних композиціях «старі традиції усуваються майже повністю»².

Прямим запереченням цих поглядів є вся творчість І. Гончара. Візьмемо його скульптурну групу «Один з сошкою, семеро з ложкою» (іл. 23). Автор неодноразово звертався до цієї теми. П. Н. Мусієнко

¹ Ю. А. Самарин, Подольские гончары, стор. 42.

² Л. А. Динцес, Русская глиняная игрушка, стор. 86.

у монографічному дослідженні про творчість І. Гончара писав, що перший варіант скульптор створив ще в окопах під час першої світової війни¹. Твір, який ми розглянемо, було виліплено в Київській експериментальній майстерні у 30-і роки. На трохи опуклому пласті постаменту, якраз на його конусоподібному підвищенні, стоїть плугатар, оточений шістьма гротескно вирішеними фігурками представників панівних верств з величезними ложками в руках. На передньому плані сидить миша з ложкою. У живому оповідальному рішенні немає застиглих канонічних поз та рухів. Вільно виліплені узагальнені корпуси фігурок та розкачані з глини умовно трактовані руки людей. Дуже узагальнені, проте підкреслено карикатурні обличчя попа, поміщика, куркуля, представника воячини. Коня виліплено з врахуванням принципів народної іграшки. Постамент декоровано легким рельєфом ліплених рослинних орнаментальних мотивів, як у традиційних подільських виробках. Дійсно, в скульптурі нема застиглих поз, канонізованого трактування, конусоподібних корпусів персонажів. Навпаки, живі постаті плугатаря, коня, що з напругою тягне плуга, та вишикуваних у чеканні дармоїдів допомогли авторові створити зразок високохудожньої сучасної народної сатиричної скульптури.

Більшість творів І. Гончара є яскравими прикладами вільного трактування форми, психологічної подачі образів, взаємодії персонажів в оповідальних композиціях. Особливою динамічністю відзначається невелика імпровізація — мавпа верхи на собаці (іл. 24). Значний інтерес щодо віртуозного ліплення становить фігурка мавпи. Її голова, тулуб, лапи зроблені з глиняних качалочок. Таке вільне трактування надзвичайно узагальненої форми є, безперечно, прикладом розвитку художніх традицій в народній керамічній скульптурі, а не їх зреченням. Звертання до нових тем і нове їх трактування — це новий крок у подальшому розвитку української народної керамічної скульптури.

Йдучи таким шляхом, Іван Гончар зберіг, однак, у своїх творах локальні ознаки, властиві народній кераміці Поділля. Про це свідчить характер ліплення виробів, зокрема рельєфного орнаменту, до якого він часто звертався при декоруванні іграшок, тематичної скульптури та фігурного посуду. На Поділлі здавна були відомі розписи однотонним рослинним орнаментом (гончарний посуд та дитяча іграшка Адамівки). Цей же характерний гіллястий легкий орнамент, що вкриває весь виріб або розташований широкими смугами, зустрічається у творах Східного Поділля (карафа для напоїв та інші зразки з колекції Львівського державного музею етнографії та художнього промислу).

¹ Див. П. Н. Мусієнко, Іван Гончар, Вид-во Академії архітектури Української РСР, К., 1952, стор. 12.

У творах І. Гончара у ліпленні бачимо такий самий вільний ритм гнучкого гілля з листям, закрутками та розетками. В ранній період своєї творчості майстер широко використовував цей спосіб оздоблення фігурного посуду, звертався до нього і в Київській школі народних майстрів. Цей декор він збагачував більш високим і складним рельєфом. У його ліпних вазах бачимо цілі орнаментальні пояси з фігурок людей, птахів і тварин.

Декорувати ліпний фігурний посуд досить складно, бо ліплення доводиться розташовувати на опуклій поверхні виробу і воно не повинно порушувати архітекtonіки твору.

Розглядаючи декоративні вази І. Гончара, можна чітко простежити, як, спираючись на традиційні засоби декорування подільських виробів ліпленням орнаментом, майстер створював спочатку подібні композиції з мінімальним ліпленням декором, однак уже з середини 30-х років він вводить у фігурний посуд елементи круглої скульптури. Такий його куманець (1938 р.) з двома фігурками тварин у центральному колі. Всю річ покрито ліпленням орнаментом з опуклих кілець, що ніби ростуть на зигзагоподібній замкненій лінії, розташованій по колу куманця. Виріб дуже нагадує подільські куманці. Але це ще ужитковий посуд, лише прикрашений скульптурним декором.

Чимало зразків фігурного ліпного посуду, виготовлених Гончаром, загинуло. Збереглося лише кілька ваз, в яких буває важко визначити, чи посуд є постаментом для скульптури, чи скульптура прикрашає посуд (іл. 25).

Великої майстерності досяг скульптор у вазі, на шийці якої розташований цілий мавпячий оркестр (висота — 29, діаметр потовщеної частини — 23 см, іл. 26). Низ вази має гладку виточену форму. На найбільш потовщеній частині корпусу розміщено смугу ліпленого рослинного орнаменту з вкомпонованими в нього птахами та мавпамисливцями. Чітким архітектурним розчленуванням шийка горловини з'єднується з корпусом. Саме навколо цієї шийки розташувалися мавпи-музики. На досить розширеному верху шийки немає ліплення.

Майстер добре володіє законами композиції і органічно поєднує ліплені фігурки з поверхню посуду. Виникає враження цілісності і врівноваженості. Цьому допомагає легкий рельєф на найбільш потовщеній нижній її частині і об'ємне рішення фігурок на шийці вази. Скульптор більш важке ліплення розмістив там, де форма легша. Водночас рішення музик настільки самостійне, що здається, ніби ваза є своєрідним постаментом для скульптурної групи мавп. Фігурки тварин виліплені в традиціях глиняної іграшки, а жвавість їх рухів та карикатурна напружена старанність, з якою вони грають, свідчить про нове рішення сюжетної народної скульптури. Цей твір є цікавим прикладом генезису художньої форми, де, так би мовити, кількість переходить

у якість — в даному випадку виникнення самостійного скульптурного твору з виробу, лише прикрашеного ліпленими деталями.

Ми зупинилися лише на тих творах народних майстрів, що дали змогу простежити, якими шляхами йшли їхні творчі пошуки, та визначити досягнення і паростки нового в тематиці і в художніх рішеннях української радянської народної керамічної скульптури 1917—1941 рр.

Розглядаючи те чи інше явище в народній керамічній скульптурі, ті чи інші творчі пошуки народних майстрів цього періоду, ми весь час мимоволі зверталися до творів І. Т. Гончара. Це, однак, не означає, що різні напрямки в розвитку народної кераміки не позначилися на творчості інших скульпторів. У скульптурі Івана Гончара — надзвичайно талановитого художника — найбільш яскраво знайшли своє відбиття майже всі особливості української народної кераміки того часу. Крім того, його твори все ж краще збереглися, оскільки роботи прославленого майстра з майстерні або з виставок надходили до музеїв чи репродукувалися на сторінках журналів.

Твори обдарованого митця є підтвердженням високого рівня української радянської народної керамічної скульптури 1917—1941 рр. Про це свідчить подальший розвиток української народної керамічної скульптури. Вироби О. Железняка, А. Пошивайло, О. Шиян, Д. Головка, Ф. Олексієнка та інших народних майстрів після 1945 р. показують, що здобутки української радянської народної скульптури 20—30-х років, яскраво виявлені в творчості І. Гончара, обумовили появу цілої низки високоталановитих творів у наступний період розвитку народної керамічної скульптури.



ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ КЕРАМІЧНОЇ СКУЛЬПТУРИ 1945—1967 рр.

Величезні втрати, що їх зазнало народне господарство Радянського Союзу від фашистського нашествия, особливо були відчутні на Україні, якій гетлерівці заподіяли найбільшої шкоди. Однак у труднощах та випробовуваннях часів війни зміцніла єдність нашого народу, яскраво виявилися незламність його духу, сила і велич його культури.

Народне мистецтво Радянської України як одна із галузей цієї культури лишалося життєздатним та дійовим, хоч грізні події війни тимчасово відірвали народних умільців од активного творчого життя. У воєнні роки майстри виготовляли переважно гончарний посуд. Якщо подекуди і зустрічалися окремі вироби скульптурної кераміки, то, відзначаючись суто традиційним характером, вони не збагачували цей вид мистецтва нічим принципово новим. Після звільнення Радянською Армією окупованих районів народ відразу почав відбудову зруйнованого господарства, зокрема і художніх промислів, продукція яких уже в роки війни задовольняла до певної міри потреби населення.

Партія та уряд у своїх рішеннях і постановах мобілізували народ на трудові звершення, закликали до швидкої відбудови всіх галузей господарства. У квітні 1944 р. було опубліковано спеціальне рішення Раднаркому УРСР і ЦК КП(б)У «Про відбудову і розвиток художніх промислів на Україні». Це рішення передбачало не тільки відновлення всіх художніх промислів, а й подальший їх розвиток на новому, більш високому технічному рівні. В березні 1945 р. відкрився Львівський державний музей етнографії та художнього промислу, де були зібрані безцінні скарби українського народного мистецтва.

Ще виставка 1936 р. засвідчила, що народне мистецтво Радянської України і, зокрема, народна керамічна скульптура мають великі художні досягнення.

Важливою рисою історичного процесу розвитку народного мистецтва завжди була спадкоємність традицій, проте проблема — традиції

та новаторство — ніколи так гостро не привертала уваги широких кіл митців, ніколи так не активізувала громадськість, як у наші дні. Це є яскравою ілюстрацією відомої марксистської тези, що певні завдання постають перед суспільством лише тоді, коли умови їх вирішення вже підготовлені життям. У народному мистецтві відбито довгий шлях розвитку художньої культури людства. Цей розвиток має кілька етапів, і кожному з них були властиві певні конкретні завдання.

Своєчасність проблеми традиції та новаторство підкреслюється паралельною постановкою таких проблем, як народність і сучасність, як намагання широко використовувати спадщину. Особливо гостро порушується питання про новаторське використання традицій у зв'язку з вирішенням спільних творчих завдань народними майстрами і художниками-професіоналами. Але це аж ніяк не означає, що народне мистецтво поглинається професійним, підкоряється йому або «опромисловлюється», як вважає мистецтвознавець М. Воронов¹.

Переходячи до вивчення нового періоду в розвитку української народної керамічної скульптури, зупинимось на змінах у змісті та формі творів цієї галузі мистецтва у зв'язку з новими умовами життя і формами виробництва. Простежимо, які саме нові явища і процеси були властиві народній керамічній скульптурі того часу, розглянемо ті творчі пошуки майстрів, завдання, що виникали перед ними, а також питання творчого використання традицій в українській народній керамічній скульптурі 1945—1967 рр.

ФОРМИ ВИРОБНИЦТВА

При виготовленні творів декоративно-прикладного мистецтва як народного, так і професійного, велику роль відіграє виробничий процес. Ручна праця, якщо майстер працює індивідуально, а також артільне чи заводське виробництво, безперечно, накладають певний відбиток на твори народного мистецтва. Все ж не можна твердити, ніби характер виробництва — це вирішальна ознака для визначення народного чи професійного мистецтва. Донедавна вважалося, що ручне виробництво — одна з головних ознак, які характеризують народне мистецтво. Та й зараз окремі дослідники наполегливо відстоюють цю тезу².

Розглядаючи твори народного мистецтва, виготовлені різними способами, переконуємося, що, наприклад, барани І. Білика і маслянки О. Железняка, чи відлиті, чи виточені, є справжніми шедеврами, незважаючи на механізацію способів їх виробництва.

¹ Див. Н. Воронов, Народное искусство в век промышленности. — «Декоративное искусство СССР», М., 1960, № 3, стор. 25—27.

² Див. Э. Кильчевская, Традиции не мертвая схема. — «Декоративное искусство СССР», М., 1959, № 11, стор. 30—35.



О. Железняк. Стадо.

Індивідуальна творчість і в 60-і роки лишалася поширеною формою виготовлення творів народного мистецтва. Так працювали Ф. І. Олексієнко, Д. Ф. Головко, О. С. Железняк та інші.

Незрівнянно виросли самі народні майстри. Багато з них — члени Спілки радянських художників (Д. Ф. Головко, О. С. Железняк, П. Й. Цвілик, Ф. І. Олексієнко та інші), їх роботи широко обговорюються на секціях Спілки, на виставках. Не зупиняючись докладно, нагадаємо про деякі твори народних майстрів, які працювали на підприємствах або індивідуально, тобто їх творчість була пов'язана з різною організацією виробничого процесу, з різними способами виробництва.

Ручним способом виготовляв свої вироби Ф. І. Олексієнко. У Київському державному музеї українського народного декоративного мистецтва є два його коники-свистунці. Зразок, що зображений ліворуч, створений у 1953 р. (8 × 9 см, іл. 27). Соковита зелена полива покриває весь виріб, який характеризується індивідуальним почерком автора. Коник дуже динамічний. Ледь помітний поворот голови передає настороженість тварини. З-під прозорої поливи красиво просвічує тон черепка. Такі ж особливості відзначають і другого коника, покритого молочно-білою поливою з кобальтовими «яблуками». Повернутий ліворуч та трохи закинтий назад хвіст-свищик вдало відтворює жвавий рух. Обидві речі мажорні за колоритом, мають соковите м'яке ліплення, дуже узагальнену форму. Це узагальнення підкреслює суттєві риси художнього образу; повністю також використані пластичні й декоративні можливості матеріалу.

В 1957 р. О. С. Железняк зробив свистульку — оленя (12 × 17 см, іл. 30), покритого світло-коричневою прозорою поливою. Рух тварини дуже жвавий, природний, роги нагадують стилізоване листя папороті. Всі згадані вироби Олексієнка та Железняка — ручного ліплення, вони відзначаються виразним індивідуальним почерком.

У Київському державному музеї українського народного декоративного мистецтва зберігається фігурний посуд Железняка — туалетна корбочка у вигляді птаха з пташеням на спині (9 × 16,5 см, іл. 29). Її виготовлено литтям, і лише нижня частина корпусу та ніжка-підставка виточені на гончарному крузі. Птах, витягнувши вперед голову, ніби кличе своїх дітей: це підкреслено рухом голови. Зверху на покривці, розміщеній на спині матері, сидить пташеня. Його фігурка теж витягнута в тому самому напрямку. Соковитість кольору допомагає вдало втілити задум автора. Молочно-біле суцільне покриття відтіняє насичені зелені мазки декору на крилах, хвості, шиї, ніжках-підставках та малюнок на голові птаха й пташеняти. Твір митця відзначається композиційною зібраністю і чітко знайденою єдністю декоративності та утилітарності.

Не менш високохудожнім є декоративний посуд-баран Д. Ф. Головка (експонувався на декадній виставці українського мистецтва 1960 р., 60 × 50 см, іл. 28), виточений на гончарному крузі. Головний мотив орнаментального декору складається з накладених одне на одне рельєфно виштампованих кілець. Зібрані в орнаментальні групи, вони чергуються з рельєфними смугами. Фігуру барана покрито соковитою зеленою поливою, заливи якої створюють красиву кольорову гаму. Основні частини посуду — голова, ноги, роги виточені на гончарному крузі. На такій поверхні особливо гарно й тонко розливається полива. Однакові за рельєфами кільця декору підкреслюють орнаментальність оздоблення. Такою ж чіткою орнаментальністю відзначається ребристий рельєф витих рогів, що утворюють чашоподібні маси.

Виточені на гончарному крузі й декоративні фігурки баранчика (висота — 12 см, КДМУНДМ, інв. № ф—2897) та свинки (висота — 9 см, КДМУНДМ, інв. № ф—2896), експоновані на ювілейній виставці у 1957 р. Н. Вербівською — майстром народного мистецтва з Косова. Точеність та деяка умовність, викликані вимогами матеріалу та способом виготовлення, підкреслюють народне походження цих творів.

Згадані експонати виготовлялися в артілі, що до 1960 р. була найтипівішою формою організації виробництва українських народних художніх промислів. На іншому художньо-промисловому підприємстві — опішнянському заводі «Художній керамік» — щорічно виготовляється багато зразків української народної керамічної скульптури, які дістали загальне визнання. Це барани Т. Демченко, декоративні фігурки баранів, левів та коней І. Білика (розміри коня 17 × 20 см, іл. 31) і віртуозно виконані свистунці Н. Чуйко (іл. 32).

У роботах Н. Чуйко заводське виробництво головним чином вплинуло на підготовку матеріалів (глини та барвників).

І. А. Білик, найстаріший опішнянський майстер заводу «Художній керамік», виготовляє своїх левів та баранів також на гончарному крузі. Його виточені леви монументальні, спокійні, епічні (1950 р., висота — 45 см, довжина — 40,5 см, ширина — 17 см, іл. 33). Місткий корпус тварини вирішений в цілому чітко й архітектонічно. Голова, грива, хвіст покриті простим рельєфом, вздовж ший йдуть орнаментальні смуги. Левів оздоблено приглушеною свинцевою поливою, яка гармонує з орнаментальністю всього декору.

Вище згадувався ряд творів народного мистецтва, виготовлених індивідуально, в артілях, на заводах. Їх авторам властива гострота зору, образність і яскравість художнього мислення, розвинене «відчуття матеріалу». Народні майстри широко застосовують узагальнення для підкреслення головної ідеї твору, загострення виразності. Їхні вироби вражають логічністю декору, обумовленою високим естетичним почуттям народних майстрів, цілісністю композиційних рішень, які нерідко

роблять вироби монументальними. І коли на виставках експонуються твори народного мистецтва, різні за способами виготовлення, глядачі насамперед сприймають саме ці особливості, безвідносно до того, де і як ці зразки були створені.

У 1960 р. усі артілі було реорганізовано у державні підприємства — фабрики та заводи. Була розроблена нова виробничо-економічна структура народних художніх промислів, однак принципи народного мистецтва лишилися тією загальною основою, на якій розвивається й розвиватиметься творчість не лише окремих народних майстрів, а й уся художня промисловість. Вироби українського народного мистецтва, зокрема керамічної скульптури, вийшли тепер за рамки вузько кустарного виробництва.

Відомий радянський мистецтвознавець О. Б. Салтиков вірно розкрив значення зразків декоративно-прикладного мистецтва в житті суспільства, зазначаючи, що, по-перше, це предмети виробництва, які характеризуються застосовуваною майстром технікою, технікою даного підприємства, країни; по-друге, це речі вжитку, які відбивають побут; по-третє, це витвори мистецтва, які визначають творче обличчя відомих чи безіменних митців, художні течії, стиль епохи та національну творчість¹.

З розвитком виробництва в народному мистецтві найтісніше пов'язане питання творчих взаємовідносин і зв'язків між майстрами української радянської народної керамічної скульптури та художниками-фахівцями професійного декоративно-прикладного мистецтва. Працюючи у художніх лабораторіях заводів, майстри народної керамічної скульптури вирішують ті самі завдання, які ставляться перед всім творчим колективом підприємства.

Зникла різниця в естетичних ідеалах майстрів нашого народного мистецтва та художників з професійною освітою. Всіх їх об'єднує спільна мета, спільні завдання, спільна ідейна спрямованість. Усе частіше художники-професіонали звертаються до джерел народного мистецтва. В свою чергу народних майстрів цікавлять досягнення професійного декоративного мистецтва.

Вивчення творчих зв'язків між майстрами народного мистецтва та художниками-професіоналами настільки важливе, що може стати предметом самостійного дослідження. Однак зараз розглянемо питання, як розвивалась українська народна керамічна скульптура у післявоєнні роки і якою мірою, в якому напрямку народні майстри використовували у своїй творчості кращі традиції народного мистецтва, що склалися в дореволюційний час та за радянського ладу.

¹ Див. А. Б. Салтиков, Русская керамика XVIII—XIX века, М., Госкультпросветиздат, 1952, стор. 12.

В українській народній глиняній іграшці 1945—1967 рр. поряд із численними кониками, баранчиками, квочками, баринями, вершниками тощо з'явилося чимало виробів, де старі сюжети трактувалися по-новому, і багато цікавих та оригінальних тематичних композицій. Ось три іграшки-свистунці, виліплені опішнянським майстром Настасією Пошивайло в 1953 р. Це, на перший погляд, звичайні традиційні фігурки баранчиків. Усі три вироби — чорного кольору, завдяки чому декор, нанесений світло-зеленим охристим та коричневим ангобами, яскраво виділяється на темному фоні. Баранчик, якого бачимо в центрі, має пишні роги з парних важких витків, що звисають донизу; в них ліплена форма підкреслюється легким ангобним промальовуванням країв. У баранчика, котрий стоїть праворуч, гордовиту голову увінчують роги — три товсті паростки. На темному фоні особливо виділяються світло-зелені роги і такого ж кольору розетка на грудях та широка смуга візерунків вздовж спини. В усіх трьох виробах привертає увагу пишне декоративне рішення.

Декор іншого твору Н. Пошивайло — темно-зеленого коника — це периста грива, намальоване сідло і великі світлі крапки, розкидані по всьому корпусу, вирішеному в традиційному плані. Дуже поживає фігурку поворот голови — коник немов озирається. Цей граціозний рух дуже природний, що є також прикладом нового, більш динамічного трактування старої теми. Чітко виявляється авторський почерк Настасії Пошивайло: соковита форма, енергійно проліплені виразні об'єми.

Витонченою плавністю форми, співучою видовженістю об'ємів вражають твори іншого майстра — Федора Івановича Олексієнка (Київ). У 1958 р. Київський державний музей українського народного декоративного мистецтва придбав багато його керамічних виробів, серед яких було чимало іграшок. Зразки за номерами К—3867 та К—3869 — це фігурки птахів на круглих ніжках-підставках (іл. 34). Їхню подовжену, витончену форму вдало підкреслюють деталі: у першому випадку — це довгий, спадаючий на спину закручений чубчик, що поступово переходить у красиво вигнутий хвіст, який є водночас додатковою точкою опори іграшки. Пташка нагадує павича або фазана. Друга фігурка прикрашена гравірованим віночком чубчика та віялоподібним хвостом, розпущеним над свищиком. Рівний коричнюватий тон марганцевої поливи та її заливи в рисочках, подряпаних на чубчику та хвості, надають фігурці підкресленої ошатності.

Цікаві і дві інші роботи Олексієнка — цап (8×8 см) та баранчик (8×10 см, іл. 35). Обидві тварини мають характерну видовжену форму, витягнуті шиї і трохи підведені, чітко проліплені гордовиті голівки. Вдала композиційна побудова фігурок привертає увагу своєю пластич-

ністю і зрівноваженістю силуету. Роги баранчика, несподівано накручені спіраллю на вуха, утворюють дві суцільні маси, які немов ще більше відтягують закинуту голову. Вся фігурка покрита відновлюючою поливою, котра переходить від рудуватого до темно-коричневого кольору. Крізь неї м'яко просвічуються коричневі плями.

Вироби Ф. І. Олексієнка відзначаються стрункістю, легкістю і композиційною зрівноваженістю форми при насиченому і гармонійному кольоровому рішенні.

Цінним внеском у мистецьку скарбницю 50—60-х років були вироби П. Й. Цвілик, яка працювала в суто традиційній манері. Однак загальна тенденція підвищувати декоративність, пишність розпису простежується і в її творах. Так вирішена іграшка «свинка», репродукована в комплекті листівок «Українська народна іграшка»¹. На дуже узагальнено вирішеній фігурці, виточеній на крузі, розміщені плями рослинного орнаменту. Декор виробу дуже соковитий. Жовті, коричневі та зелені кольори створюють типово косівську гаму.

Не менш декоративними є роботи народного майстра П. Я. Піщенка з м. Ічні, що значною мірою досягається поєднанням двох засобів оздоблення (ліплення та розпису). Мідна та марганцеві поливи покривають поверхню, підкреслюючи більш світлий розпис («Півник» та «Курка»). «Півник» суто декоративна скульптурка, «Курка» — це свистунець². Присадкуваті фігурки багато прикрашені ліпленням, а крильця та голівки — орнаментом з кольорових крапочок.

Вільне володіння чіткою традиційною формою, вміння подати фігурки у жвавому русі властиве Омеляну Савелійовичу Железняку — одному з провідних майстрів української керамічної скульптури.

З 1946 р. до кінця свого життя (помер 1963 р.) О. С. Железняк працював майстром-модельєром в Експериментальній керамічній майстерні колишньої Академії будівництва та архітектури УРСР, а у вільний од роботи час займався скульптурою. Працюючи з художниками-професіоналами, О. С. Железняк лишався творчо самобутнім майстром. Роки праці в Академії будівництва та архітектури були для нього періодом невинного творчого зростання. У колективі керамічної майстерні, де сприймалося все найкраще в українській народній кераміці, О. С. Железняк мав можливість познайомитися з досвідом своїх сучасників та попередників. Цьому сприяла і його участь у багатьох виставках народного мистецтва. Та найбільш уважно він придивлявся до творів відомого українського радянського майстра керамічної скульптури Івана Гончара. В них Железняка приваблювала самобутність,

¹ Див. «Українська народна іграшка. Комплект листівок. Упорядкування та художнє оформлення Т. А. Складовської», «Мистецтво», К., 1965.

² Там же.

сміливість композиційних рішень, широта сюжетних задумів. Усе це було зрозумілим і близьким народному майстрові, оскільки він сам завжди прагнув зробити кожен річ «інакше», щоб вона була «не схожа» на те, що вже було раніше ним зроблено. В цих словах «не схожа» та «інакше», які належать самому Омеляну Савелійовичу, марно шукати прагнення до нового саме заради нового. Це природне бажання митця не повторювати себе, а завжди невпинно йти вперед у своїх художніх пошуках.

Прагнення до «нового» та «іншого» стає особливо помітним при порівнянні творів Железняка з усталеними, звичними формами в російській та українській глиняній іграшці (наприклад, вятській або опішнянській).

Якою б привабливою не була у вятській іграшці пластичність та дивовижна соковитість і декоративність розфарбування, все ж не можна не помітити, що в ній не вичерпані всі декоративні можливості глини як матеріалу. Майстер повною мірою використовує лише пластичні її якості, закриваючи колір черепка суцільним шаром побілу та розпису.

Українська народна керамічна скульптура малих форм значно більше враховує декоративні особливості матеріалу, соковитий природний колір черепка. Вона, як уже відзначалося, застосовувала народні орнаментальні мотиви (частково рослинного характеру) для розпису іграшок. Однак самі іграшки були ще недостатньо динамічними. Зберігалась традиційно усталена поза, а також підкреслювалась найбільш вигідна сторона для розгляду та демонстрації твору. Всі ці вироби є дуже далекими від тих коників, яких творча фантазія Железняка примусила гарцювати на місці, шалено мчати, піднімати гордовито голову або злякано озиратися.

Широко та вільно використовував декоративні можливості глини Іван Гончар. Митець повністю враховував м'якість пластичного матеріалу, сміливо й соковито декорував кольоровими поливами свої вази з фігурками людей, тварин, птахів.

Подібний підхід до керамічної скульптури малих форм спостерігається у виробах О. С. Железняка. Але на відміну від творів Гончара, який кожен деталь робив динамічною, а за манерою ліплення скоріше давав вільні, пластичні начерки, Железняк, звертаючись до традиційної, майже застиглої форми, підкреслював у ній якусь окрему деталь, роблячи її виразною і динамічною. Завдяки такому підходу все емоційне навантаження лягало на підкреслення деталей композиції, переданих з гострим і тонким відчуттям реальності (гордовито вигнута шия, злякано нашорошені вуха тощо). Так само, як й інші майстри народного мистецтва, О. С. Железняк виготовляв найрізноманітніші керамічні речі: посуд, вази, дитячі іграшки, фігурний посуд і тематичну скульптуру малих форм.

У Київському державному музеї українського народного декоративного мистецтва зберігається велика колекція робіт цього талановитого художника. В 1956 р. керамічна майстерня Академії будівництва і архітектури передала музеєві експонат, призначений для виставки у Польській Народній Республіці, — баранчик-свистунець, покритий відновлюючою поливою червонуватого відтінку (15 × 12 см, іл. 36). Гордовито вигнута струнка шия поступово переходить у міцний масивний корпус, який завдяки вдалому розташуванню високих пружних і тонких ніжок виглядає струнким і витонченим. Уся фігурка тварини дуже граціозна, а її поза динамічна.

Слід зазначити, що часто твори О. С. Железняка розфарбовувала Н. І. Федорова. У зразках, декорованих самим Железняком, використані винайдені нею ангоби та поливи. Ось чому, аналізуючи колористичні рішення, ми не завжди маємо можливість визначити, хто є автором розпису того чи іншого виробу — Федорова чи Железняк, і тому основна увага в творах Железняка звертається на їх скульптурну форму.

На ювілейній виставці 1957 р. експонувалися два коники народного майстра (КДМУНДМ, інв. № Ю—1083 та Ю—1088). Обидва вони відзначаються жвавістю рухів і є цікавим прикладом нового підходу до традиційних фігурок тварин. У першому зразку ледь повернута праворуч голова з випуклими очима і напіввідкритим ротом поживає відточену, міцно зіплену, підкреслено комічну фігурку. Хоч тулуб у другого коника трохи грубший, ніж у першого, але іграшка немов жива (іл. 37). Її ніс так задертий відкритим ротом, що здається, ніби кінь ірже. Це враження підсилюють трохи розкуйовджена здиблена грива, нашорошені вуха та випуклі очі.

Інший матово-білий свистунець — коник, який пасеться, дуже виразний за своїм рухом (7,9 × 10,5 см, іл. 38). Розпис твору традиційний: статуетку розмальовано кольоровими рисками, від половини тулуба та по шії пущено соковиту хвилясту смужку-бігунець. На корпусі і задніх ногах зроблено кілька соковитих перистих мазків, що нагадують листок. Легкі орнаментальні мазки на спині, морді і ногах доповнюють ошатне декоративне оздоблення. Авторіві вдалося знайти ту міру, завдяки якій в орнаментальному рішенні твору немає перевантажень.

На ювілейній виставці 1957 р. експонувався коник-свистунець О. Железняка (іл. 39). Рішення його дуже канонічне — міцний, чітко проліплений корпус, трохи розставлені ноги, задертий догори хвіст-свищик. Фігурка покрита соковитою зеленою поливою. Рух її шиї та голови надає корпусові динамічності. Гвинтоподібно повернута шия із заплетеною у три кіски гривною створює враження, ніби кінь струшується та ірже.

У цьому ж музеї знаходиться інший коник-свистунець, зроблений Железняком у 1957 р. (8 × 6 см, іл. 40). Тут статично поставлені масивні

ноги підкреслюють зосереджену позу коня, що жує. Динамічність цієї фігурки посилює звивиста лінія гриви, поворот шиї та голови з витягнутими вперед вухами. Своєрідне та виразне за своєю декоративністю колористичне рішення іграшки. Світле тісто черепка покрито прозорою поливою, по якій темно-сірою фарбою нанесено кружальця неправильної форми. В них розташовані рельєфні плями червонуватої поливи безкисневого випалювання. Такою ж фарбою тонко обведено очі та ніздрі. Ноги та шия внизу не мають візерунка. Весь малюнок ніби нагадує коня «в яблуках».

У 1958 р. автор створив свистунця-баранчика (13 × 11 см, іл. 42). Підтягнута фігурка із спіралями великих рогів має чітко відточену форму, яка оживає від незначних, проте сміливо поданих деталей. Трохи нахилена ліворуч витончена голова, підняті роги, гордовитий поворот шиї, міцні груди та задержуватий хвіст-свищик створюють враження жвавого руху при гранично узагальненій формі. По світло-коричневому тоні на шиї, спині і ногах легко кинуті чорною фарбою нескладні мотиви орнаменту.

Наведені приклади та інші численні твори О. С. Железняка, які зберігаються в різних музеях країни, дозволяють виявити головні особливості творчого почерку цього майстра. Він досконало володіє традиційною формою народної керамічної іграшки. Вдало використовуючи її, Железняк створює реалістичні художні твори. Це досягається виразністю деталей, пластичними поворотами голови, шиї, ніг тощо. Своєрідна стійкість, монументальна зібраність основної форми примушують звернути увагу на, здавалося б, незначні повороти та рухи.

Подібні однофігурні іграшки виготовляли в 60-і роки й інші майстри української керамічної іграшки, зокрема В. В. Аронець та Ю. О. Ілляк з Івано-Франківської обл., С. Ю. Кацільок з Києва.

Вивчення великої кількості експонатів музеїв, виставок, експедиційних матеріалів дає підстави констатувати, що частина однофігурних скульптурок цього часу зображає традиційні іграшкові персонажі. Вражає невичерпна творча фантазія авторів. Серед безлічі художніх творів не можна зустріти навіть двох однакових зразків. Ці вироби відзначаються більш складними кольоровими рішеннями. Динамічність деталей фігурок надає старим іграшковим персонажам значної художньої виразності.

Ще чіткіше це нове проглядає саме в тій іграшці, яка поступово стає декоративною народною скульптурою малих форм. Тут пластика, динаміка, виразність образів, оповідальність, забарвлення особливо беруться до уваги при створенні зразків народної тематичної скульптури. Народні майстри все частіше звертаються до двофігурних та багатофігурних композицій, розвивають теми і сюжети, притаманні народній гончарній іграшці.



О. Железняк. Посуд-квочка.

На декадній виставці українського мистецтва в 1961 р. експонувалися твори майстра народної керамічної скульптури Ольги Галактіонівни Шиян (Одеський експериментальний завод художнього фонду УРСР), серед них і вершники. Під номером К—4991 значилась теракотова фігурка вершника (11,5 см заввишки) традиційної форми. І кінь, і людина чітко виліплені. Майстер віртуозно володіє пластичною формою. Руки вершника — це традиційні півдуги, простягнені до шиї коня. Гордо посаджена голова коня з важкою закругленою мордою. В усіх кониках, які мають видовжені тулуби, очі, ніздрі, рот прорисовано вдавленими крапками та глибокими рисками.

Своєрідно і цікаво вирішила тему вершника Олександра Федорівна Селюченко (Опішня, завод «Червоний керамік», іл. 41). Один з її вершників зображає вусатого «моряка» верхи на риби-свистунці. Хвацький вершник тримається за верхній плавник. Його руки-напівдуги сильно вигнуті.

Приваблює декоративність рішення твору. Переконливо узагальнена форма вдало декорована кольоровими плямами. Як і в усіх виробках О. Ф. Селюченко, головний колірний тон підкреслює соковиті плями декору, завдяки чому вироби майстра милують око грою барв, підібраних з великим смаком.

Часто у своїй творчості звертається до казкових сюжетів Настасія Пошивайло (Опішня). У 1958 р. вона створила оригінального вершника — чорт їде на коні, який виліплений в усталеній формі. Ліплення чорта більш вільне.

Традиційно вирішені вершники у виробках Трохима Назаровича Демченка (Опішня, 1946). Ось на гордовитому коні сидить офіцер Радянської Армії. Тут сучасну тему трактовано в традиційній манері.

Вершник В. В. Аронця (м. Косів, Івано-Франківська обл., 1963) також виконаний у стилі косівської керамічної скульптури, в якій розпис має підкреслено декоративне значення¹. Знову бачимо групу з чітким силуетом. Ноги вершника лише намальовані. Прорисовано його одяг, попону, зброю, гриву коня. Ноги і груди коника оздоблено орнаментальним рослинним мотивом.

Нове рішення двофігурної народної іграшки дає скульптура М. О. Діденко (Опішня, висота — 10,5, довжина — 11,5, ширина фасаду групи — 8 см, іл. 43). Вершник стоїть біля коня і тримає його за вуздечку. Традиційні фігурки коника й людини поєднано вже інакше. Основний тон коня, рук та голови людини — світлий; сідло та частина орнаментального розпису тварини — вохристі; одяг людини трохи темніший. Особливо багато розписаний кінь: гриву промальовано легкими

¹ Див. «Українська народна іграшка. Комплект листівок. Упорядкування та художнє оформлення Т. А. Склаютівської».

мазками ангобу; на грудях — традиційний орнаментальний мотив у вигляді грона винограду; з-під намальованого сідла по передніх ногах коня збігають соковиті орнаментальні гілочки з листочками, по тулубу розкидані кільця з дрібними рисками навколо них.

Як завжди, невимушеністю відзначаються вершники О. С. Железняка. В колекції Київського державного музею українського народного декоративного мистецтва (14 × 14,5 см, КДМУНДМ, інв. № 849, 1957 р.) бачимо чорта, що їде верхи на коні. Вся група — зеленого кольору, коник більш світлого тону з коричнюватими плямами. Фігурка вершника — темно-зелена, роги у чорта білі. Спрямована вперед фігурка коня та динамічна поза чорта, що тримає під пахвою вигнутий дугою хвіст, підкреслюють швидкий рух. Цьому ж сприяє його витягнута морда з вираженими очима, напіввідкритим ротом й розширеними ніздрями. Гострим гумором сповнена фігурка вершника-чорта. Особливо смішне його обличчя з кирпатим носом. Група добре скомпонована, має чіткий силует.

Композиції, у яких в образі людей виступають звірі, зустрічаються досить часто. Серед експонатів виставки самодіяльного мистецтва 1967 р. була робота Ф. І. Олексієнка «Вершник, що сидить на цапі» (вершник — мавпа). Дуже виразна скульптурна група приваблювала динамічністю поз цапа і мавпи.

Працюючи над темою вершників, митці зверталися і до образів громадянської війни. На ювілейній виставці 1967 р. серед інших творів О. Ф. Селюченко експонувалась серія «Будьоннівці». Три вершники цієї серії були вирішені в традиціях народної іграшки (іл. 44).

Розглядаючи двофігурні композиції в українській радянській народній глиняній іграшці останніх років, ми зупинялися на вершниках як на найбільш поширеному традиційному типі, що складався протягом усієї історії існування іграшки. Можна навести й інші приклади двофігурних рішень в іграшках, які зображують людей, птахів і тварин.

Ось найбільш характерний для даного періоду зразок — «Кози» О. Ф. Селюченко (Опішня, 1958, р., 16 × 11 см). Дивлячись на тварин, одразу уявляємо двох кумась (іл. 45). Коза, яка стоїть зліва, трохи схилила голову та уважно слухає. Передні лапи тварини виліплені напівдугами, тобто так, як звичайно трактувалися руки в канонізованих фігурках людей. Друга коза лівою лапою тримає співбесідницю під «руку», а правою обіймає її за плечі. Тварини зображені в жіночому одязі. Їхні спідниці внизу зливаються, утворюючи постамент. Переконаливо показана взаємодія персонажів композиції. Отже, як бачимо, динамічність рішення є однією з основних рис, що характеризують сучасну українську народну керамічну скульптуру. Як і раніше, у народній керамічній скульптурі нашого часу привертає увагу надзвичайна

логічність декору, відсутність будь-якого перевантаження дрібницями, цілісність колориту, широке використання в розписі рослинних мотивів, декоративних можливостей самого матеріалу.

Ці особливості чітко виступають і в сучасних роботах майстрів Опішні, зокрема Настасії Чуйко. Більшість з них розписані рослинними мотивами. Типовий для Опішні орнаментальний мотив «грона винограду» ми бачимо і на тулубі ведмедя, що сидить з піднятими догори лапами, — твір Настасії Пошивайло.

Привертає увагу також єдність пластичного й кольорового рішень у кониках М. О. Діденко (матеріали експедиції ІМФЕ АН УРСР 1958 р.). Завдяки оригінальному розпису фігурка коника з ліпленим сідлом дуже святкова. На грудях у нього — орнаментальні мотиви з винограду. Грива підкреслюється соковитими, барвистими мазками, які можна побачити й на збруї. Корпус коня оздоблено світлими кружалочками з випуклими крапками з темного ангобу, що нагадує відомий у народній іграшці мотив коня «в яблуках». У декоруванні немає нічого зайвого. Рівний тон шиї коника й сідла ще більше підкреслює і відтіняє декоративність розпису.

Ті ж принципи декорування бачимо і в розписі двох птахів О. Ф. Селюченко (експонувалися на ювілейній виставці 1957 р., іл. 46). Рельєфні чубки, хвости та крила соковито промальовані темно-коричневими вохристими та зеленими мазками і крапками. Добре знайдено кольорове співвідношення білого тону глини з малюнком. Майстер досконало володіє декоративністю розпису. Слід зазначити, що у всіх творах Селюченко підкреслюється основна тональність виробу. Насиченість розпису підсилює це звучання і створює особливу виразність твору. Тут колір фону чи самого глиняного черепка, як і розпис, однаковою мірою оздоблюють виріб.

За своєю кольоровою гамою попередній твір нагадує і вершник М. Паляниці (Косівська фабрика художніх виробів ім. Т. Г. Шевченка, 1962 р.). Ця схожість пояснюється самим принципом декорування, коли зелені, коричневі та вохристі соковиті орнаментальні мотиви розміщені на світлому фоні глини, трохи жовтуватому після покриття свинцевою поливою.

Серію жіночих фігурок під назвою «пані» виліпив опішнянський майстер Гаврило Ничипорович Пошивайло (іл. 47). Впадає у вічі багатство творчої фантазії майстра. Не можна знайти двох однакових фігурок ані за розписом, ані за пластичним рішенням. На прикладі цих творів чітко простежується ще один цікавий принцип декорування української народної скульптури, коли з етнографічного малюнка тканин, крою одягу, прикрас майстер бере найбільш типові, головні, найхарактерніші. Він не копіює квадратів орнаменту, щоб передати в глині, наприклад, плахтяну тканину, а досягає необхідного уявлення про

цю тканину соковитими перехресними смугами. В іншому випадку орнаментальні смуги, що падають донизу у вигляді перистого гілля, чергуються з тонкою стрічкою світлого бігунця, відтворюючи смугасту структуру тканини, хоча такі мотиви частіше зустрічаються саме в українській народній кераміці, а не в тканині. І тут узагальнення активно допомагає створити справжній художній твір. Гострота та образність передачі позначаються й на відборі самих деталей декорування скульптури. Це може бути і капелюх; завдяки якому «пані» виглядає пихатою, і орнаментальні мотиви, котрі передають і підкреслюють крій одягу й характер тканини.

Усі фігурки Г. Н. Пошивайла, глибоко традиційні за трактуванням, відзначаються мажорністю та барвистістю декору.

Зупинимось ще на одному прикладі декорування іграшки. Скульптура Ф. І. Олексієнка зображує оленя (1958 р., 11,5 × 9,5 см, іл. 48). Видовжений тулуб, піднята голова, яка несе цілу «корзину» рогів, припущені вуха, трохи сплюснена морда позначені індивідуальним почерком автора. На молочно-білій поливі нанесено розпис у вигляді кількох зібраних у орнамент мазків червоної поливи відновлюючого вогню. Це кольорове поєднання разом з відточеністю форми та гордовитою поставою тварини створює певну епічність та декоративну виразність. Соковиті плями стилізованого рослинного візерунка на спині, мазки розпису на шії та ногах з повною декоративною напругою «звучать» на світлому фоні, який неначе сяє завдяки кольоровій насиченості орнаменту. Декор розташовано так, що він ніби продовжує ліпити форму, підкреслюючи її, «додаючи їй почуття і сенсу».

Талановиті сучасні майстри народної іграшки розвивали кращі досягнення минулого, використовуючи головні традиційні принципи скульптурних рішень та характер розпису. Гриви коників і тепер промальовуються рослинним орнаментом. Вдалий розпис скульптурок або підкреслює конструкцію крила, або відтворює пір'я.

Вміння використовувати традиційні принципи узагальнення, пластичні властивості матеріалу та прийоми ліплення виявляються також при створенні пластичних форм виробу, при рішеннях сучасних тем, при їх динамічному трактуванні.

Досліджуючи твори народної скульптури, не можна не побачити і тієї єдності, яка зближує народне декоративне мистецтво з народною усною літературою. Це простежується і в спільній тематиці, у звертанні до однакових образів та й у самій епічній спокійній манері, в якій розкривається образ. Влучне слово чи вдалий епітет стають постійною окрасою багатьох творів словесного мистецтва. Так само і в народному образотворчому мистецтві цікаве художнє рішення або прийом переходять з твору в твір, від одного покоління народних умільців до другого.

М. І. Калінін, розглядаючи особливості народного мистецтва, зокрема устаєленість вироблених у ньому образів і прийомів, так пояснював це явище: «Народ — це те саме, що шукач золота, він вибирає, зберігає і несе, шліфуючи протягом багатьох десятиліть тільки найцінніше, найгеніальніше»¹.

ТЕМАТИЧНА СКУЛЬПТУРА МАЛИХ ФОРМ

В українській народній тематичній скульптурі малих форм 1945—1967 рр. також можна виділити за сюжетними ознаками три головні групи. До першої віднесемо жанрово-побутові композиції, сюжети для яких народні майстри черпають і з сучасного їм побуту, і з класичної літератури. Казкова тематика розробляється у скульптурах другої групи. У третій групі відображено героїку нашого часу та події, пов'язані з формуванням Радянської держави.

На декадній виставці 1961 р. було представлено ряд робіт Ольги Галактіонівни Шиян (Одеський експериментальний завод художнього фонду УРСР, КДМУНДМ, інв. № ДМ—2299, 2303, 2314, 2322, 2324), серед них фігурка пташниці, яка годує півня і курку, група «Свиня з поросятами», «Квочка з курчатами» та інші. Ці зразки свідчать, що, розвиваючи оповідальні сюжети у дитячій глиняній іграшці, майстри поступово переходять до тематичної скульптури.

В скульптурній групі «Оркестр» (висота від 7 до 10 см, іл. 50) всі одинадцять фігурок тематично об'єднані. Три центральні умовно подані тварини грають стоячи на музичних інструментах. Фігурка оленя-ударника знаходиться на постаменті з вирізаними краями. На такому ж постаменті сидить цап-трубач з двома козенятами. В центрі — пара звіряток, які танцюють. З лівого краю бачимо ще три фігурки музик, з правого — дві. Ця композиція вже виходить за межі іграшки і є справжньою тематичною скульптурою малих форм. Правда, фігурки поки що об'єднує тільки спільний настрій. У видовжених сигароподібних тулубах тварин, своєрідній прорисовці вдавненими рисками голів, лап, вух чітко простежується стиль автора. Цей твір за психологічним трактуванням нагадує роботу І. Т. Гончара «Як миші kota ховали».

Продовжуючи розробляти теми анімалістичних скульптурок І. Т. Гончара, народні майстри звертаються до фантастичних композицій: «Мавпи грають у карти», «Чорти пиячать», «Чорти грають у карти» Ф. І. Олексієнка (Київ, 1967). Особливо виразна група «Мавпи грають у карти», з жвавими рухами мавп і вільною композиційною побудовою. Не менш вдале композиційне рішення бачимо в роботах С. Ю. Кацімона «Чорти пиячать» (іл. 51) та «Чорти грають у карти» (іл. 49).

¹ М. І. Калінін, Про мистецтво та літературу, Державне видавництво художньої літератури, К., 1960, стор. 120.

У 1967 р. на ювілейних виставках народного мистецтва та художньої самодіяльності експонувалося багато робіт майстрів з Косова, серед яких були скульптурні композиції «Гуцульське весілля», «Гуцульська мелодія» В. В. Аронця, «Гуцульське весілля» та «Гуцульський базар» В. Ю. Стрипка (іл. 52, 53). «Гуцульське весілля» В. В. Аронця — це велика збірна композиція, в якій кожен персонаж дуже узагальнений. Візерунок розпису (ангоби та поливи) чітко виділяється на тлі побілу, яким покрито глиняний черепок.

Лірично розкрив тему «Гуцульська мелодія» В. В. Аронець: парубок грає на сопілці, а дівчина уважно слухає. Пози персонажів невимущені, переконливі, розпис фігурок соковитий.

Не менше враження справляють роботи «Гуцульське весілля» та «Гуцульський базар» В. Ю. Стрипка. Автор дотепно відтворив характерні постаті своїх героїв. Усі ці твори відзначаються досить загальним моделюванням ліпленої форми. Проте їх сильною стороною є розпис. Художник звернувся до старовинних прийомів українських народних майстрів, коли ноги чи крила птахів були просто намальовані. Так і в цих роботах домальовано обличчя, руки, одяг, зброю коней. Цікаве і колористичне рішення скульптурок: на покритому побілом тлі соковито виступає розпис кольоровими ангобами та поливами.

Досить складний оповідальний сюжет розробив Г. Н. Пошивайло в скульптурі, яка зображує групу людей, що йдуть на ярмарок (висота — 16, довжина постаменту — 42,5, ширина — 12 см, іл. 54). На прямокутному пласті-постаменті два воли тягнуть віз, навантажений різними товарами. Попереду сидить чоловік, котрий поганяє волів. Позаду, на вкритих рядниною речах, — жінка, за возом поруч з конем іде ще один чоловік. У кожній деталі впізнаємо звичні для української народної керамічної скульптури традиційні принципи та прийоми рішень. Фігурки людей зроблені з розкачаних глиняних джгутів. Здібний майстер надає їм особливої виразності, жвавості. Так трактовано і напружену фігурку погонича й жінки. У цій складній композиції знову простежується спільність настрою персонажів, що допомагає створити цілісний твір. Вдалий і розпис скульптури — ледь прорисовані шпиці коліс; рисочки, котрі зображують по боках постаменту траву, малюнок тканини, яка покриває віз; плями на боках волів і одяг людей дуже тактовно доповнюють ліплену річ і гармонійно поєднуються з світлим основним тоном полив'яного черепка. Н. С. Пошивайло теж створила кілька варіантів цієї композиції, зокрема «Сорочинський ярмарок», що є ілюстрацією до твору М. В. Гоголя.

Н. Пошивайло — не єдиний народний майстер, що часто звертається до класичної літератури. Цікавим прикладом використання літературного сюжету є жанрова композиція О. С. Железняка «Одарка і Карась» (іл. 55). На невеличкому низькому постаменті стоять дві

фігурки. Жінка правою рукою схопила «оселедець» Карася, а лівою тримає його за плече. Козак правою рукою пригортає до себе пляшку, а в лівій тримає чарку. Дуже виразна чоловіча фігурка: Карась трохи пригнувся та нахилився праворуч перед владною Одаркою. Вся його постать неначе обм'якла. Дуже добре автор передав вираз обличчя свого героя. Вуса Карася підняті, очі примружені, а голова схилилась до правого плеча. Твір покрито поливами, які затікають одна на одну. Шаровари Карася й керсетка Одарки блискучо-сині, з яскравими блакитними підливами. Спідниця — мармурова (синій, блакитний, зелений та коричневий тони); з-під неї виглядає світла вохряна сорочка; фартух — коричнево-синій, руки й голова — коричневі. Однак кольоровому рішенню бракує цілісності: складається враження, ніби на виробі хтось випробував фарби. Особливо це стосується одягу Одарки. Загалом розфарбування має мало спільного з традиціями українського народного мистецтва, з манерою Железняка декорувати свої твори і заважає сприйняттю дуже вдалої скульптурної композиції. Безперечно, цей твір розписував не Железняк.

Складне оповідальне рішення з передачею настрою і дії зображуваних персонажів бачимо в керамічних композиціях на теми «Сорочинського ярмарку» роботи О. Ф. Селюченко (матеріал експедиції 1958 р., висота — 12, розмір постаменту — 25 × 18 см). Навколо низенького столика, заставленого стравами, сидять підпилі герої М. В. Гоголя, а у вікні стирчить свиняча морда. Передано якраз той момент, коли вони прийняли свиню за нечисту силу. Фігурка, що стоїть ліворуч біля вікна, ще не помітила страховиська і продовжує підливати гостям горілку. Зате дяк, який сидить поряд, від жаху відкинувся назад і сповзає під стіл. Дві фігурки, котрі знаходяться праворуч, відсахнулися од вікна. Всі персонажі вирішені надзвичайно динамічно. Повною мірою використано тут традиційні засоби виразності української керамічної скульптури: узагальнення форм і декоративні елементи, які вдало і тактовно доповнюються окремими деталями.

На тему повісті М. В. Гоголя «Ніч перед різдвом» створив свою скульптуру «Пацюк» народний майстер О. С. Железняк. На міцному трикутному постаменті з заокругленими кутами перед двома мисками сидить Пацюк. В одну миску з верхом накладено вареники, в другу — наливо сметану. Пацюк схрестив на животі руки, і вареники самі скачуть спочатку в сметану, а потім йому до рота. Один вареник стирчить у сметані, інший шойно плигнув у рот. Рішення скульптурки чітко традиційне. Велике узагальнення об'ємів, відсутність несуттєвих подробиць сприяють декоративності та виразності твору.

Показовою щодо новаторського художнього рішення є робота О. С. Железняка «Зажурився чумачина» (іл. 56). На досить товстому, з округленими краями постаменті нахилилися над жолобом два воли,

поряд сидить чумак. Біля нього — порожній глечик, в лівій руці — чарка. Вдовж постаменту ритований напис: «Зажурився чумачина, що горілочки нема. Сидить, блимає очима, мов голодная сова». Під постаментом підпис: «Железняк Е. С. 1957. 20.IV». Жолоб, ярмо, батіг і постамент зелені, з коричневими запливами. Полива — соковита і блискуча, воли — коричневі. Капелюх, обличчя, руки, ноги, глечик і чарка також коричневі. Шаровари та сорочка зовсім світлі (на молочно-білу поливу нанесено тонкий шар коричневої). Народному майстрові вдалося переконливо і тонко передати настрій засмученого та розчарованого чумака.

На ювілейній виставці 1957 р. О. С. Железняк експонував також ліплену групу «Чорт і жінка» або «Солоха і чорт» (висота — 17,3, ширина — 12,5, глибина постаменту — 8,5 см, іл. 57). Фігурка чорта, постамент і смуги на фартусі Солохи — зелені, керсетка та її ноги — коричневі. Чорт в чомусь переконує жінку, поклавши ліву руку їй на спину. У нього постать людини, а голова рогатого звіра. Права рука чорта приставлена до боку, ніби він підтримує торбу. Фігурка жінки вирішена дуже загально. Розставлені у ліктях руки нагадують звичні пози жіночих фігурок у дитячих іграшках, однак це вже не гранично стилізовані півдуги. Ми бачимо жінку, яка з недовір'ям прислухається до слів чорта. Живим та виразним начерком подано обличчя Солохи. Невеликі очі, кирпатий міцний ніс, напіввідкритий рот створюють враження, що хоч це і простувата людина, її, однак, нелегко провести. О. С. Железняк ще раз довів, як мінімальними засобами можна передати живий рух і створити, незважаючи на граничне узагальнення, глибоко психологічний твір.

На цю ж виставку О. С. Железняк надіслав скульптурну групу «Проводи» (16,5 × 15,5 см, іл. 58). Дивлячись на неї, пригадуються українські народні пісні, в яких дівчина виряджає козака на війну. Вершник правою рукою тримає шию коня, а лівою обнімає за плечі дівчину. У лівій руці дівчини — торбинка, а права її рука — на плечі вершника. Голова дівчини трохи піднята. Вся група витримана в зеленкувато-вохряно-коричневому колориті. Композиція сприймається як глибоко лірична сценка. Корпус коня з повернутою ліворуч шиєю та дуже виразною головою немов завершує компакту, дуже динамічну композицію. В ліпленні чітких об'ємів, у малюнку облич персонажів і голови коня яскраво виявляється індивідуальна манера цього народного майстра.

Загальновідомо, що психологічність трактування — одна з визначальних ознак станкових творів. У згаданих скульптурках О. С. Железняка психологічна характеристика теж є невід'ємною рисою конкретних декоративних композицій. Це вироби декоративно-прикладного мистецтва, виконані за законами декоративних рішень, із відчуттям матеріалу,



В. Стрипко. На полонині.

виявленням його декоративних і пластичних можливостей, створені талановитим майстром, який по-новаторському використовує кращі традиції української народної скульптури, надаючи своїм творам великої психологічності та динаміки.

Та хоч побутова тема в сучасній народній керамічній скульптурі зайняла помітне місце, майстри все ж охоче звертаються до народної казки, пісні, фантастичного оповідання.

Часто розробляє у своїй творчості мотиви народних казок Настасія Савівна Пошивайло.

Серед матеріалів наукової експедиції ІМФЕ АН УРСР 1958 р. знаходяться три її роботи: «Відьма та мисливець», «Баба-яга та мисливець» й «Івасик Телесик та баба-яга». Перший твір — «Відьма та мисливець» (висота — 22, довжина постаменту — 24, ширина — 9 см) є композицією, спланованою на тонкому прямокутному пласті-постаменті. Ліворуч стоїть відьма, спираючись на поліно, праворуч, у протилежному кінці постаменту, на стилізованому дереві сидить мисливець з рушницею.

«Баба-яга та мисливець» (висота — 22, довжина постаменту — 22, ширина — 11 см) — аналогічний за рішенням твір. Тільки ліворуч на дереві сидить баба-яга, а праворуч, на корчі, примостився мисливець з рушницею. На постаменті між ними намальовано орнаментальне гілля. В обох творах вдало знайдено об'єм форми та рішення композиційної побудови. Художниця добре відчуває ритм та вмє врівноважувати маси. Ліплені форми її скульптурок соковиті. Однак виробам бракує стрункості, витонченості форм, притаманних, наприклад, творам О. С. Железняка, від чого вони дещо втрачають чіткість і в малюнку, і у формі.

Група «Івасик Телесик і баба-яга» більш компактна (КДМУНДМ, інв. № К—3952). На постаменті, перед страшною бабою-ягою, яка тримає дрючок у складених на грудях руках, стоїть наляканий, у сльозах Івасик. Скульптурка приваблює соковитою пластичністю ліплення. Форми тут більш зібрані, виразніші й нагадують іграшки роботи цієї ж художниці.

Усі ці твори відзначаються психологічністю характеристик. У першому зразку відьму зображено хитрою, у другому — злою, мисливця — наляканим. У скульптурці «Івасик Телесик і баба-яга» відьма безжалісна, жорстока, а зігнута постать хлопчика з притуленими до обличчя долонями пронизана жалем, гіркотою. Тут загострено головні елементи художнього образу, все ж останнє гранично узагальнено.

Проте цими фольклорними мотивами, як уже зазначалося, не вичерпується тематика багатofігурних скульптурних композицій.

У попередньому розділі вказувалося, що майстри української народної керамічної скульптури зверталися до найрізноманітніших тем

сучасності — до життя радянських людей, подій, пов'язаних з становленням нашої держави та захистом її під час Великої Вітчизняної війни.

На ювілейну виставку 1957 р. О. С. Железняк подав два варіанти скульптурної композиції під назвою «Тачанка».

Обидва твори датуються 1957 р. Розглянемо композицію, зареєстровану у музеї під інвентарним № К—3983 (висота — 16, ширина — 9, довжина — 24 см, іл. 59). Група розташована на вигнутому постаменті. Передні ноги коня підняті й оперті на ліплену підставку. Попереду на тачанці сидить червоноармієць, що править кінями, позаду міцно притиснувся до кулемета другий боєць. Гарячі бойові коні виліплені динамічно і виразно. Боєць-погонич, подавшись уперед, тримає уявні віжки. На боці у нього висить казанок, зброя та кисет, на грудях — кулеметні стрічки, на колінах лежить кобура. Другий червоноармієць напружено строчить з кулемета. Увесь твір пронизаний гострою настороженістю. Кожна деталь бере активну участь у розповіді. Різко звернуті у швидкому русі колеса, поворот шиї коней, виліплена та промальована грива, рвучкі рухи бійців також допомагають створити враження шаленого лету. Підставка і весь постамент — зеленого кольору з коричневими крапленнями. Коні — білого теплого відтінку в зелених «яблуках» та з зеленими «манжетками» на ногах. Тачанка і бійці світло-коричневі, шоломи, казанки і кулемети — соковито-зеленого тону.

Другий варіант цього твору з прямокутним постаментом, хоч має більш статично вирішену тачанку (висота — 13,5, довжина постаменту — 25,5 см, іл. 60), лишає яскраве враження реальних героїв та подій.

На ювілейній виставці 1967 р. експонувалось ще кілька зразків народної керамічної скульптури з сюжетами на тему «Кіннота Будьонного». Серед них була скульптурна композиція Ф. І. Олексієнка «Будьоннівці і тачанка» та згадувані «Будьоннівці» О. Ф. Селюченко.

Дещо іншим шляхом у трактуванні тематичної скульптури пішли косівські майстри. За пластичним рішенням скульптурна група М. В. Кікота «Зустріч визволителя» (висота — 33 см, ювілейна виставка 1967 р.) порівняно слабша, ніж зойно згадуваний твір О. Железняка. На покритому побілом тлі коричневі, зелені та жовті фарби створюють соковитий візерунок. Кінь, на якому сидить вершник, розмальовано плямками-«яблуками». Один чоловік тримає за повід коня, другий підносить хліб-сіль визволителю-вершнику, а жінка напуває коня. В усіх виробках косівських майстрів дещо загрублено форму. Їхні фігурки нагадують стародавні «примітиви». Однак це не зменшує художньої цінності їхніх творів завдяки чіткому розпису, який вдало доповнює деталі композиції.

Характеризуючи особливості розвитку української народної керамічної скульптури цього періоду, треба підкреслити, що тематичні оповідальні рішення тепер ще більше цікавлять народних майстрів. Як уже

відзначалося, динамічність стає визначальною рисою при трактуванні оповідальних сюжетів. Це новий щабель у подачі художнього образу. Вона на даному етапі розвитку народної керамічної скульптури стала тим засобом, за допомогою якого досягається не тільки єдність дії, рухів, настроїв зображуваних персонажів, а й психологічно розкриваються образи.

Як видно з аналізу численних творів, народні майстри почали ставити підвищені вимоги до декоративності ліпленого і кольорового трактування. Живописно-декоративні прийоми беруть активну та рівноправну участь у створенні скульптурно-пластичного образу. Нарешті, знову слід підкреслити, що застигли, статичні пози фігурок, частіше суто традиційних персонажів, поступово зникають, звільняючи місце реалістичному трактуванню різноманітних мотивів (казкових, літературних, жанрово-побутових, історичних тощо), які ґрунтуються, однак, на традиційних для української народної керамічної скульптури принципах узагальнення, побудови ліплених об'ємів, характерних прийомах й мотивах розпису, а також на загостренні основного руху, основної деталі на фоні загального, більш схематичного рішення.

Особливо гостро стоїть тепер питання про дальший розвиток кращих народних традицій, який характеризується органічною єдністю традицій та новаторства і появою нових радянських традицій.

ЛІПНИЙ ФІГУРНИЙ ПОСУД

Існує кілька напрямків, у яких розвивається фігурний ліпний посуд. Народні майстри продовжують працювати над традиційним фігурним посудом для напоїв, а також виготовляють фігурний посуд, однак іншого ужиткового призначення: туалетні коробочки у вигляді птахів, попільнички, дрібні сувенірні вироби тощо. Нарешті, народні умільці виробляють посуд, який має виключно декоративне призначення.

У посуді для напоїв добре збереглася його традиційна основа, хоча самі вироби, обслуговуючи сучасне суспільство, набули різних функцій.

Матеріали наукової експедиції Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР 1958 р. знайомлять з найрізноманітнішим сучасним посудом для напоїв з Опішні та інших центрів керамічного виробництва України.

Посуд-баран роботи Трохима Назаровича Демченка (Опішня, 33 × 35 × 16 см) цілком традиційний. Циліндричний корпус дуже місткий. Невеличка голова, легкі ніжки-підставки, ручка-хвіст та завитки рогів, що нагадують круглі спіральні чаші, врівноважують композицію. Правда, не досить вдале положення голови щодо тулуба — її треба було б трохи змістити наперед. Ніс тварини є носиком посуду, між рогами знаходиться отвір для наливання вина, горілки тощо. Тулуб

барана покрито орнаментальними концентричними смугами із стилізованих рельєфних квітів. Шия, ніс і роги оздоблені орнаментальними смугами з вдавнених лунок, рельєф декору пом'якшено розливом кобальтової глазурі. Слід відзначити логічність оздоблення. Концентричні смуги ліпленого орнаменту повністю відповідають ходові різця при виточуванні циліндра; те ж стосується і декоративних кілець на шії та носі. Майстер не випадково підкреслює завитки рогів по всій їх довжині за допомогою вдавнених лунок. Усі ці елементи декору пов'язані з технікою виготовлення ліплення та виточування посуду з даного матеріалу. Характер орнаменту, його дрібна, «кучерява» фактура повністю відповідають образному відтворенню густого вовняного покриву.

В оформленні другого посуду-барана (1959 р., $28 \times 31 \times 15,5$ см) того ж автора використано інший принцип декорування. Якщо попередній твір має підкреслено циліндричний місткий тулуб, то в цьому майстер звернув значно менше уваги на утилітарність посуду: пластичний перехід від корпусу до шії, як і ліплення всієї форми, більше підкреслює декоративну фігуру тварини. Вздовж тулуба у вигляді стилізованих пасом, що звисають донизу і які відтворюють вовну, йдуть рядами окремі вдавнені мазки. Вони покривають усього барана, не відокремлюючи тулуба від шії. М'якому ліпленню, реалістичному трактуванню фігури тварини відповідає й більш плавний перехід виточених ніжок-підставок у тулуб. Два важкі кільця завитих рогів спадають на спину. Голову виліплено, а не виточено. Більш живописне і покриття скульптурного твору зеленою поливою, що м'яко стікає до ніг барана, залишаючи на ніжках-підставках прогалини неполив'яного черепка.

Обидва розглянуті твори свідчать, що їх автор не тільки зберігає народні традиції, а й творить нові. Це підтверджує аналіз близько сорока фігурок баранів, де майстер жодного разу не повторює ані форми, ані декору.

Подібне використання традицій подибуємо у виробих опішнянських майстрів — Михайла Федоровича М'якоступа, Григорія Опанасовича Киричка. Барани Г. О. Киричка масового виробництва вдало поєднують м'який рельєф стилізованої вовни (видушені крізь сито з сирієї маси нитки) з гладкою поверхнею ручки-хвоста, ніг-підставок та голови. Полива на пористій поверхні лежить тонким шаром. Рівні місця покриті соковитою, коричневого тону марганцевою поливою.

Особливо величний фігурний посуд опішнянського майстра Івана Архиповича Білика. Підкреслений спокій, монументальність, пропорційність деталей відзначають його скульптурні твори. Посуд для напоїв у вигляді лева ($22 \times 17 \times 7,5$ см) дуже показовий для цього майстра. Привертає увагу грива лева, зроблена з видавлених з глини ниток. Плеската ручка нагадує закинутий за спину хвіст. Міцні високі

ніжки-підставки мають по два потовщення. Впадає в око рівна поверхня вдало проліпленої морди, вух та пробки заливного отвору, яка вінчає голову. Піднята догори голова з великою гривною, концентричні рельєфи-«ребра» по боках посуду, вибрані різцем під час обробки на гончарному крузі, та міцні ніжки створюють спокійний, переконливий і монументальний художній образ, який притаманний творам народного майстра.

І. А. Білик і нині продовжує розвивати цю лінію творчості. Експоновані на ювілейній виставці 1967 р. його барани та кінь дуже декоративні і цілісні за композицією. Ліплений орнаментальний декор, покритий прозорими мідними та марганцевими поливами, не порушує монолітного, монументального трактування творів.

Вироби Юрія Васильовича Бідо (Ужгород) — півник та баранчик — це традиційний весільний посуд. Вони виконані з великим відчуттям пропорційності і відзначаються багатством розпису (ДМЕ, інв. № 6524—35, 6524—34. Придбані в 1947 р.).

Схожі традиційні форми бачимо і в М. Д. Лемка. Його корчага з головою оленя (м. Хуст, Закарпатська обл., висота — 27 см) експонувалася на ювілейній виставці 1957 р. (КДМУНДМ, інв. № ДМ—300). Корпус глечика має традиційну форму з широким потовщеним вінцем, горловина закінчується піднятою головою з невеличкими різками. На темному фоні поливи у верхній частині корпусу добре виділяється світла, намальована ангобом смуга.

На цій же виставці експонувався баран, створений Д. Ф. Головком на Васильківському заводі (19 × 18 см, КДМУНДМ, інв. № 10—1434). У виробі збережені традиційна форма народного ліпного посуду. Компактна, добре скомпонована форма покрита соковитою марганцевою поливою. На тулубі барана розташовані чотири ряди ліплених орнаментальних мазків. Подібне рішення вовняного покриву є і в роботі Т. Н. Демченка. Правда, цей зразок Головка відрізняється від посуду Демченка більш низьким рельєфом декоративних мазків. Нижня частина барана, морда, ручка — хвіст, закинутий назад, пробка та кінці закрутків рогів — гладенькі. Рівна поверхня добре підкреслює рельєф орнаментально трактованої вовни, кільцеві рисочки на рогах і декоративні пояси з дрібних рисок на шиї та біля рогів. Посуд не виточено, а відлито, однак це аж ніяк не зменшує його якостей як художнього твору. Повною мірою використані у виробі традиції народного керамічного посуду. Виявляється це і в трактуванні окремих деталей — вовни, рогів, голови, ручки-хвоста.

Фігурний посуд Д. Ф. Головка становить особливий інтерес. У музеях країни зберігаються кумедні куманці та барильця з фігурками птахів і тварин, традиційні дитячі свистунці роботи Д. Ф. Головка, але найчастіше народний майстер звертається до декоративного ліпного

посуду у вигляді баранів та левів. І хоч усі його твори глибоко традиційні, в них можна бачити активні творчі пошуки.

Твори Д. Ф. Головка експонувалися на республіканських, всесоюзних та закордонних виставках (Варшава — 1956 р., Софія — 1958 р., Остенде — 1959 р.). За роботи, представлені на Празьку міжнародну виставку кераміки 1962 р., Головка було нагороджено золотою медаллю. Його твори зберігаються в музеях Радянського Союзу, Франції, Чехословаччини, Китаю, Швейцарії. Це, безперечно, високообдарований художник-кераміст, який ще з дитинства ввібрав народні традиції і досягнення, що віками нагромаджували покоління народних майстрів.

У Львівському державному музеї етнографії та художнього промыслу експонується посуд-баран роботи Д. Ф. Головка, покритий темно-синьою поливою (ЛДМХП, інв. № ЕП—49042). Місткий резервуар оздоблено зверху геометричним орнаментом невисокого рельєфу. Це типовий твір української народної керамічної скульптури. В ньому ще не виявився той яскравий індивідуальний почерк майстра, який чітко простежується у пізніших його роботах. Однак автор уже вільно володіє традиційною формою національного посуду для напоїв: такі його лев (Львів, керамічна фабрика, 1953 р.) та баранчики (1956—1957 рр.), представлені на конкурс Укрхудожспілки на нові моделі кераміки, вишивки і різьбярства.

В своїх творах Д. Ф. Головка бере за основу місткий резервуар корпусу барана. Найчастіше зверху виріб покриває пропущена крізь сито сира глина у вигляді умовних волокон вовни. Морда, ручка-хвіст, ноги-підставки, низ живота і роги тварини не покриті рельєфом. Декор перекосливо входить у загальне композиційне рішення художнього твору.

На Львівській кераміко-скульптурній фабриці художнього фонду УРСР майстер створив кілька зразків декоративного посуду, в яких уже виразно простежується його художня манера. Це посуд-баран, покритий прозорою зеленою поливою (25 × 26 см). Корпус барана немов стягнуто посередині. Таке рішення нагадує традиційну форму народного посуду для напоїв Східного Поділля, де резервуар часто має грушоподібну форму, яка складається з двох потовщень, з'єднаних звуженою частиною. Масивні спіралі рогів декоровано соковитими прорізами. Поверхня ніг, морди, живота гладенька, а весь корпус покрито рельєфними кружечками, що нагадують завитки вовни.

Варто відзначити також широту творчих пошуків художника. Створюючи різноманітні ліплені традиційні форми, він намагається по-новому вирішити як форму, так і декор. Це новаторство має міцну традиційну основу. Українському народному фігурному керамічному посуду було властиве використання рельєфного декору, який відтворював шерстяний покрив (леви, барани, ведмеді та ін.), в свою чергу в цьому

виді керамічної скульптури широко застосовувалось декорування різноманітними орнаментальними мотивами, найчастіше рослинного характеру.

Д. Ф. Головка пішов шляхом творчого поєднання цих двох традиційних основ. Його вироби вражають багатим ліпленим орнаментом, який образно відтворює вовну. Проте це вже не просто рельєфне покриття поверхні, а скомпонований на ліпленій формі рельєфний орнамент, який відзначається художньою виразністю, композиційним багатством і невичерпною різноманітністю орнаментальних форм та елементів. Такий надзвичайно своєрідний підхід до декорування української керамічної скульптури є виявом індивідуального бачення художника.

Звертаючись до більш пізніх творів Д. Ф. Головка, переконуємось у тому, що майстер вільно володіє основними традиційними принципами української народної керамічної скульптури. Наприклад, характерний для його творчості рельєфний орнамент, підкреслений гладкою поливою, перетворюється на традиційну пишну гриву лева (виготовлено 1956—1957 рр. на конкурс Укрхудожспілки; 35 × 30 см, коричнева марганцева полива, іл. 61).

Інший зразок, поданий Д. Ф. Головком на той же конкурс, — посуд-баран (зелена полива, 35 × 35 см, іл. 62). Хвилясті лінії рельєфу покривають уже весь корпус тварини, вони зібрані в орнаментальні групи і добре підкреслюють ліплену форму, створюючи масиви вовни на шії, тулубі, напливи вовни над ногами барана. Цей зразок сучасної художньої кераміки відзначається логічністю художнього образу, композиційною цілісністю форми, простотою та соковитістю кольорів, бо художник розвиває кращі традиції мистецтва свого народу і бере активну участь у складному процесі утвердження нових традицій.

Ще один крок вперед від звичного трактування усталеної форми бачимо в посуді-барані, покритому зеленою поливою (28 × 30 см, іл. 63). Тут також творчо використано національні народні традиції, однак декоративність переважає утилітарність. Вище розглядався декоративний посуд, в якому було чітко виліплено резервуар, передбачено зручність при користуванні (ручки у вигляді заокруглених хвостів тощо). Взагалі це був незалежно від розмірів насамперед утилітарний посуд. Останній зразок інший: тулуб барана трохи витягнутий вперед, а передня і задня частини — це нечітко виражений резервуар для рідини. При значній умовності рішення посуд більше нагадує реальну тварину. Про це свідчить її голова, трохи задертий ніс, випуклі очі, напіввідкритий рот, чим досягається надзвичайно живий вираз. Весь тулуб покрито хвилястими смугами рельєфу. Голову увінчують закручені у спіраль роги. Позаду на шії знаходиться пробка, яка закриває отвір для наливання рідини.

Однак було б помилкою твердити, що Д. Ф. Головка почав нехтувати утилітарністю. Художник лише чітко визначає різні творчі завдання, переконливо вирішує їх. І про це свідчить будь-яка його робота.

Д. Ф. Головка сміливо шукає нові форми, нові рішення, новий декор. Не завжди ці пошуки увінчуються успіхом, однак завжди перемагає логіка, міцна традиційна основа, той багатовіковий досвід у мистецтві, який нагромадив український народ.

Майстер вперто працює над збільшенням стрункості свого ліпного посуду. В дуже декоративних зразках спостерігається певна подібність до аналогічних зразків грузинської металевої скульптури (іл. 66).

Добре відчуваючи національні особливості, Д. Ф. Головка поступово відходить од зайвої ажурності та здрібненості деталей. Так, у його анімалістичних скульптурах, створених до Декади українського мистецтва 1961 р., корпуси фігурок стають важчими, хоч лишаються високі ніжки-підставки, витончена лінія силуету та гордовита постава тварини. Роги робляться меншими; м'яко вигинаючись, вони спадають на спину, що надає більшої рівноваги загальній композиції виробу. Це справжній декоративний твір, який водночас є і скульптурою, і посудом для напоїв.

На міжнародній виставці в Остенде експонувалися два варіанти декоративного посуду для напоїв цього майстра. Саме у виробі, покритому зеленою поливою, найбільш вдало використано народні традиції¹. Як і раніше, корпус посуду витягнутий, з масивними грудьми, проте маса його стає важчою. Передні ноги-підставки коротші від задніх. Роги-ручки химерно зігнуті у кільця. Їх покриває пластичний чіткий орнамент, вдало поєднаний з пишним ліпленням декором рослинного характеру, що немов розквітає на грудях та голові тварини. Декор контрастно підкреслюється спокійним рівним тоном гладкої поверхні посуду. По суті, це традиційний український народний посуд для напоїв, однак завдяки підкресленій декоративності рішення, завдяки великим розмірам, новому призначенню — насамперед прикрашати інтер'єр, а також завдяки новому трактуванню самого декору цей зразок є цілком сучасним твором декоративного плану.

Вивчаючи досягнення національної української народної керамічної скульптури, майстер використовує їх по-новаторському. Його творчість — яскравий приклад засвоєння кращих досягнень народної спадщини.

Отже, навіть найбільш традиційний фігурний посуд значно змінився, що виявляється у посиленій декоративності, у соковитій напруженій кольоровій гамі, у виразності орнаментального ритму і, насамперед, у декоративній чіткості, відточеності пластичних форм.

¹ Див. «Декоративное искусство СССР», 1959, № 7, стор. 6.



И. Гончар. Коник.

Посуд для напоїв особливо прикрашає сучасний інтер'єр, святковий стіл, гармонійно поєднуючись з виробами із скла, фарфору, металу.

В українській народній кераміці добре відомий і такий, згадуваний уже ліпний посуд, як вазони, фігурні вази для квітів, цукернички, попільнички, які зображають баранів, левів, фігурки людей, птахів тощо. Сучасне українське народне мистецтво вийшло за рамки селянського побуту. Зараз як у місті, так і на селі охоче купують вироби народних майстрів — різноманітні попільнички, вази, посуд для напоїв та ін. Цікаво вирішений, наприклад, прибор для спецій (сіленьця та посуд для гірчиці або перцю) Ф. І. Олексієнка (1958 р., $6,5 \times 12,5$ см, іл. 65), в якому творчо використана здавна відома в народі форма старовинних горщиків-близняток. Вдало знайдено форму посуду. Особливий інтерес становлять покритишки у вигляді голів довговухих тварин, які немов вирости із горщечків (рішення нагадує ужгородські святкові глечики, в котрих корпус посуду — глечик, а верх — голова тварини). На потовщеній частині горщиків та на покритищі зроблено побілом смуги (завширшки 1 см), які пом'якшуються коричневою поливою, що рівним шаром покриває весь виріб.

Автор по-новому підійшов до утилітарного використання близняток як прибору для спецій.

Переконливим тематичним рішенням та органічною єдністю утилітарності й декоративності відзначається різноманітний фігурний посуд О. С. Железняка. На ювілейній виставці 1957 р. експонувалася, наприклад, його попільничка «Півник». Ліплений дрібний орнамент, зібраний у ритмічні паралельні смуги, прикрашає хвіст, гребінець і шию птаха. Сама фігурка гладенька. Присадкуватий потовщений тулуб з великим отвором на місці крил використовується як попільниця (висота фігурки — 14,5, довжина — 35,5 см). Для цієї ж виставки О. Железняк виготовив кілька туалетних коробочок у вигляді птахів, зокрема дуже цікаву коробочку — птах з пташенятами (внизу підпис «ЖЕ 1957», іл. 64).

О. С. Железняк дуже вдало розміщує пташенят на покритищі. Досить переконливий рух самої квочки, її ледь повернута і витягнута голова, трохи підняті крила. Створюється враження, ніби вона прислухається, чи не загрожує небезпека її курчаткам, що сидять у неї на спині. Ця композиція відзначається надзвичайною пластичністю. Дуже м'яко і плавно вигнуто крила птаха, які немов вливаються у тулуб. Загострені кінці крил піднімаються над розпушеним, як віяло, хвостом. Витягнута шия закінчується невеличкою круглою голівкою з чітко виліпленим дзьобом. Усі елементи композиції поєднані плавно, без різких переходів.

Слід відзначити також вдалий колір виробу. М'який вільний розлив поливи, крізь який просвічується основний тон глиняного черепка, робить скульптуру особливо витонченою.

Не менш цікавим є й інший посуд, в основі композиції якого лежать також глибоко традиційні принципи народної керамічної скульптури. Якщо в попередньому зразку було виточено лише низ корпусу птаха та ніжку-підставку, то в цьому творі О. С. Железняк звернувся до фігурних вазонів. Крім низу з підставкою, виточено також весь резервуар, який немов виростає з корпусу птаха. Це нагадує численні вазони-барани з Прикарпаття та з інших місцевостей України. Завдяки жвавому повороту голови птаха із трохи піднятим дзьобом уся річ сприймається зовсім по-новому. Містка форма посуду-тулуба м'яко та повільно переходить у шию і закінчується хвостом. Рослинний розпис також має традиційний характер. Замість крил — перисте орнаментальне гілля з кольорових мазків — листячка, на хвості більш соковиті мазки — пір'я. Орнаментальними штрихами розмальовано шию і голову. Ємкість резервуару підкреслено його розписом: від темного ободка зверху спадає стилізоване орнаментальне листя в обрамленні з крапочок. Дуже цікавий розпис виробу, виконаний чорним та коричневим кольорами, які гармонують з сірувато-блакитним тоном поливи. Чорна підставка оздоблена сіро-синім орнаментом з м'якими коричневими крапками, який у народі зветься бігунцем.

О. С. Железняк використовує чайки та квочки, створюючи фігурний посуд, що свідчить про подальший розвиток народних традицій. Крім новаторського використання усталених сюжетів, його вироби відзначаються оригінальним трактуванням художнього образу. Такі твори Железняка динамічні, декоративні, композиційно зібрані, багаті за кольором, у них широко розкриваються можливості матеріалу.

Уже згадувалося, що деякі види фігурного посуду поступово втрачають колишнє утилітарне призначення. Незмінною лишається чарівна сила художніх форм минулого, краса їх пропорцій, чіткість силуету. Народні майстри створюють сувенірний посуд, у якому відображено багатогранність творчої фантазії митців, різноманітність форм українського народного посуду. Це баранчики, баклажки, плесканці та куманці, які, незважаючи на свої малі розміри, зберігають привабливість давня вироблених народним мистецтвом форм.

На виставці, присвяченій Декаді українського мистецтва в 1961 р., експонувалися, наприклад, баклажки й куманчики — сувеніри, виготовлені відомими опішнянськими та васильківськими майстрами. Серед інших зразків кераміки виділялися куманчики з ліпленими фігурками тварин, вдало вкомпонованими у внутрішнє кільце корпусу. Сувенірний посуд часто використовується для парфумів, але в таких випадках його роблять з фарфору. Ці сувенірні вироби співзвучні з керамічним іграшковим посудом — «монетками», які відтворювали специфіку народного гончарного посуду найрізноманітнішого утилітарного призначення і форми. Сувенірний посуд, що виник із знайомих уже форм дитячого

іграшкового посуду, є переконливим доказом подальшого розвитку народних традицій.

Вище вже не раз підкреслювалося, що радянське народне мистецтво у своєму розвитку вийшло далеко за межі селянського побуту і стало обслуговувати весь народ. Про широкі шляхи, якими йде та йтиме народна кераміка, свідчить поява ще одного жанрового напрямку в українському керамічному посуді — великих фігурних виробів декоративного типу. Ці зразки вже безпосередньо належать до декоративного оздоблення інтер'єра і в майбутньому зможуть прикрашати парки та дитячі майданчики, тобто стати справжньою садово-парковою скульптурою. Це великі фігурні куманці та фігурний посуд — барани, виготовлені Д. Ф. Головком, Н. Ю. і В. С. Протор'євими, Т. Н. Демченком й іншими майстрами. Такий посуд прикрашає інтер'єри громадських установ і є ще одним свідченням того, як змінилося співвідношення між утилітарністю і декоративністю.

Особливо великих успіхів у створенні фігурного декоративного посуду досяг відомий майстер української народної керамічної скульптури Дмитро Федорович Головко.

Д. Ф. Головко протягом багатьох років брав активну участь у внутрішніх та закордонних виставках. У 1948 р. художник створив серію дуже цікавих речей. Одна з них — баран, покритий темно-зеленою поливою (іл. 67). Це великий декоративний фігурний ліплений посуд (60 × 65 см). Корпус барана звужується посередині, виточені ноги-підставки мають ребристу форму. Пробка наливного отвору знаходиться на задньому потовщенні корпусу. Орнамент, який зверху покриває дві третини тулуба, нагадує завитки вовни і складається з кількох композиційно організованих груп нескладних опуклих орнаментальних мотивів. Найбільша з цих орнаментальних груп — горизонтальні смуги з вдвлених лунок — розташована на спині. Вздовж шиї на груди спадають ще дві такі широкі смуги. Поверхня шиї також покрита рельєфними смугами, що чергуються з лунками, які нагадують намисто. Складається враження композиційної цілісності виробу, бо кожна частина ліпленого орнаменту підкреслює відповідну частину форми. Завдяки цьому при великій орнаментальній насиченості не відчувається перевантаження декором.

Того ж року Д. Ф. Головко створив інший посуд декоративного плану (70 × 65 см, іл. 68), покритий світло-жовтою та темно-коричневою поливами (окис заліза). Його форма нагадує попередній зразок. Впадає у вічі чітка композиція декору, розташованого з повним врахуванням ліпленої форми. Орнамент нескладний, проте ошатний завдяки різноманітності ліплення та доцільності його розташування.

Автор вільно варіює деталі, збагачуючи ними скульптуру. Про це яскраво свідчить хоча б такий момент, як різне відтворення рогів.

В одному випадку маємо міцні масивні завитки з орнаментальною смугою посередині, у другому — важкі об'єми, в яких характер завитка підкреслюється прорисовкою рельєфу, у третьому — закручені спіралю та покладені на спину тварини рельєфні смуги. Дуже часто роги є головним декоративним елементом скульптури. Баран ніби пишається цією прикрасою. Така загострена увага до окремої деталі поряд з узагальненням усієї фігурки сприяє посиленню образності твору (іл. 72).

Посуд-баран, покритий зеленою мідною поливою (30 × 30 см, іл. 69), є цікавим зразком українських народних декоративних ліплених виробів. Місткий корпус тварини оздоблено ритмічними хвилеподібними ліпленими смугами. Наплив на шиї з таких же ліплених «воланів» відокремлюється від корпусу подібними орнаментальними напливами, розташованими у місцях з'єднання ніг з тулубом. Шию біля голови перехоплює смуга з рельєфним візерунком. Великі роги барана ефектно закручені у спіральні завитки. Покритий хвилястими смугами, вигнутий напівдугою хвіст є водночас і зручною ручкою. Дуже вдале декоративне трактування рельєфної фактури вовни: ліплення її виступає хвилястими вигнутими ребрами на поверхні посуду. Привертає увагу орнаментальність спокійного, логічного декору з чітким ритмом. У творі використано пропорції та силует, традиційні для народного питного посуду Полтавської області. Інший посуд-баран (40 × 30 см, іл. 70) покритий такою ж зеленою поливою. При його декоруванні автор звертається вже до традицій чернігівської народної кераміки: про це свідчить сама форма посуду. Передня частина тулуба значно більша за об'ємом. У порівнянні з соковитим м'яким ліпленням, характерним для художніх форм Полтавщини, цей виріб більш строгий, дещо сухуватий, його форма більш загострена. Гордовито піднята голова тварини з граціозно закинутими легкими, неначе виточеними рогами, що спадають на спину двома хвилястими зигзагами. Легкі точені ніжки, ручка-хвіст та роги гармонують з витонченими лініями силуету самого корпусу. Стрункість постаті підкреслює й декорування посуду. Весь корпус покрито ліпленими рельєфними п'ятачками, зібраними в розетки на передній і задній частині резервуару. Розетки в свою чергу прикрашені прочерками у вигляді пелюсток. Роги, хвіст та морда також оздоблені гравіруванням. Соковита прозора полива гарно затікає в заглиблення, відтінюючи рельєфи. Ця тварина струнка, граціозна, дуже реалістична, незважаючи на всю умовність її трактування.

Розглянемо, нарешті, ще один виріб, вирішений у монументально-декоративному плані (80 × 60 см, іл. 71). Дві майже однакові частини тулуба ніби перев'язані. Всі деталі мають соковите ліплення й дуже виразну форму. Трохи випукле погруддя барана, повільно звужуючись, переходить у шию, відокремлену від голови вузьким орнаментальним поясом. Легкі ажурні завитки рогів увінчують голову. Завдяки ліплено-

му ритмічному візерунку і його орнаментальності, які чітко відтіняють одне одного, вся орнаментика є цілісним декором, котрий логічно підкреслює скульптурне рішення.

Хоч цей баран має заливний отвір і носик, все ж користуватися таким величезним посудом недоцільно. Однак приваблює насамперед його виразність у художньо-декоративному плані. Це ніби монумент народному посудові для напоїв.

Усім роботам Д. Ф. Головка властива підкреслена декоративність. Художник є творцем нової форми українського народного фігурного посуду — декоративного, бо він знайшов нове утилітарне призначення, нову форму використання багатовікових досягнень народного мистецтва.

Розглянуті твори свідчать, що поєднання утилітарності та декоративності обумовлює неоднакові декоративні рішення. Різні характерні рішення бачимо в посуді для напоїв, у маслянках, цукерницях, туалетних флаконах тощо. Індивідуальним та самобутнім трактуванням відзначається сувенірний посуд, монументальністю та епічністю рішення — великий фігурний посуд суто декоративного плану.

ПІСЛЯМОВА

Розглядаючи українську народну керамічну скульптуру 1917—1967 рр., на прикладі дитячої глиняної іграшки, тематичної скульптури малих форм та фігурного ліпного посуду можна було простежити, як змінилися вироби цього мистецтва, їх зміст і форма.

З перших днів життя Країни Рад соціалістичні умови виробництва і побуту наших людей поставили перед народним мистецтвом нові вимоги; в процесі формування соціалістичного побуту воно перестало бути лише вузько утилітарним, лише селянським, заснованим на низькій техніці виробництва. Процес розвитку української народної керамічної скульптури йшов шляхом надбання нових рис, розширення сфери побутування його творів.

Зміни в змісті і формі художніх творів були викликані зміною соціальної функції всього народного мистецтва в нашій країні — потребою обслуговувати всі кола радянського суспільства, а не тільки село. Цим змінам сприяли також нові умови і форми виробництва творів народного мистецтва, вихід їх за вузькі рамки хатнього виготовлення, а також поява народних майстрів — активних членів творчих об'єднань, які розв'язують ті ж завдання, що й художники з професійною підготовкою.

Розглянувши три види української радянської народної керамічної скульптури, можна констатувати, що дитяча глиняна іграшка, тематична скульптура малих форм і фігурний ліпний посуд неухильно розвивалися. Однак темпи розвитку на різних етапах, в різні періоди по-різному відбивалися на даних видах скульптури. В кожний конкретний період інтенсивніше розвивався той чи інший вид народної кераміки.

Загальний процес розвитку української радянської народної керамічної скульптури йшов шляхом посилення динаміки в композиції, підвищення декоративності виробів, художньої виразності скульптурних

образів, найбільш повного використання пластичних і декоративних можливостей матеріалу, тобто шляхом новаторського розвитку кращих традицій.

Поряд з цими загальними особливостями кожний вид української народної керамічної скульптури мав свої тенденції розвитку. Так, певна частина глиняної іграшки, набуваючи додаткових виражальних і декоративних якостей, розвинулася в народну декоративну скульптуру малих форм. Такий же активний процес спостерігаємо і у фігурному ліпному посуді (посуд-сувенір, великий декоративний посуд тощо). Чіткою тенденцією в розвитку української народної тематичної скульптури малих форм є також прагнення до оповідальності та до певної психологічності зображення.

Широке звертання народних майстрів до тематичної скульптури малих форм — це не тільки новий етап розвитку народної кераміки, а й один із виявів загального процесу, народженого новими умовами і тими вимогами, які в наш час виникли перед усім народним мистецтвом. Майстри різних видів народного мистецтва прагнуть чітко визначити тему в своїх творах, що дозволяє глибше відобразити радянську дійсність.

Отже, говорячи про сучасну українську народну керамічну скульптуру, можна твердо сказати — це вже не тільки галузь гончарства, а й мистецтво сьогоднішнього дня, яке досягло високого рівня.

Яскрава національна українська радянська народна керамічна скульптура, крім рис, притаманних усім видам народного декоративного мистецтва, — чіткого відчуття ритму, тактовного використання декору, загального мажорного емоційного звучання, — характеризується також пластичністю і соковитістю ліплених форм, великим умінням використовувати специфічні можливості матеріалу. Вона займає рівноправне місце серед інших видів радянського народного мистецтва і є яскравою сторінкою історії соціалістичної духовної культури народу, культури, глибоко традиційної і водночас принципово нової. І справа не лише в тому, що в творах радянської народної керамічної скульптури майстри звертаються до нової теми, до нової форми, до нових технічних засобів виробництва, нового їх утилітарного призначення. Все значно складніше. Йдучи від усталених художніх традицій, радянські народні майстри не були пасивними наслідувачами тих традицій, а їх активними носіями, і саме тому й творцями нових, уже радянських художніх традицій. Ось чому в їх творчості завжди бачимо справді новаторське трактування художньої спадщини. По-новому сприймаються твори Івана Гончара, який йде від традиційної глиняної іграшки, анімалістичної скульптури Омеляна Железняка, що несуть в собі традиції народної кераміки Чернігівщини і є цілком новим мистецьким явищем. Також по-новаторському підійшов до використання традицій і Дмитро Головко,

створюючи великий фігурний декоративний посуд. І зовсім по-новому сприймаються керамічні сувеніри, що йдуть від давньої «монетки».

Можна навести багато імен талановитих митців, котрі стали національною гордістю українського народу і перековують у своїх творах кращі народні традиції. Це майстри різних поколінь, різного віку, різної творчої долі. Вони йшли неоднаковими шляхами, проте всіх їх єднає спільний характер творчості та спільне сприйняття досягнень народного мистецтва як у давніх, так і в сучасних зразках.

Звертання до традицій і багатовікового творчого досвіду народної керамічної скульптури відіграє велику роль також у розвитку української радянської керамічної художньої промисловості і є її справжньою основою.

Народне мистецтво, як і все декоративно-прикладне мистецтво, — це могутня творчість, котра одухотворяє матеріальні предмети, що оточують людину, і перетворює їх на активний засіб виховання народу. Спокійна ясність, величавість творів української радянської керамічної скульптури, їх епічність і водночас ліризм, велике почуття народного гумору відповідають національному духові народу. Вивчення народного мистецтва, зокрема керамічної скульптури Радянської України, допоможе утвердженню мистецтва нової епохи, яке виховуватиме людину майбутнього.

АЛЬБОМ
ІЛЮСТРАЦІЙ



1. Вершники-свистунці.



2. Песик.



3. Вершник на тройці.



4. Баранчик.



5. Баранецъ.



6. М. Прогло. Гончар.



7. Ю. Резник. Гончар.



8. I. Гончар. Пан з собачкою.



9. Посуд для напоїв.



10. О. Ночовник. Баран-посуд.



11. Качка-маслянка.



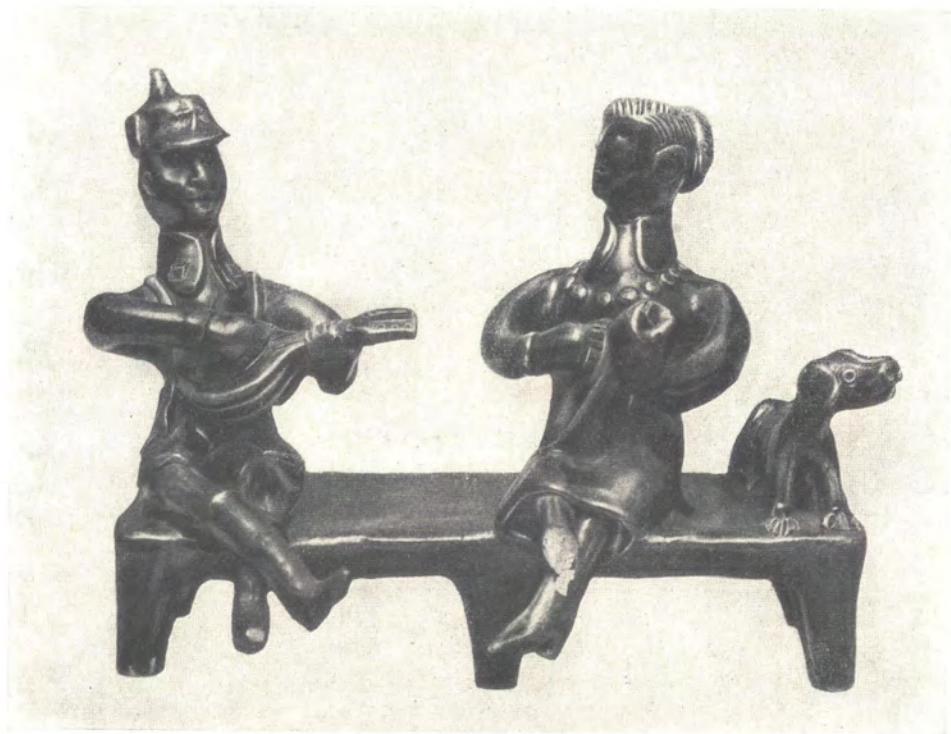
12. О. Ночовник. Півень-посуд.



13. *И. Гончар. Вершник.*



14. *И. Гончар. Вершник.*



15. І. Гончар. Побачення.



16. І. Гончар. Колгоспне весілля.



17. І. Гончар. Як миші ката ховали.



18. І. Гончар. Казка про попа та його наймита Балду.



19. І. Гончар. Демидові вареники.



20. І. Гончар. Пани на прогулянці.



21. І. Гончар. Пани на прогулянці.



22. І. Гончар. Лірник.



23. *И. Гончар. Один з сошкою, семеро з ложкою.*



24. І. Гончар. Мавпа верхи на собаці.



25. I. Гончар. Ваза.



26. I. Гончар. Ваза.



27. Ф. Олексієнко. Коники-свистунці.



28. Д. Головко. Посуд-баран.



29. О. Железняк. Туалетна коробочка.



30. О. Железняк. Олень.



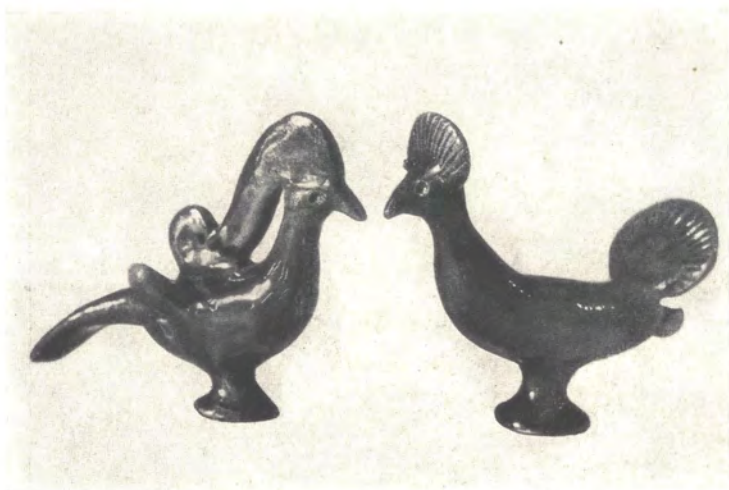
31. I. Білик. Кінь.



32. Н. Чуйко. Свистунці.



33. І. Білик. Лев.



34. Ф. Олексієнко. Птахи.



35. Ф. Олексієнко. Цап та баранчик.



36. О. Железняк. Баранчик-свистунець.



37. О. Железняк. Коник.



38. О. Железняк. Коник, який пасеться.



39. О. Железняк. Коник-свистунець.



40. О. Железняк. Коник-свистунець.



41. О. Селюченко. Моряк.



42. О. Железняк. Баранчик-свистунець.



43. М. Діденко. Вершник і кінь.



44. О. Селюченко. Будьоннівці.



45. О. Селюченко. Кози.



46. О. Селюченко. Два птахи.



47. Г. Пошивайло. Пані.



48. Ф. Олексієнко. Олень.



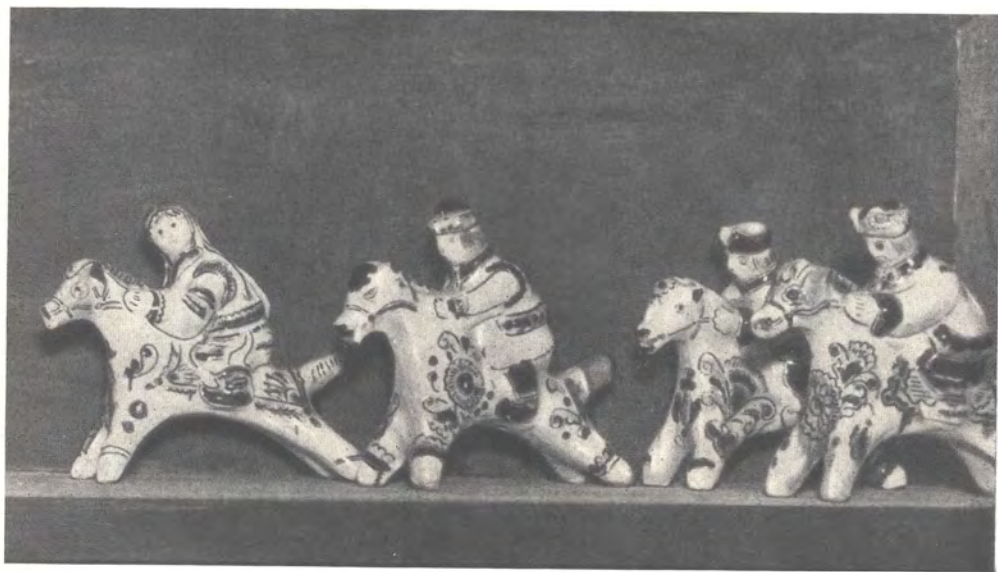
49. С. Кацимон. Чорти грають у карти.



50. О. Шиян. Оркестр.



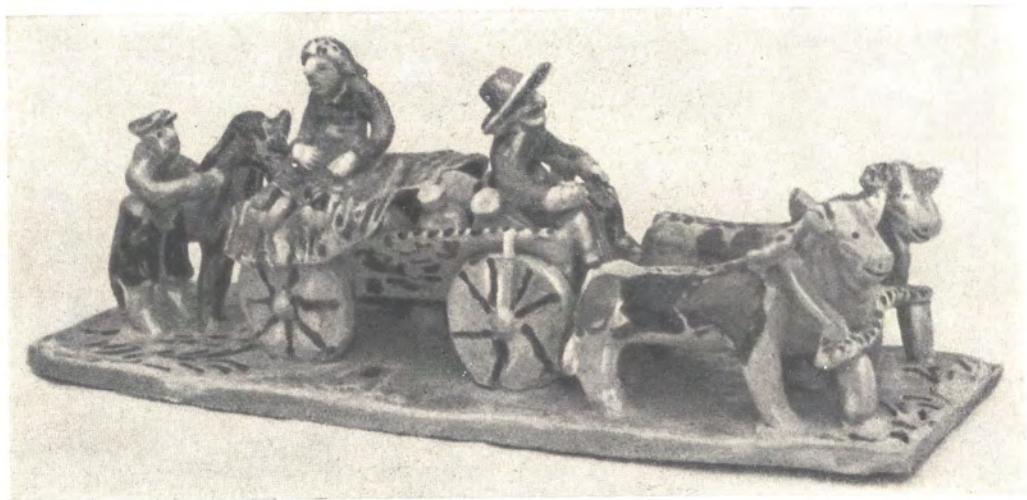
51. С. Кацмон. Чорти пиячать.



52. В. Стрипко. Гуцульське весілля (деталь).



53. В. Стрипко. Гуцульський базар.



54. Г. Пошивайло. На ярмарок.



55. О. Железняк. Одарка і Карась.



56. О. Железняк. Зажурився чумачина.



57. О. Железняк. Чорт і жінка.



58. О. Железняк. Проводи.



59. О. Железняк. Тачанка.



60. О. Железняк. Тачанка.



61. Д. Головки. Лев.



62. Д. Головки. Посуд-баран.



63. Д. Головко. Посуд-баран.



64. Ф. Олексієнко. Прибор для спецій.



65. О. Железняк. Коробочка «Птах з пташеням».



66. Д. Головко. Посуд-баран.



67. Д. Головки. Посуд-баран.



68. Д. Головки. Посуд-баран.



69. Д. Головки. Посуд-баран.



70. Д. Головко. Посуд-баран.



71. Д. Головки. Баран.



72. Д. Головки. Посуд-баран.

БІБЛІОГРАФІЯ

- Ленін В. І. Кустарний перепис 1894/95 року в Пермській губернії і загальні питання «кустарної» промисловості. Твори. Т. 2, с. 315—409.
- Ленін В. І. Про культуру і мистецтво. К., Держвидав, 1957.
- Ленін В. І. Розвиток капіталізму в Росії. Твори. Т. 3.
- Ленін В. І. Економічний зміст народництва і критика його в книзі пана Струве. Твори. Т. 1, с. 301—463.
- К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. Составил Мих. Лифшиц. Т. 1, 2. М., «Искусство», 1957.
- XV съезд ВКП(б) о механизации кустарных промыслов.— «Промыслы и ремесла», 1928, январь, № 1, с. 1.
- Четырнадцатая конференция РКП(б). Москва. 27—29 апреля 1925 г.— «КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК». Ч. II, 1925—1953. М., Политиздат, 1953, с. 9—52.
- Александрович Ю. Бубнівське гончарство.— «Побут», 1929, № 4-5, с. 1—5.
- Александрович Ю. Український кустарно-гончарний промисел та експорт його виробів.— «Бюлетень УКОПС». К., 1929, № 4, с. 26—27.
- Антоненко Г. Архітектура і художня промисловість.— «Архітектура Радянської України», 1941, № 3, с. 3—8.
- Бакушинский А. Вятская игрушка. Русская народная игрушка. Вып. 1. М., 1929.
- Батракова С. О природе идейности искусства. М., «Искусство», 1960.
- Борисенко. О выходе нашего кустарничества на заграничный рынок.— «Промысловая кооперация», Харьков, 1922, 15.VII, № 7, с. 3—4.
- Бутник-Сиверский Б. Народное искусство Советской Украины.— «Советская этнография», 1954, № 2, с. 91—104.
- Бутник-Сиверський Б. Українське радянське народне мистецтво. К., «Наукова думка», 1966.
- Быстров А. Малые формы скульптуры.— «Искусство», 1933, № 5.
- Бюллетень организационного бюро по созыву 1-го губернского съезда промышленной кооперации Киевщины. К., Гос. изд-во, 1921.
- Василенко В. Кустарные промыслы в Полтавском уезде.— «Земский сборник». Полтава, 1884.
- Виставка народного мистецтва Української РСР, присвячена 300-річчю возз'єднання України з Росією. К., 1954.
- Воронов В. Крестьянское искусство. М., Гос. изд-во, 1924.
- Воронов Н. Народное искусство в век промышленности.— «Декоративное искусство СССР», 1960, III, № 3, с. 25—27.

- Виставка в Праге.— «Еженедельный информационный бюллетень статистико-экономического отдела Укр. НКВТ на Украине», 1922, 23.VIII, № 39, с. 17.
- Геппенер Н. Жерденівські гончарі Лавренюки-Полив'яні. К., Вид. Київського краєвого сільгосп. музею та ППІ виставки, 1928.
- Горький об искусстве. Составитель Е. Э. Лейтнекер. М.— Л., «Искусство», 1940.
- Данишевский И. Кустарная промышленность Украины в свете новой экономической политики.— «Промысловая кооперация», 1921, 20.XII, № 1, с. 3—4.
- Декрет Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета о мерах содействия кустарной промышленности.— «Правда», 1919, 27.IV, № 89.
- Динцес Л. Историческая общность русского и украинского народного искусства.— «Советская этнография», 1941, № 5, с. 21—58.
- Динцес Л. Русская глиняная игрушка. М.— Л., Изд-во Академии наук СССР, 1936.
- Дмитрієва Є. Мистецтво Опішні. К., 1952.
- Дмитриева Н. Творчество народа.— «Искусство», 1948, № 5, с. 38—45.
- Закордонна виставка Українкустарспілки.— «Промислова кооперація», 1922, № 10-11.
- Зарецкий Н. Гончарный промысел в Полтавской губернии. Полтава, Изд. Полтавского губернского земства, 1894.
- Зарудний С. Кустарно-промислова кооперація на Україні у 22 році.— «Українська кооперація», 1923, № 3, с. 43—55.
- Зарудний С. Кустарна промисловість на сільськогосподарчій та кустарно-промисловій виставці у Москві.— «Вісті ВУЦВК», 1923, 27.VI, № 139, с. 1.
- Зеленин Д. Об исторической общности культуры русского и украинского народов.— «Советская этнография», 1940, № III, с. 23—32.
- Игрушка, ее история и значение.— Сборник статей под редакцией Н. Д. Бартрам. М., Издан. т-ва И. Д. Сытина, 1912.
- Калениченко Л. Народні художні промисли на Україні.— «Архітектура Радянської України», 1941, № 3, с. 9—18.
- Калінін М. І. Про мистецтво та літературу. К., Держ. вид-во художньої літератури, 1960.
- Кильчевская Э. Традиции не мертвая схема.— «Декоративное искусство СССР», 1959, XI, № 11, с. 30—35.
- Козиненко. Перспективи роботи промкооперації Полтавщини та Лубенщини.— «Вісник промислової та промислово-кредитової кооперації України», 1927, № 5, с. 50—53.
- Лашук Ю. Гуцульська кераміка. К., 1956.
- Леаль О., Попова О. Декоративная керамика Скопина. М., Рукопись НИИХП, 1946.
- Малицкий Г. Народное искусство — теория. Казань, 1923.
- Манучарова Н. Декоративно-прикладное искусство УССР. К., 1952.
- Манучарова Н. Художні промисли Української РСР. За ред. Ю. П. Нельговського. К., 1953.
- Манучарова Н. Художня промисловість України. Короткий огляд. За загальною редакцією П. Г. Юрченка. К., 1949.
- Матейко К. Українська народна кераміка XIX—XX сторіч. Львів, 1953.
- Монументально-декоративное и декоративно-прикладное искусство». М., Изд-во Академии художеств СССР, 1951.
- Мусієнко П. Іван Гончар. К., Вид-во Академії архітектури УРСР, 1952.
- Некрасов А. Русское народное искусство. М., Госиздат, 1924.
- Никольский В. Древнерусское декоративное искусство, Изд-во Бронгауз — Эфрон, 1923.
- Олейников П. Гончарное производство Киевской губернии.— «Отчеты и исследования по кустарной промышленности в России». Т. VI. СПб., 1900.
- Орлова Г. Состояние народных художественных промыслов и перспективы их развития.— «Монументально-декоративное и декоративно-прикладное искусство», М. 1951, с. 75—87.
- Павлуцький Г. Історія українського орнаменту. К., 1927.

- Попова О. Русская народная керамика. Гжель, Скопин, Дымков. М., Всесоюзное кооперативное изд-во, 1957.
- Прахов Н. За нове піднесення художньої промисловості України.— «Архітектура Радянської України», 1941, березень, № 3.
- Про першу українську виставку народного мистецтва і заходи до розвитку народного мистецтва і художньої промисловості УРСР.— «Збірник законів та розпоряджень робітничо-селянського уряду України», 1936, № 13, 14 березня.
- Прусевич А. Гончарный промысел в Подольской губернии.— «Кустарные промыслы Подольской губернии», 1916.
- Резолюция по докладу худ. Андреева «О художественной помощи кустарю». — «Вестник кустарной промышленности». М., 1921, ноябрь — декабрь, № 8-9, с. 43.
- Рерг Л. Художні кустарні промисли на Україні.— «Кустарна промисловість та кустарно-промислова кооперація на Україні». Харків, 1923, с. 2—36.
- Роль общих мастерских в кустарной промышленности.— «Промыслы и ремесла», 1928, № 10, с. 147—148.
- Русов М. Гончарство у с. Опішні у Полтавщині.— «Матеріали до української етнології», 1905, VI, с. 41—59.
- Сакович И. Народное — не только крестьянское.— «Декоративное искусство СССР», 1960, № 11, с. 13—14.
- Сакович И. Народный мастер Е. Железняк.— «Декоративное искусство СССР», 1959, № 7, с. 13—14.
- Салтыков А. Использование народных традиций в развитии советского прикладного искусства. М., «Искусство», 1953.
- Салтыков А. О вкусе в прикладном искусстве.— «Некоторые вопросы изобразительного искусства». М., 1957, с. 125—140.
- Салтыков А. Проблема образа в прикладном искусстве.— «Некоторые вопросы изобразительного искусства». М., 1957, с. 83—124.
- Самарин Ю. Подольские гончары. М., 1929.
- Сільськогосподарська та кустарно-промислова виставка у Москві.— «Українкустарспілка», 1923, № 4-5, с. 4—5.
- Теремин С. Народное искусство Украинской ССР (по материалам выставки 1951 г. в Москве). М., «Искусство», 1951.
- Украинское народное искусство — ковроделие, ткачество, вышивка, росписи, гончарные изделия. М.— Л., «Искусство», 1938.
- Украинское народное творчество. Серия VI. Гончарные изделия. Выпуск 1-й. Типы украинской гончарной посуды. Полтава, Издание кустарного склада Полтавского губернского земства, 17.II 1913.
- Українські декоративні розписи. К., Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957.
- Укркустпром.— «Вестник кустарной промышленности», 1921, ноябрь — декабрь, № 8-9, с. 56.
- Успенский Н. Украинский кустарь за границей.— «Українська кооперація», 1923, № 3, с. 83—86.
- Успех Украины на Международной выставке в Праге.— «Вестник внешней торговли Украины», 1922, № 46, с. 22—24.
- Филиппов А. В. Гончарное производство древней Руси. Т. 1. М., Изд-во Академии наук СССР, 1938.
- Фриде М. Гончарство на юге Черниговщины.— «Материалы по этнографии». Т. III. Л., 1926, с. 45—58.
- Черченко. Гончарний промисел на Україні.— «Вісник промислової та промислово-кредитової кооперації України», 1927, № 5, с. 34—37.
- Щипов М. Кустарная промышленность Украины и Кустпромторг.— «Вестник кустарной промышленности», 1922, № 8-10, с. 20—23.

УМОВНІ СКОРОЧЕННЯ

ДМЕ — Державний музей етнографії народів СРСР у Ленінграді.

ПКМ — Полтавський краєзнавчий музей.

ЛДМЕХП — Львівський державний музей етнографії та художнього промислу.

КДМУНДМ — Київський державний музей українського народного декоративного мистецтва.

ІМФЕ ВРФ — Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР, відділ рукописних фондів.

СПИСОК КОЛЬОРОВИХ ІЛЮСТРАЦІЙ

1. Опішнянські свистунці. Опішня. Завод «Художній керамік».
2. Д. Головка. Посуд-лев. КДМУНДМ, інв. № Ю—975.
3. О. Железняк. Олені.
4. Бариня. Опішня. Завод «Художній керамік».
5. О. Железняк. Стадо.
6. О. Железняк. Посуд-квочка. КДМУНДМ, інв. № К—3998.
7. В. Стрипко. На полонині. КДМУНДМ, інв. № Ф—11551.
8. І. Гончар. Коник. КДМУНДМ, інв. № К—397.

СПИСОК ЧОРНО-БІЛИХ ІЛЮСТРАЦІЙ

1. Вершники-свистунці. ДМЕ, інв. № 1554—98, 1554—100.
2. Песик. ДМЕ, інв. № 2581—7.
3. Вершник на тройці. ДМЕ, інв. № 4404—63.
4. Баранчик. КДМУНДМ, інв. № К—1536.
5. Баранець. ДМЕ, інв. № 2581—4.
6. М. Прогло. Гончар. Матеріали експедиції ІМФЕ, 1958 р., інв. № Н—595.
7. Ю. Резник. Гончар. ДМЕ, інв. № 1554—3.
8. І. Гончар. Пан з собачкою. ПКМ, інв. № 10975/8265.
9. Посуд для напоїв. ДМЕ, інв. № 4100—107.
10. О. Ночовник. Баран-посуд. ДМЕ, інв. № 367—92.
11. Качка-маслянка. КДМУНДМ, інв. № К—11.
12. О. Ночовник. Півень-посуд. ПКМ, інв. № 9811/7774.
13. І. Гончар. Вершник. КДМУНДМ, інв. № К—401.
14. І. Гончар. Вершник. КДМУНДМ, інв. № К—392.
15. І. Гончар. Побачення. ДМЕ, інв. № 6007—40.
16. І. Гончар. Колгоспне весілля. ІМФЕ ВРФ, ф. 8—9/906.
17. І. Гончар. Як миші kota ховали. КДМУНДМ, інв. № К—424.
18. І. Гончар. Казка про попа та його наймита Балду. КДМУНДМ, інв. № К—424.
19. І. Гончар. Демидові вареники. КДМУНДМ, інв. № К—424.
20. І. Гончар. Пани на прогулянці. ІМФЕ ВРФ, інв. № 8—9/906.
21. І. Гончар. Пани на прогулянці. КДМУНДМ, інв. № К—416.
22. І. Гончар. Лірник. КДМУНДМ, інв. № ДУМ—751(02395).
23. І. Гончар. Один з сошкою, семеро з ложкою. ІМФЕ ВРФ, ф. 8—9/906.
24. І. Гончар. Мавпа верхи на собаці. КДМУНДМ, інв. № К—917.
25. І. Гончар. Ваза. КДМУНДМ, інв. № К—447, р. 02383.
26. І. Гончар. Ваза. КДМУНДМ, інв. № К—445.
27. Ф. Олексієнко. Коніки-свистунці. КДМУНДМ, інв. № К—3870.

28. Д. Головка. Посуд-баран. КДМУНДМ, інв. № К—765.
29. О. Железняк. Туалетна коробочка. КДМУНДМ, інв. № К—5179.
30. О. Железняк. Олень. КДМУНДМ, інв. № К—3973.
31. І. Білик. Кінь.
32. Н. Чуйко. Свистунці.
33. І. Білик. Лев. КДМУНДМ, інв. № ДМ—2813.
34. Ф. Олексієнко. Птахи. КДМУНДМ, інв. № К—3867, К—3869.
35. Ф. Олексієнко. Цап та баранчик. КДМУНДМ, інв. № Ф—1395.
36. О. Железняк. Баранчик-свистунець. КДМУНДМ, інв. № К—3970.
37. О. Железняк. Коник. КДМУНДМ, інв. № Ю—1088.
38. О. Железняк. Коник, який пасеться. КДМУНДМ, інв. № Ю—1089.
39. О. Железняк. Коник-свистунець. КДМУНДМ, інв. № К—3959.
40. О. Железняк. Коник-свистунець. КДМУНДМ, інв. № Ф—545.
41. О. Селюченко. Моряк.
42. О. Железняк. Баранчик-свистунець. КДМУНДМ, інв. № Ф—1439.
43. М. Діденко. Вершник і кінь.
44. О. Селюченко. Будьоннівці.
45. О. Селюченко. Кози.
46. О. Селюченко. Два птахи. КДМУНДМ, інв. № Ю—3860, Ю—3863.
47. Г. Пошивайло. Пані.
48. Ф. Олексієнко. Олень. КДМУНДМ, інв. № К—3871.
49. С. Кацімон. Чорти грають у карти.
50. О. Шиян. Оркестр. КДМУНДМ, інв. № 4980—4996.
51. С. Кацімон. Чорти пиячать.
52. В. Стрипко. Гуцульське весілля (деталь).
53. В. Стрипко. Гуцульський базар.
54. Г. Пошивайло. На ярмарок.
55. О. Железняк. Одарка і Карась. КДМУНДМ, інв. № Ф—1424.
56. О. Железняк. Зажурився чумачина. КДМУНДМ, інв. № К—3985.
57. О. Железняк. Чорт і жінка. КДМУНДМ, інв. № К—4026.
58. О. Железняк. Проводи. КДМУНДМ, інв. № К—4028.
59. О. Железняк. Тачанка. КДМУНДМ, інв. № К—3983.
60. О. Железняк. Тачанка. КДМУНДМ, інв. № К—3982.
61. Д. Головка. Лев. КДМУНДМ, інв. № К—896.
62. Д. Головка. Посуд-баран. КДМУНДМ, інв. № К—897.
63. Д. Головка. Посуд-баран. КДМУНДМ, інв. № К—898.
64. Ф. Олексієнко. Прибор для спецій. КДМУНДМ, інв. № К—3915.
65. О. Железняк. Коробочка «Птах з пташеням». КДМУНДМ, інв. № К—6770.
66. Д. Головка. Посуд-баран.
67. Д. Головка. Посуд-баран. КДМУНДМ, інв. № К—895.
68. Д. Головка. Посуд-баран. КДМУНДМ, інв. № К—3901.
69. Д. Головка. Посуд-баран. КДМУНДМ, інв. № К—531.
70. Д. Головка. Посуд-баран.
71. Д. Головка. Баран. КДМУНДМ, інв. № Ф—2559.
72. Д. Головка. Посуд-баран.

З М І С Т

Вступ	5
-------	---

Р О З Д І Л І

Українська народна керамічна скульптура напередодні Жовтня	7
Керамічна іграшка	12
Тематична скульптура малих форм	18
Ліпний фігурний посуд	20

Р О З Д І Л ІІ

Нові риси української народної керамічної скульптури 1917—1941 рр.	
Умови формування і розвитку українського радянського народного мистецтва	27
Нова тематика і нові художні прийоми в українській народній керамічній скульптурі	32

Р О З Д І Л ІІІ

Особливості української народної керамічної скульптури 1945—1967 рр.	47
Форми виробництва	48
Керамічна іграшка	52
Тематична скульптура малих форм	61
Ліпний фігурний посуд	67
Післямова	78
Бібліографія	81
Умовні скорочення	84
Список кольорових ілюстрацій	85
Список чорно-білих ілюстрацій	85

Ирина
Валерьяновна
САКОВИЧ

НАРОДНАЯ
КЕРАМИЧЕСКАЯ СКУЛЬПТУРА
СОВЕТСКОЙ УКРАИНЫ
(На украинском языке)

Друкується за постановою
вченої ради Інституту мистецтвознавства,
фольклору та етнографії
ім. М. Т. Рильського АН УРСР

Редактор Н. О. Ішина
Художній редактор В. П. Кузь
Оформлення художника В. Д. Квітки
Технічні редактори І. Р. Ойхман,
Є. Б. Шамраєвський
Коректор П. Й. Литвак

Здано до набору 18/II 1970 р. Підписано до друку 5/VI 1970 р.
БФ 08320. Зам. № 906. Вид. № 202. Тираж 3000.
Папір літографський та крейдяний, 70×90¹/₁₆. Друк. фіз. арк. 10,5.
Умовн.-друк. арк. 12,285. Обліково-вид. арк. 11,0.
Ціна 2 крб. 14 коп.
Видавництво «Наукова думка», Київ, Репіна, 3.
Книжкова фабрика «Жовтень» Комітету по пресі
при Раді Міністрів УРСР, Київ, Артема, 23-а.