

Олексій Роготченко
доктор мистецтвознавства,
головний науковий співробітник
(Інститут проблем сучасного мистецтва
НАМ України)

Oleksii Rohotchenko
Doctor in Art Studies,
chief researcher,
(Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine)

rogotchenko2007@ukr.net +38 (050) 358-39-12 orcid.org/0000-0003-4631-8260

ОБРАЗОТВОРЧИСТЬ У КЕРАМІЧНІЙ ХУДОЖНІЙ ПРОМИСЛОВОСТІ України повоєнного часу

THE DEPICTION IN THE CERAMIC ART INDUSTRY OF UKRAINE POST-WAR PERIOD

Анотація. Початок другої половини ХХ століття, примножений складнощами повоєнної ситуації, був означений тотальним ідеологічним диктатом, що заганяв у визначені рамки стереотипів художню творчість, а нетривала в часі «відлига», хоч і відкривала шлях до усвідомлення та розуміння нових культуротворчих парадигм, все ж не стала часом суттєвих змін в ідеології соцреалізму. Художня кераміка була такою галуззю творчості, яка поєднувала в собі традиції і найновіші технологічні досягнення. 1940–1960-ті роки ХХ століття були часом, коли стрімко змінювалася політична і соціокультурна ситуація. Розгляд даних питань через призму стану художньої кераміки стає актуальним і своєчасним, оскільки творчі пошуки та експерименти у царині виробництва керамічних, фарфорових та фаянсових творів вимальовують картину розвитку тогочасного декоративно-ужиткового мистецтва зокрема та загального художнього поля країни взагалі.

Ключові слова: художня кераміка, фарфор, фаянс, митець.

Постановка проблеми. Українське декоративно-прикладне мистецтво розвивалося згідно соціокультурним чинникам часу, зберігаючи при цьому взаємодію з загальною проблематикою та стильовим особливостями тогочасної образотворчості.

Розвиток художньої кераміки України в 1940–1960-ті роки ХХ століття залежав від загальних історичних умов, що складала новітню історію України, і відображає загальні суспільно-політичні процеси, що визначали історичний шлях держави. У цьому контексті існує декілька чітко виділених, нерівних за часовою тривалістю періодів. Перший період охоплював війну і перші повоєнні роки, другий почався з середини 1950-х і тривав до середини 1960-х років. Цей відрізок часу характеризувався відносним послабленням ідеологічного диктату на мистецьке життя, спричиненого хрущовською «відлигою». Третій період — це кінець 1960-х — початок 1970-х років. Національна політика КПРС повоєнного періоду через запрограмовані інтеграційні процеси виробничої, соціальної та духовної сфер була скерована на зближення та злиття націй, на формування так званої нової історичної спільноти людей — «радянського народу». Цілком зрозуміло, що такий напрям етнополітики не міг не позначитися на мистецтві художньої кераміки України.

Аналіз досліджень і публікацій. Серед професійних видань, що повністю або частково були присвячені культурі України, в яких друкували мис-

тествознавчі розвідки щодо проблем кераміки, треба згадати газети «Культура і життя», «Радянська Україна», «Правда України», а також журнали «Образотворче мистецтво», «Народна творчість та етнографія». Проте системний аналіз у працях, присвячених розвитку кераміки періоду 1940–2000-х років, свідчить про збереження домінування двох тенденцій підходу до характеристики мистецтва тоталітарного суспільства. Одна лежить у площині своєрідного «виправдовування» конформістських рішень митців, інша — в розумінні, що все, що робилося всупереч ідеологічній доктрині, априорі мало ознаки високого мистецтва. У вітчизняній мистецтвознавчій науці праці дослідників, які б вивчали проблему декоративно-ужиткового мистецтва і мистецтва заводських художників комплексно, з урахуванням соціокультурного тла, які б оглядали всі прояви художньої кераміки у період 1940–1960-х, практично відсутні. Для характеристики керамічних творів було досліджено фонди Національного музею українського народного декоративного мистецтва (Київ), Національного заповідника «Софія Київська» (Київ), Національного музею-заповідника українського гончарства (Опішня, Полтавщина), Львівського музею етнографії та художнього промислу (Львів), численні збірки регіональних та обласних краєзнавчих і художніх музеїв, а також окремі предмети з приватних збірок. Джерелом дослідження стану керамічного мистецтва є також твори монументального мистецтва (керамічні панно в інтер'єрах та екстер'єрах гро-

мадських споруд), зафіксовані автором. Окремим джерелом є архіви творчих спілок.

Працюючи на посаді голови секції художньої критики та мистецтвознавства КОНСХУ (Київської організації національної спілки художників України) (2001–2018), першим заступником голови КОНСХУ (2004–2005), автор мав змогу вільно працювати в архівах НСХУ (Національної спілки художників України) та КОНСХУ. У роботі використані численні матеріали архіву КОНСХУ, зокрема особові справи художників, архів Української спілки «Укоопхудожник» за 1950–1964 роки, приватні архіви художників (серед них — приватний архів В. Мельниченка та Ф. Рибачука).

Для написання статті опрацьовані мистецтвознавчі дослідження Л. Анненкової, О. Голубець, Л. Жоголь, Т. Зіненко, Т. Кара-Васильєвої, О. Клименко, О. Корусь, Х. Куми, Ю. Лащука, З. Чегусової, В. Ханка, О. Пошивайла, О. Школьної.

Мета і завдання даної статті полягають у дослідженні розвитку художньої кераміки України у повоєнний час від другої половини 1940-х до межі 1960–1970-х років.

Виклад основного матеріалу. У 1940–1960-х роках стрімко змінювалася політична і соціокультурна ситуація на теренах республіки. Це спричинило концентрацію художників-керамістів у сфері промислового виробництва. У другій половині 1950-х і на початку 1960-х років спостерігалися ознаки поступової переорієнтації зусиль професійних художників у створюваних ними керамічних творах «нового зразка» (керамічні панно, твори станкового характеру).

Когорта київських професійних художників-керамістів зосереджувалася в так званій «Софіївській гончарні» (Н. Гаркуша, О. Груздинська, Г. Денисенко, О. Железняк, С. Кацімон, М. Маринченко, А. Масехіна, Л. Мешкова, П. Мусієнко, Г. Севрук, Н. Федорова). Інша група художників працювала на керамічних промислових підприємствах (П. Печорний, І. Віцько, В. Жилін, М. Кордіяка, Р. Галімов, П. Ганжа, Г. Денисенко, М. Денисенко, Н. Кисельова, Н. Протор'єва, В. Протор'єв, Н. Ісупова). Як самотній художник заявив про себе наприкінці 1940-х Д. Головко.

Велике значення для розвитку художньої кераміки в досліджуваній період мало відкриття у 1947 році Львівської експериментальної кераміко-скульптурної фабрики, яка разом з кафедрою художньої кераміки Львівського інституту декоративно-прикладного мистецтва спричинили формування потужної львівської керамічної школи (Ю. Лащук, А. Бокотей, З. Флінта, Р. Петрук, Т. Левків, Т. Драган, З. Береза).

До виражальних і формотворчих засобів кераміки зверталися наприкінці 1950-х — у 1960-ті роки митці інших видів: живописці, скульптори, монументалісти (О. Рапай, А. Рибачук, В. Мельниченко, О. Міловзоров). Процес розвитку художньої кераміки відзначався багатьма різновекторними як позитивними, так і негативними рисами. До позитивних рис слід віднести той факт, що художня кераміка стала одним з центрів творчого пошуку й експерименту. Дякуючи цьому, керамічне мистецтво повоєнного періоду зберегло самотність, національну своєрідність. Позитивним був також

пошук нових формотворчих рішень та запровадження у виробництво індивідуальних робіт нових технологічних прийомів (Н. Федорова, О. Груздинська, Л. Мешкова, О. Рапай, П. Печорний, Н. Ісупова, А. Рибачук, В. Мельниченко). Негативними моментами стали «промисловізація» художньої кераміки (явище, коли художники перебували в абсолютній залежності від підприємств), відсутність індивідуальних майстерень для виготовлення керамічних творів. Сюжетна лінія творів відповідала вимогам соцреалізму: виготовлення керамічних панно (Н. Федорова, П. Мусієнко) та орнаментально-сюжетних ваз з портретами вождів (Т. Демченко, М. Денисенко, В. Іващенко, Є. Родіонов, Г. Головіна). Однак, художня кераміка 1940–1960-х років була найменш заполітизованим і цензурованим видом мистецтва в Україні.

Українське культурне післявоєнне життя проходило під знаменом тотального ідеологічного пресингу, однак «...українська інтелігенція у відповідь на обов'язкове дотримання принципу соцреалізму намагалася чинити опір, шукати нові форми творення» [8, с. 19–20]. У образотворчому, «...передовсім декоративному мистецтві, вияв національної своєрідності зводився до поверхових рис, іноді штучного застосування орнаменту...» [8, с. 19].

На початку 1950-х естетичні смаки у дизайні призводять до піку популярності мозаїчних рельєфів та керамічних панно, які використовувалися для оформлення громадських приміщень, станцій метро, театрів, готелів тощо. Цей вид творчості став дуже популярним в українському стилю, протягом даного періоду до нього зверталоса багато художників. Орнаменти кахлів, створені у цей період, вражають гармонійністю, яскравістю барв, високим технологічним рівнем виконання. Так, 1949 року артілью «Художній керамік» (Опішня, Полтавщина) було створено декоративне панно для оздоблення інтер'єру Зразкового універмагу Укрхудпромспілки в Києві, у 1951 році митцями були створені керамічні панно для залізничних вокзалів станцій Миргород та Полтава-Київська [18].

Поява професійної кераміки як окремого явища у мистецтві України другої половини ХХ століття не була випадковістю. Цьому сприяли декілька причин: 1) була створена необхідна матеріально-технічна база для виготовлення високотехнологічних керамічних творів з високою температурою випалу (керамічні промислові підприємства); 2) було відкрито нові навчальні заклади, які займалися підготовкою художників-керамістів; 3) ідеологічний диктат у сфері художньої кераміки був значно слабшим, ніж у сфері живопису та скульптури.

1950-ті роки позначені в історії художньої кераміки подальшим розвитком виробничого компоненту та розширенням асортименту. У цей час практично завершилася відбудова зруйнованих під час війни заводських будівель. Більше уваги приділялося реконструкції саме керамічних підприємств. Механізованими стали процеси видобування та переробки глини, ангобів та полив. Велику кількість гончарних кругів оздобили двигунами, що значно підвищило якість і кількість ручної продукції.

Для порівняльного аналізу процесів, що від-

бувалися в сфері художньої кераміки в 1940–1960-ті, варто звернутися до прикладу двох визначних українських керамічних центрів: Опішні як центру народної кераміки та Львова як центру кераміки академічної. Слід сказати, що обидва вони зазнали впливу шкідливих тенденцій — механізації виробництва та подальшого переведення рукотворної кераміки на промислові рейки. Суттєвих змін набуло бачення місця і ролі художника на виробництві. Так, довоєнні об'єднання майстрів у артілі, попри їх колективне підґрунтя, все ж залишалися загалом простим об'єднанням митців під одним дахом. Зовсім інша ситуація спостерігається у повоєнні роки. Колишні артілі набули ознак промислових підприємств.

Відділ художньої кераміки Львівського інституту декоративно-прикладного мистецтва готував художників, які працювали на керамічних підприємствах усього СРСР. Наявність потужних промислових підприємств призвело до того, що Україна отримала нову для себе галузь — керамічне виробництво. Таке поєднання митця з ланкою технічних робітників у загальному процесі було незаперечно цікавим явищем, яке формувало не лише інший, а практично новий вид людських відносин, адже кінцевий продукт був результатом загальних зусиль і спільної праці.

Укрпромфарфор об'єднував тоді п'ятнадцять виробничих підприємств. Це становило 40% всієї фарфорово-фаянсової продукції в СРСР останньої третини ХХ століття. Цей відсоток виробляла Україна. Заводи були обладнані сучасною технікою і використовували передові технології. В системі виробничого об'єднання працювало понад сто штатних художників [6, с. 126]. Ю. Лобанов, головний художник Укрпромфарфору в ті часи, говорив: «...багато змінилося за останні роки в створенні художнього фарфору, у виробництві масового посуду. Раніше не вистачало асортименту. Ми думали більше про користь, ніж про красу, більше про те, як швидше наповнити ринок, ніж про те, чим його наповнити» [6, с. 126].

З середини 1950-х у керамічній промисловості спостерігається поглиблення процесів механізації, спеціалізації, повсюдне використання електроенергії, передових на той час технологій (наприклад, у 1956 році в артілі «Художній керамік» в Опішні було створено ділянку по відливці в гіпсових формах керамічних виробів). І все ж справжнім переворотом було переведення артілей на промислові рейки на початку 1960-х і поступове перетворення їх у промислові підприємства. З середини 1950-х спостерігаються нові процеси у мистецтві кераміки. Саме у цей час розпочався процес доволі активного інтегрування українського декоративно-ужиткового мистецтва у світове мистецьке середовище, зростає зацікавленість технічними прийомами інших народів, розпочалося сходження українських керамістів до найвищих світових вершин у царині художньої кераміки. Міжнародні конкурси кераміки у Фаенці (Італія) та Валлорісі (Франція) стають доступнішими. Першим з українських керамістів повоєнного часу за кордон потрапив Д. Головка. Його керамічні твори, виконані у національних традиціях, одержали золоту медаль на Міжнародному керамічному форумі у Празі (Че-

хословащина) 1962 року, золоту медаль Міжнародного конкурсу художньої кераміки у Фаенці (Італія) 1969 року. Український майстер став 1970 року дійсним членом Міжнародної академії кераміки у Женеві. Його керамічні леви причаровують міжнародну спільноту. Завдяки широкій гамі виражальних засобів, кераміка того часу постала одним з найбільш універсальних видів художньої творчості. Та таке бачення кераміки — як самостійного виду образотворчого мистецтва — поділяли далеко не всі мистецтвознавці та художники. Автор цього дослідження 1979 року на семінарі мистецьких критиків, що щорічно проходив у будинку творчості у Седневі, проголосив доповідь «Українська кераміка — самостійний вид образотворчості». Більшість учасників всесоюзного семінару таку думку не підтримали, і виступ молодого науковця, тоді співробітника відділу мистецтвознавчих досліджень ЦХКТБ (Центрального художнього конструкторсько-технологічного бюро) Укрхудожпром, наразився на жорстку критику. Тодішнє суспільство до творчості декоративно-ужиткових майстрів, навіть з професійною мистецькою вищою чи середньою освітою, ставилися зверхньо. Завдяки синтезу мистецтв, кераміка була збагачена виражальними засобами, притаманними скульптурі, живопису, графіці тощо. Сміливо впроваджувалися нові технології виготовлення творів, велися постійні експерименти та вдосконалення керамічних мас, полив, емалей. Тривав нерозривний процес поглиблення і збагачення традицій, використання методів та прийомів гончарного ремесла. Вироби народних майстрів-керамістів, вишукані за формою, майстерно та яскраво декоровані, добре технологічно виконані, мали заслужену популярність та користувалися великим попитом як на внутрішніх ринках, так і за кордоном.

У 1946 році на базі колишньої невеликої керамічної артілі було створено Львівську експериментальну кераміко-скульптурну фабрику, у складі якої з 1949 року почав діяти керамічний цех, «Львівська фабрика на довгі роки стала основною творчою базою декількох поколінь українських художників-керамістів» [4, с. 135]. З 1947 року ЛДДПМ розпочав підготовку художників-керамістів. Серед перших студентів — Ю. Лащук, Б. Горбалюк, З. Масляк. Художню раду фабрики очолював відомий скульптор І. Севера. Наприкінці 1950-х технічні можливості фабрики розширились за рахунок використання шамоту і кам'яної маси, що суттєво збагатило виражальні можливості творів. У цей час на підприємстві працювали З. Флінта, Р. Петрук, Т. Левків, З. Береза. Фабрика стала справжньою творчою лабораторією для художників з усього СРСР. З 1956 року західний регіон України доповнився ще одним щойно відкритим керамічним підприємством — Львівським керамічним заводом, який входив у структуру республіканського виробничого об'єднання Укрбудкераміка. На підприємстві створювалися не тільки вироби дрібної керамічної пластики, але й монументально-декоративні керамічні твори. У кераміку переносилися орнаментальні мотиви ткацтва, різьблення, вишивки тощо. «Основу орнаменту становив перетин прямих або концентричних ліній, що утворювали виразну, ритмічну узгоджену графічну сітку» [4, с. 35]. До-

повнювався орнамент поліхромним розписом, де кожен елемент мав свій певний колір — все це відповідало прийомам гуцульської кераміки. Українські художники особливо активно застосовували такий своєрідний еkleктизм у створенні керамічних творів з початку 1960-х, маючи на меті збереження національних традицій у нових соціокультурних умовах. Поняття «еклектика» у даному разі було позитивним. Творчі здобутки львівських художників стали результатом освоєння нових матеріалів (шамот, кам'яна маса), удосконаленню випалювальних технологій, а також обміну досвідом з представниками не лише інших регіонів України, але й інших національних художніх шкіл республік СРСР (Латвії, Литви, Узбекистану). О. Голубець свідчить, що керамісти львівської школи старшого покоління (В. Борисенко, Я. Чайка, Л. Гром), «...долаючи період еkleктичного поєднання в керамічних виробках класичних і народних форм, введення популярних елементів радянської символіки, проєктували лаконічні, вишукані за пластикою та декором твори, що стали визначальними для стилю декоративно-прикладного мистецтва 1960-х років. Більшість художників цього покоління активно включилася в роботу по освоєнню нових технологій і матеріалів» [4, с. 14].

У 1950-х роках визначальною лінією львівських художників-керамістів було домінування еkleктичного стилю. Форми найчастіше повторювали зразки грецької класики. Найпопулярнішими, як і в інших регіонах, були орнаментально-сюжетні вази з використанням радянської символіки. У творах цього періоду переважає поєднання різномірних композиційних рішень: пишного рослинного декору, реалістично модельованих портретних зображень, багатофігурних композицій. Сюжети були класичні: на тему щасливого життя, дружби народів та казок. Незважаючи на панування в керамічних творах ампіру, художники часто зверталися до орнаментальних прийомів народного гончарства: риткування, фляндрування, ангобування, що й визначало еkleктичний підхід до стилістики.

Наприкінці 1950 — на початку 1960-х років спостерігався поступовий відхід художньої кераміки як від стилістики ампіру, так і від еkleктичних спрямувань. Домінуючим став підхід до конструктивізму, до природних характеристик глини. «Пошуки нового стилю, що стимулювалися прагненням позбутися нарочитої парадності, надуманості, масивності та застигlosti форми, викривленого і звуженого розуміння реалізму, охопили практично всі види мистецтва» [4; с. 16]. У художній кераміці Львова сформувалася ціла плеяда художників-образотворців: З. Береза, Я. Шеремета, Р. Петрук, Т. Драган, Т. Левків, Б. Горбалюк, А. Курочка, М. Курочка, М. Гладкий, З. Флінта, Н. Федчун, А. Бокотей, Б. Галицький, Л. Медвідь. Важливим фактором, що свідчив про «прорив» художньої кераміки від ужитковості до образотворчості, були виставки «Львівська кераміка». Вони були проведені в 1961, 1963, 1967 роках і стали майданчиком для демонстрації досягнень як відомих, так і молодих митців. На третій виставці 1967 року у Львові було проведено науково-теоретичну конференцію «Українська кераміка — 50 років». Вона теоретично під-

твердила факт формування у Львові самостійної керамічної школи «... яка має загальні риси як з українським мистецтвом, так і з культурою інших країн, зокрема Угорщини, Чехословаччини і Польщі» [13, с. 41].

Велике значення набули у 1960-ті технологічні пошуки. Вони по суті спричинили нову еру художньої кераміки: кам'яна маса і шамот вимагали нових спеціалізованих барвників і технологій їхнього застосування.

На початок 1960-х припадає будівництво нових фарфорових заводів: Полтавського, Сумського, Тернопільського та інших.

У Києві усе більш популярним гончарним центром стає «Софіївська гончарня» під керівництвом Н. Федорової. Серед кола «гончарні», крім Н. Федорової і П. Мусієнка, слід назвати Л. Мешкову, О. Грудзинську, Г. Севрук, А. Масехіну, Г. Шарай, П. Іванченка. Колектив майстерні, яка з 1963 року підпорядковувалася Київському Зональному науково-дослідному інституту експериментального проєктування житлових та громадських споруд (КиївЗНДІЕП), налічував у різні роки 6–8 чоловік, але творчий пошук і експерименти в сфері художньої кераміки відносять «Софіївську гончарню» на провідне місце у тогочасному мистецькому житті. Навколо майстерні Н. Федорової зосереджувалися не лише керамісти, але й режисери, поети, художники, музиканти. Вона практично перетворилася в 1960-ті роки на центр сучасного мистецтва тодішнього Києва. Культуролог Ю. Легенький писав про колектив майстерні Н. Федорової так: «...вся атмосфера, що існувала в керамічній майстерні, була атмосферою тихого обожнювання чи благоговіння перед якимись далекими святинами» [3, с. 121].

Серед знакових постатей художників «Софіївської гончарні» — художниця О. Грудзинська. Вона з 1947 року, однією з перших, почала працювати в майстерні Н. Федорової. Особливе місце у творчості митця належить формотворчим пошукам. Відомі її тарелі «Козак Мамай», «Танок» та ін. Однією з основних робіт є керамічне декоративне панно станції метро «Хрещатик» у Києві. Воно викомане у 1960 році творчою групою у складі: М. Коломієць — архітектор, Н. Федорова — технолог, О. Грудзинська та Г. Шарай — художники. Панно скомпоноване таким чином, що утворює оригінальні ритмічні ряди і надає інтер'єру яскравого національного колориту. У цьому панно відображено усі різновиди творчих пошуків художників-експериментаторів.

Серед талановитих художників «Софіївської гончарні» була і Г. Шарай, в основу творчості якої покладено опатний народний орнамент. Ним художниця оздоблювала настінні тарелі і керамічні панно. До творчої спадщини художниці належить також цикл керамічних елементів для оздоблення архітектурного середовища: столичних станцій метро «Оболонь», «Чернігівська», «Нивки», інтер'єрів ресторану «Метро», готелю «Русь», Будинку кіно. Ім'я художниці-монументаліста і кераміста Г. Севрук належить до добре знаних і відомих. Її творчий шлях теж був пов'язаний із «Софіївською гончарнею», де Г. Севрук працювала з 1964 року. Її перший монументальний твір — керамічне панно-мозаїка «Лісова пісня» — було створене

у 1963 році, а загалом мисткиня створила понад тридцять монументальних керамічних творів для архітектурних об'єктів різних міст України та понад п'ятисот станкових керамічних робіт. Друга половина 1960-х позначена «гротескним» періодом у творчості Г. Севрук. Зразком образотворчості у художній кераміці можна вважати творчість художниці Л. Мешкової. Після закінчення архітектурного факультету Київського інженерно-будівельного інституту 1962 року вона працювала як архітектор у музеї-заповіднику «Софія Київська», а з 1964 року працювала в колективі керамістів КиївЗНДІЕП. Знайомство з Н. Федоровою стало поворотним моментом на творчому шляху мисткині, а мистецтво кераміки стало справою її життя.

Постать В. Щербини, який працював на багатьох промислових підприємствах — у Баранівці, Городниці і Києві, створюючи різнопланові за сюжетом та композиційною будовою роботи, вдало демонструє зв'язок різних форм творчості у сфері художньої кераміки: від «білої» глини, фарфору, до майоліки, шамоту і теракоти. Куратор виставки «Чотири стани глини: кераміка Владислава Щербини» мистецтвознавець О. Корусь, акцентуючись на цій особливості творчості митця, зазначала, що «...грубіші різновиди кераміки» дозволяли художнику більш вільно втілювати творчі задуми, не залежати від жорстких рамок виробництва та технології роботи з фарфором. У «Софіївській гончарні» В. Щербина мав можливість експериментувати з поливами, застосовувати «...ефектну гру кольорів на поверхні скульптурних голів...»: «Мавка» (1957 р.), «Голова бійця» (1958). Тут він створив близько десятка своїх робіт. Під час творчих відряджень у країни Балтії (особливо в Будинок творчості у Дзінтарі, Латвія) «...розкрився талант Щербини як кераміста-експериментатора та кераміста-живописця. Свідчення цьому — створені там яскраві скульптури та блюда» [11]. Серед них слід виділити скульптури: «Дуниша» (1961), «Дівчина з яблуком» (1961), «Дівчина з чашею» (1961), «Спрага» (1961) та тарелі: «Повітряність» (1961), «Ромашка» (1961), «Натюрморт» (1961), «Сич» (1961), «Риби» (1961). У творах відображено бажання художника поєднати набуті традиційної латвійської керамічної школи зі скульптурою та українським народним мистецтвом. Так, В. Щербина мав бажання «...стилізувати скульптуру у дусі стриманої прибалтійської кераміки, з одного боку, та виразити притаманну для українського народного декоративного мистецтва любов до різнобарвності, з іншого. Так народилися лаконічні за пластикою жіночі образи та сміливі за кольоровою гамою розписи на фаянсових блюдах» [11]. Працюючи на Київському експериментальному кераміко-художньому заводі, В. Щербина створив цілу серію робіт за мотивами українського фольклору «Як служив же я у пана» (1969).

На КЕКХЗ (Київському експериментальному кераміко-художньому заводі) постійно проводився пошук нових стилістичних і формотворчих рішень. Від середини 1940-х на цьому підприємстві художники Г. Головіна та Є. Родіонов спеціалізувалися на розписі сервізів і ваз у стилістиці так званого «радянського», або «сталінського» ампіру. Зразком такого розпису є чайний сервіз з портретами Сталіна

(на кожній чашці — портрет вождя різного віку), створений Г. Головіною у 1948 р. Сервіз зберігається в ЦДАЛМУ (Центральний державний архів літератури і мистецтва України).

Серед знакових постатей художників КЕКХЗ слід назвати О. Сорокіна, Я. Козлова, О. Жникруп, В. Щербину, В. Лапіна, О. Рапай, Г. Молдаван (з 1950-х), О. Молдаван-Фоменко, М. Тимченко, В. Павленко. На заводі також працювали художник-дизайнер С. Сарапова, І. Можейко, які розробили зразки декорів у стилі модерн. Дизайном форми займалися також Л. Мітєєва та С. Голембовська [20, с. 91]. Творча лабораторія підприємства в більшості випадків розробляла зразки скульптури, ваз, сувенірів для інших заводів.

На КФЗ (Коростенському фарфоровому заводі) наприкінці 1940 — на початку 1950-х років В. Іващенко створив серію великих подарункових ваз у дусі «сталінського ампіру»: «Ваза до 65-річчя Мао Цзедуна» (1948) та орнаментально-сюжетна ваза «Возз'єднання України з Росією» (1954). Серед видатних художників, що створювали в 1950–1960-х художнє обличчя Коростенського фарфору, слід відзначити Г. Малицького, спеціалізацією якого були ювілейні вази. Однією з таких ваз є «Возз'єднана Україна» (1954), яка виконана у стилі радянського соцреалістичного ампіру. У декоруванні класичної форми присутня багата рослинна орнаментика, радянська символіка, а по усьому тлу вази — колективний портрет і текст. Художник І. Ткаченко «...майстерно володів навичками керамічного живопису в дусі соцреалізму й ар-деко, вправно користувався прийомом ручного розпису» [20, с. 120]. Інший художник заводу, В. Лапін, майстерно виконував урядові замовлення — портрети в пишній орнаментіці. На базі КФЗ проводилися впродовж 1957–1964 років всеукраїнські конкурси молодих художників. В 1963–1964 роках на КФЗ було створено ділянку лиття скульптури та інших художніх виробів. У 1958 році на підприємстві було сформовано нову художню традицію, як була принесена випускниками ЛДПМ (Львівського інституту декоративно-прикладного мистецтва) — подружжям Валентиною і Миколою Трегубовими. Ці художники запровадили виробництво на підприємстві скульптури. Яскравими за колоритом і досконаліми за формою є, наприклад, їхні парні штофи (1964–1968). О. Школьна пише: «...наслідуючи образність традиційної кераміки, подружжя сповідувало мистецький канон народного гончарства, творчо адаптований до потреб вишуканої порцеляни» [20, с. 121].

У 1960-х у розвитку української художньої кераміки все помітнішими стають негативні тенденції та явища: надмірна політизація та зневажливе ставлення органів влади до національної мистецької спадщини, адміністративне втручання в творчий процес, зацикленість на проведенні помпезних ювілейних заходів тощо. Ознакою часу в декоративній кераміці стають тарелі, вази із зображенням портретів поетів, письменників, діячів комуністичного руху та «офіційного “Кобзаря”».

З 1950-х років було відроджено виготовлення скульптури та фігурного посуду, створення яких було припинене в інших осередках. З другої половини 1950-х саме ця асортиментна група починає

користуватися підвищеним попитом. Зміни зачепили і традиційну декоративну сторону керамічних виробів. «У 1960-х роках, — зазначає О. Клименко, — елементи узорів укрупнюються, лінійний ритм виходить на другий план, головна увага приділяється кольоровій плямі. В попередній період також зустрічалися великі мотиви, але вони детально розробляються і відзначаються графічністю трактування. З кінця 1950-х років кількість другорядних елементів поступово скорочується, проте характер декору і композиційний принцип майже не змінюються» [10]. Успіхи художників-керамістів на міжнародній арені стали можливими завдяки освоєнню українськими художниками нових матеріалів, значного розширення технологічних можливостей та матеріально-технічної бази, ознайомлення з передовим досвідом роботи керамістів республік СРСР та зарубіжних країн. Неоднозначність підходів, суперечливість негативних і позитивних тенденцій притаманна усьому мистецтву повоєнного періоду, але у кераміці ці тенденції проявляються найбільш яскраво. Художникам кінця 1940 — початку 1970-х років «...довелося долати наслідки періоду еkleктичного поєднання в керамічних виробках класичних і народних форм, введення популярних елементів радянської символіки. Вони навчалися проектувати лаконічні, вишукані за пластикою та декором твори, що стали визначальними для стилю декоративно-ужиткового мистецтва 1960-х років» [9, с. 136]. Важливою сферою інтересу художників цього періоду було освоєння нових матеріалів і технік. Саме ці новаторські пошуки визначили обличчя художньої кераміки 1960-х. «...Декоративне мистецтво 60–80 рр. розвивається в сфері традиційного народного мистецтва, системи художніх промислів, де працюють народні майстри і численний загін художників-професіоналів. У цей час широкого розвитку набуває художня промисловість, де митці створюють як речі широкого вжитку, так і виставкові твори, позначені рисами індивідуальності. Якщо в попередні роки основним завданням декоративного мистецтва були пошуки сучасної пластичної мови предметного середовища, його оновлення, піднесення рівня масових робіт, то тепер поряд зі створенням побутових речей воно звертається до вільного формотворення, до унікальної творчості. Вже 1960-ті роки позначені новим розумінням народних традицій. Художники відчули негативність механічного повторення, “цитрування”, образотворчого фольклору. Намітилась тенденція до глибшого вивчення його основ, уважнішого ставлення до специфіки. Упроваджуються нові організаційні методи роботи, формується новий тип народного майстра» [9, с. 10.]

Середина 60-х років ХХ століття позначена також певною увагою до того, що називається авторським правом. Ще в середині 1960-х було видано Постанову Ради Міністрів УРСР № 169 від 21 лютого 1966 року «Про авторську винагороду за використання в промисловості творів декоративно-прикладного мистецтва». Це була розумно прихована хитрість чиновників. В цілому, документ спрямований на урегулювання виплат авторської винагороди за розроблені для тиражу виробу декоративно-ужиткового мистецтва. Розмір гонорару залежав від того, чи є художник штатним працівни-

ком підприємства, від розміру тиражу тощо. Виплата гонорарів здійснювалася за рахунок собівартості продукції. Зазначено також, що право на авторські виплати мають тільки ті виробники ДПМ, оригінали яких прийняті і оцінені відповідними художніми радами. Художнику надавалось право отримати свій зразок для участі у виставках, він також міг купити один з тиражованих виробів за ціною собівартості. Цим правом користувалися художники, які працювали з фарфором, склом і особливо кришталем для того, щоб твір, як власність автора, а не підприємства, можна було подати на художню виставку, з якої також твір міг бути закуплений Міністерством культури або Спілкою художників. Для того, щоб виріб був визнаний твором декоративно-прикладного мистецтва, необхідно було отримати відповідне рішення художньої ради, засвідчене паспортом на виріб: «...п. 1 інструкції: Належність виробу до декоративно-прикладного мистецтва визначають... художні, художньо-технічні ради...»; «...Якщо ж художня (художньо-технічна) рада не визнає виріб твором декоративно-прикладного мистецтва, паспорт на цей виріб не оформлюється і виплата не проводиться. Саме паспорт є підставою для нарахування виробництвом авторської винагороди за тиражування. До цього в СРСР твори тиражувалися без усякого дозволу і навіть без згоди авторів, що викликало численні протести зарубіжних організацій» [18, с. 67].

Дана цитата підтверджує головну позицію пропонуваного тексту. Для отримання гонорару треба було бути «своїм», тобто не заплямованим жодним виступом проти керівництва на обговоренні художніх виставок чи у колі митців. Поведінка художника мусила бути бездоганною, бо привід до міліції чи затримання у витверезнику одразу ставили крапку на можливому заробітку. Система слідувала практично за кожним своїм митцем, повторюючи щоразу устами партійного керівництва заводу, фабрики, артілі, що радянський митець це боєць передового ідеологічного фронту держави. Хитре сплетіння законів, указів, постанов давали керівництву безмежні можливості утримання митця під пильним контролем. Усілякі премії, надбавки, пропалчені путівки до санаторіїв і будинків відпочинку складали до 500 відсотків від штатної заробітної плати. Далі йшли винагороди набагато серйозніші — квартири, автомобілі, меблеві гарнітури, холодильники, телевізори, ковдри.

Важливу роль у становленні художньої кераміки досліджуваного періоду відігравали окремі творчі постаті. Від самого початку створення у 1964 році Полтавського фарфорового заводу до 1984 року головним художником там працював визначний художник-кераміст І. Віцько. Він прийїзав працювати у Полтаву уже з досвідом та визнанням: ще у 1958 році його чайний сервіз експонувався на міжнародних виставках в Нью-Йорку, Марселі, Брюсселі. Віцько був першим, хто в порцеляні подав синтез української форми з українськими візерунками [19, с. 92]. Творчість І. Віцька, по суті, це прекрасний зразок конвергенції, переплетіння роз'єднаних, розмежованих радянським мистецтвознавством видів мистецтва кераміки. «...Вирішальним фактором у формуванні стилю мистця є постійний, життєдайний контакт з культурною

спадщиною народу, з традиціями народного мистецтва рідної Полтавщини. Саме звідси походить властива його творам простота і доцільність форм, співзвучних виробів з гончарських сіл, розташованих над Ворсклою, Хоролом чи Удаєм, звідси характер малюнків, що наближені до розписів мисок з Міських Млинів чи Поставамук, чи Хомутця, а також стриманість гама барв та відтінків. Характерне й те, що розвиваючи народні традиції, він (Віцько) уникає безплідного наслідування. Тому й порцеляна в руках обдарованого полтавця підносить дух і приносить радість засобами краси, яку автор щедрою рукою дарує сучасникам» [19, с. 93]. Як головний художник Полтавського фарфорового заводу, І. Віцько багато і плідно працював над створенням нових зразків посуду для масового вжитку і створенням унікальних художніх творів. Він «...вільно творить у різних видах порцелянового мистецтва: посуд побутового і громадського призначення, тематичні вази і тарілі, скульптури, композиції для інтер'єрів споруд» [19, с. 93]. І. Віцьком створені сервізи для чаювання «Квіти», «Кобальтовий», «Птахи», «Рельєфний», «Народний», «Золотистий», «Горицвіт», «Полтавський», «Паморозь», «Жнива», «Овальний», чайно-кавовий гарнітур «Парадний», набір для галушок «Традиційний», набори для води, набір чайників «Софія Київська», подарункова чашка «Полтавка», тарілі, вази з портретними зображеннями до ювілеїв, фляги з гербами міст Полтавщини, декоративні скульптури тощо. У фондах Полтавського обласного краєзнавчого музею імені В. Кричевського представлені його скульптура «Гуцул» (1962 р.; глина, ліплення, гончарний круг, ритування, h-97) — майстерно поєднані гончаровані елементи, теракота; таріль «Гуцул» (1962 р.; фаянс, барвники, полива) — жовто-зелена полива, окреслений профіль і фас з лівого боку. Інші його роботи — тарілі «Півень» (1968), «Синій птах» (1987), «Птах» (1969 р.; глина, ритування, розпис ангобами, тло помаранчево-жовте, ритовані жар-пліця та гілочка внизу; цікавим доповненням є чорне обрамлення правого краю), дві шамотні тарілі: одна — без назви, друга — «Риба» (1968 р.; глина, шамот, підполивний розпис). Усій творчості І. Віцька притаманні національні українські риси. Впродовж всього довгого творчого життя І. Віцько найбільш використовував мотиви «дерева життя», орнітоморфні і антропоморфні зображення у поєднанні з рослинною орнаментикою. Він широко використовував своєрідні прийоми декорування — підполивне малювання солями, малювання «кракле» із золотом, застосування сірого люстру типу «кракле» або концентричні смужки на виробах набору для галушок, замальовуючи вотивним олівцем, до якого потім не пристає полива.

З висоти сьогодення часу не важко зробити висновок, що тотальне нищення національних художніх гончарних традицій відбувалося не спонтанно, а було мережею чітко продуманого плану. Художні ради, секції декоративно-ужиткового мистецтва регіональних спілок художників, Будинки народної творчості, обласні і республіканські художні виставки були лише механізмом утримання митців у покорі. Вони ж виконували і каральні функції, коли треба було виключити митця зі спілки чи відрахувати з роботи на підприємстві

за «незадовільну» поведінку. В умовах села чи селища, де працювало виробництво, це ставало справжньою трагедією, бо влаштуватися далі на роботу було вкрай проблематично. Ініціатива митця не віталася. Тому й відбувався невідворотний процес погіршення якості масової продукції на керамічних підприємствах.

Існує декілька паралелей, де зустрічаються традиції народної і професійної кераміки досліджуваного періоду. Перша паралель — взаємозв'язок історичний. Друга торкається міжрегіонального взаємовпливу керамічних технік. Третя — це відображення внутрішнього діалогу проблем співпраці народних і професійних художників України. Протягом 1940–1960-х років в практиці розвитку мистецтва кераміки відбулися показові зміни, які вплинули і на його теоретичні концепції, і на пошуки формального вираження певних концептуальних ідей. Неоднозначним виявилось їх відображення у керамічному житті, де органічним чином сплелися споконвічні гончарні традиції і робота професійних художників-керамістів, які працювали у системі заводського керамічного виробництва. Ці зміни відповідали активізації кризових явищ ідеологічного, економічного, соціально-культурного, екологічного, демографічного характеру другої половини ХХ століття, коли в основному завершилось формування глобальної цивілізаційної системи.

З кінця 1940-років спостерігається процес активного запозичення професійними художниками традицій народного гончарства. Усе частіше орнамент наносився ангобами. Застосовувався переважно підполив'яний поліхромний традиційний розпис. З середини 1950-х років, відколи на керамічні підприємства прийшли випускники ЛДДПМ (Львівського інституту декоративно-прикладного мистецтва), асортимент форм та їхніх орнаментів значно розширився. З'явилися нові форми. Це — деталі до світильників, рамки до дзеркал, вази, попельнички, теракотові бюсти, статуетки. Особливого поширення в цей час набули керамічні архітектурні елементи. У формотворенні переважав еkleктичний підхід.

Українське культурне післявоєнне життя проходило під знаменом тотального ідеологічного пресингу, однак «...українська інтелігенція у відповідь на обов'язкове дотримання принципу соцреалізму, намагалася чинити опір, шукати нові форми творення» [9, с. 149]. У образотворчому «...передовсім декоративному мистецтві, вияв національної своєрідності зводився до поверхових рис, іноді штучного застосування орнаменту...» [9, с. 156]. Ріжковий розпис застосовувався на усіх майолікових виробництвах, які працювали в руслі народних традицій. Експортна продукція становила основну частину створюваної тоді в республіці художньої кераміки. «Сприятливі умови для стимулювання індивідуальної художньої творчості існують у системі виробництва Художнього фонду УРСР, де народний майстер має право створювати зразки для тиражування. Найбільше художньої кераміки постачають виробництва Міністерства Місцевої промисловості УРСР» [18, с. 62].

1950–1960-ті роки характеризуються тим, що естетичні смаки у дизайні призвели до піку по-

пулярності мозаїчних рельєфів та керамічних панно, які використовувалися для оформлення громадських приміщень, станцій метро, театрів, готелів тощо. Цей вид творчості став дуже популярним в українському стилю, протягом даного періоду до нього зверталось багато художників.

«На початку 1960-х архітектура Києва заговорила інтернаціональною мовою повоєнного неомодернізму. В авангарді цього процесу опинились середовище архітекторів, художників та інженерів, для яких архітектура і будівництво були одними із багатьох елементів модерністського світогляду. Архітектори претендували на роль деміургів, що втілюють тотальні твори мистецтва, а художники, відповідно, прагнули бути повноцінними співавторами архітектурних проєктів. Це була спроба перетворити місто на середовище для реалізації художнього мислення — на противагу жорсткій уніфікації міського середовища у форматі типової забудови та житлових масивів» [2].

Наприкінці 1950-х — на початку 1960-х років спостерігався поступовий перехід від еклектичного спрямування до конструктивних основ формотворення. З 1963 року на Львівській кераміко-скульптурній фабриці було запроваджено нову технологію виробництва з використанням шамоту та кам'яної маси. Цей факт суттєво збагатив виражальні можливості керамічних творів, відкрив небачені досі перспективи формотворення у кераміці. По суті, застосування шамоту було основоположним чинником, що змінив обличчя української професійної кераміки, зосередившись на мистецькому пошукові, а не на ужитковому контексті. Таке технологічне новаторство спричинило новаторство творче. Тобто зміцнення технологічної бази, якісна підготовка сировини, досконалий випадок спричинили те, що керамічні твори цього періоду достойно представляли Україну на провідних міжнародних керамічних форумах. О. Голубець з цього приводу писав: «Створення керамічного твору має свої особливі властивості, які проявляються в нерозривній єдності художнього задуму і традицій високого ремесла. Недооцінка одного з компонентів невідвратно веде до суттєвої втрати якості. Тверда технологічна база повинна складати основу «керамічності» нашої кераміки, дати можливість авторам зосередити головну увагу на образному вирішенні композиції і, нарешті, забезпечити належний рівень робіт на міжнародних виставках» [4, с. 22].

Аналіз наявних джерел вперто демонструє, що художні вироби цього періоду здобули заслужену славу у світі. Досвід 1960-х є, безперечно, однією з найяскравіших сторінок в історії мистецтва кераміки загалом, українського мистецтва зокрема.

На сторінках журналу «Декоративное искусство СССР» відбулася широка теоретична дискусія про метаморфози в керамічному мистецтві. Розпочалася дискусія з відомої статті Л. Анненкової [8, с. 22]. Вона була присвячена інтенсивності і результативності творчих пошуків художників-керамістів, проблеми синтезу мистецтв, проблеми збереження відчуття матеріалу тощо. Дискусія стосовно проблем керамічного виробництва набула надзвичайно широкого розголосу. До редакції журналу «Декоративное искусство СССР» — одного з найбільш прогресивних видань СРСР, почали на-

дходити сотні листів з усіх куточків імперії. Нищення національної символіки, скорочення майстрів-індивідуалів, закриття арт-галерей пережили й інші республіки — Білорусь, Молдавія та східні республіки. Мистецтвознавці, які працювали в «ДИ СРСР», використали таку зацікавленість митців та мистецтвознавців держави і провели декілька рейдів по підприємствах СРСР, що випускали не лише кераміку. Так, дискусія продовжилася стосовно виробництва скла і фарфору, ткацтва і ковальства. Мистецтвознавчі дослідження були оприлюднені під рубрикою «Рейд «ДИ СРСР» по підприємствах України». Автор даного тексту О. Роготченко брав участь у підготовці редакційного матеріалу після відвідування московськими мистецтвознавцями Л. Крамаренко та А. Сафаровою київських підприємств, що випускали скло, кришталь та одяг [1].

«В кераміці відбуваються цікаві якісні зміни. Глина по-новому відкрилася художникам, як матеріал дивовижно пластичний і живописний; звідси цікавість до її пластики, її виражальні можливості», — зазначали у своїй монографії Н. Велигодська та Л. Жоголь [5, с. 129]. «Одвічна» утилітарна кераміка стала надзвичайно різноманітною та популярною. Портрети, натюрморт, пейзаж в кераміці вже були звичайним явищем. Українські художники працювали у руслі сучасних творчих завдань, демонструючи свої твори на республіканських та всесоюзних художніх виставках поруч з творами, зробленими у живописі, скульптурі, графіці. Провідні майстри працювали у руслі загальних тенденцій розвитку сучасного мистецтва кераміки, спираючись на народні традиції.

Зазначений етап в історії художньої кераміки містить у собі характерні для всього керамічного світового процесу явища: зрощення рис і виражальних особливостей кераміки з іншими видами мистецтва, сміливе проникнення в архітектуру середовища, в ландшафтний дизайн, в царину графіки і живопису.

Художня кераміка в 1950–1960-х роках стала матеріалом, що був цікавий не лише для архітекторів і керамістів, а й для представників класичної образотворчості: живописців, графіків і скульпторів. Не слід забувати і про загальноісторичні тенденції розвитку, які не могли не вплинути на стан керамічного мистецтва. З одного боку, діяльність підприємства в умовах планової соціалістичної економіки була чітко прогнозованою в системі поставок і в системі збуту. Виходячи з низької собівартості сировини і готових виробів, неспівставними з справжньою цінністю готового мистецького продукту, керамічні вироби стали популярними. Найкращі твори передавалися до музеїв або були придбані за суто символічну ціну для подарунків посадовцям різного штибу. В той же час, саме у 1960-ті роки активізувався жорсткий вплив партійних і радянських органів на діяльність художників-керамістів.

«Художник-майстер повинен бути вихованим в дусі марксизму-ленінізму, твердо стояти на позиціях партійності і народності мистецтва і володіти методом соціалістичного реалізму» [18, с. 49]. Не усі, зрозуміло, митці виконували вказівки та дороговкази партійних наставників та спілчанського керівництва. Окремо від інших керамістів працювала

Ольга Рапай-Маркіш. Її творчість не підпадала під загальні канони. Художниця створювала цікаві, часом асоціальні твори. Навпаки, соціальні, але з іншою політичною складовою створював твори художник Петро Печорний. Він здобув вищу мистецьку освіту у Ленінграді в училищі імені В. Мухомової. У другій половині 1960-х років П. Печорний повертається до України. Можливо демократичність ленінградського художнього середовища вплинула на світогляд молодого митця. Він не побоявся розробляти ескізи і втілювати у майбутні твори образи козаків на конях, декоруючи композиції національними квітами [17].

До початку 1960-х слід віднести перші творчі пошуки у кераміці відомих українських монументалістів Ади Рибачук та Володимира Мельниченка.

Висновки. Таким чином, у період від кінця 1950-х по кінець 1960-х років, коли відбувався процес становлення керамічного виробництва України, творчі пошуки художників зосередилися на традиційній для тогочасної кераміки площині; спостерігався активний творчий пошук нових форм і методів керамічного творення, впроваджувалися нові технологічні розробки, провадилася активна виставкова діяльність. Це був час «керамічного буму» (за термінологією О. Голубця). В Україні другої половини ХХ століття окреслилося нове мистецьке явище. Через відчутний вплив глибинного коріння народного гончарства, набутого досвіду, знань митців, які працювали у сфері художньої кераміки, сформувалася нова вітчизняна керамічна школа.

Для усвідомлення процесів, які відбувалися в сфері керамічного мистецтва України 1940–1960-х років особливого значення набуває аналіз та узагальнення творчих здобутків художників в умовах, коли будь-які формальні пошуки сприймалися як антирадянщина. Формотворення та образотворення у кераміці зазначеного періоду, що не потрапляло до понять офіційного мистецького процесу, керівництвом та художніми радами не допускалося й засуджувалося. Та природний потяг митця до новаторства, до пошуку нових шляхів, до технологічних, формотворчих і орнаментальних експериментів найбільш яскраво проявився в сфері декоративно-ужиткового мистецтва, де ідеологічний контроль не був таким тотальним, як в живопису чи скульптурі. Але кераміка була мистецтвом універсальним і легко переймала виражальні засоби скульптури, графіки та живопису і тому стала улюбленим видом художньої творчості для художників-новаторів, які «втікали в керамотворчість» з лабет офіційних живопису та скульптури. Художники-керамісти вбачали джерелом своїх творчих пошуків глибини народного мистецтва і знаходили в них новітні оригінальні вирішення. Завдяки зміцненню матеріально-технічної бази керамічних підприємств, кваліфікованим мистецьким кадрам, вдалим технологічним здобуткам, художня кераміка України наприкінці 1960-х років здобула велику популярність і визнання не лише в Україні, а й в інших союзних республіках.

Література

1. Анненкова Л. Пути нашей керамики // Декоративное искусство СРСР. 1983. № 6. С. 26–27.
2. Виставка архітектури київського нео. URL: <http://vcrc.org.ua/виставка-архітектури-київського-нео> (дата звернення: 30.11.2018).
3. Діалог культур: Україна у світовому контексті // Художня освіта: зб. наук. Праць / редкол.: І. А. Зюзюк (голов. ред.), С. О. Черепанова, Н. Г. Ничкало, О. П. Рудницька. Львів: Світ, 2000. Вип. 5. 488 с.
4. Голубець О. М. Львівська кераміка. Київ: Наукова думка, 1991. 120 с.
5. Жоголь Л. Е. Декоративное искусство в современном интерьере. Київ: Будівельник, 1986. 200 с.
6. Жоголь Л. Е. Декоративное искусство в интерьере жилья. Київ: Будівельник, 1973. 112 с.
7. Зіненко Т. Експорт художніх керамічних виробів у 1960–1970-х: Здобуття «світової слави» чи «виручування рук» традиційному промислу (на прикладі Опішнянського заводу «Художній керамік» // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: зб. наук. праць / ППСМ НАМ України. Київ: Фенікс, 2012. Вип. 8. С. 94–111.
8. Історія українського мистецтва: у 6 т. / голов. редкол. М. П. Бажан; АН УРСР; НДІ теорії, іст. та перспективних проблем рад. архітектури. Київ: Голов. ред. УРЕ, 1967. Т. 5: Радянське мистецтво 1917–1941 років. 479 с.
9. Кара-Васильєва Т. В., З. А. Чегусова. Декоративное искусство Украины XX столетия: у пошуках «великого» стилю. Київ: Либідь, 2005. 280 с.
10. Клименко О. О. Народна кераміка Опішні (до проблеми традицій та інновацій у народних художніх промислах): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.06. Львівська академія мистецтв. Л.: 1995. 18 с.
11. Корусь О. Передмова до проекту «4 стани глини : кераміка Владислава Щербини». Київ: НМЗ «Софія Київська», 2015.
12. Крутенко Н. З досвіду роботи з народними майстрами в лабораторії архітектурно-художньої кераміки КиївЗНДІЕПу // Українське гончарство. Національний культурологічний щорічник: наук. зб. за минулі літа. Київ: Молодь; Опішне: Українське народознавство, 1993. Кн. 1. С. 341–344.
13. Кума Х. У львовских керамистов // Декоративное искусство СССР. 1967. № 9. С. 42–44.
14. Лащук Ю. Ф. Украинская народная керамика XIX–XX ст.: автореф. дис. ... докт. мистецтвознавства. Київ, 1971. 46 с.
15. Пошивайло О. Гончарство як індикатор етносуспільних пріоритетів // Український керамологічний журнал. 2004. № 1. С. 7–14.
16. Пошивайло О. Етнографія українського гончарства: Лівобережна Україна. Київ: Молодь, 1993. 404 с.
17. Роготченко О. Петро Петрович Печорний: кат. вист. Творів. Київ: Поліграфкнига, 1988. 64 с.

18. «Фонд» Спілки художників України, ф. 487, оп. 1; од. зб. 1099; 1944–1980 рр.
 19. Ханко В. Дух порцеляни Івана Віцька // Образотворче мистецтво. 2000. № 1/2. С. 92–93.
 20. Школьна О. В. Фарфор-фаянс України ХХ століття: інфраструктура галузі, пром. та економ. політика, організаційно-творчі процеси: у 2 кн. Київ: Видавництво «День Печати», 2013. Кн. 2: Історія виробництв (сер. XVII — поч. ХХІ ст.): табл., реєстр імен провідних майстрів галузі. 400 с.

References

- Annenkova L. Puti nashey keramiki [Annenkov L. Ways of our ceramics] // Dekorativnoe iskusstvo SRSR [Decorative art of the USSR]. 1983. № 6. S. 26–27.
- Vystavka arxitektury kyyivskogo neo [Exhibition of architecture of the Kiev neo]. URL: <http://vrcr.org.ua/vystavka-arxitektury-kyyivskogo-neo> (last accessed: 30.11.2018).
- Dialog kultur: Ukrayina u svitovomu konteksti [Dialogue of Cultures: Ukraine in the World Context] // Xudozhnya osvita: zb. nauk. pracz [Art Education: collection of scientific works]/ redkol.: I. A. Zuzyun (golov. red.), S. O. Cherepanova, N. G. Nychkalo, O. P. Rudnyczka. Lviv: Svit, 2000. Vyp. 5. 488 s.
- Golubecz O. M. Lvivska keramika [Golubets O. M. Lviv Ceramics]. Kyiv: Naukova dumka, 1991. 120 s.
- Zhogol L. E. Dekorativnoe iskusstvo v sovremennom interfere [Zhogol L. Ye. Decorative art in a modern interior]. Kyiv: Budivelnik, 1986. 200 s.
- Zhogol L. Ye. Dekorativne mystecztvo v interyeri zhytla [Zhogol L. E. Decorative art in the interior of the dwelling]. Kyiv: Budivelnyk. 1973. 112 s.
- Zinenko T. Eksport xudozhnix keramichnyx vyrobiv u 1960–1970-x: Zdobuttya «svitovoyi slavy» chy «vykruchuvannya ruk» tradyциjnomu promyslu (na prykladі Opishnyanskogo zavodu «Xudozhnij keramik») [Export of artistic ceramic products from the 1960s–1970s: Gaining «world glory» or «twisting hands» for traditional crafts (for example, Opishnia factory «Artistic ceramics») // MIST: Mystecztvo, istoriya, suchasnist, teoriya: zb. nauk. pracz [AHMT: Art, history, modernity, theory: collection of scientific works] / IPSM NAM Ukrayiny. Kyiv: Feniks, 2012. Vyp. 8. S. 94–111.
- Istoriya ukrajinskogo mystecztva: u 6 t. [History of Ukrainian Art: In 6 volumes] / golov. redkol. M. P. Bazhan; AN URSS; NDI teorii, ist. ta perspektyvnyx problem rad. arxitektury. Kyiv: Golov. red. URE, 1967. T. 5: Radyanske mystecztvo 1917–1941 rokiv [Vol. 5: Soviet art of 1917–1941]. 479 s.
- Kara-Vasylyeva T. V., Chegusova Z. A. Dekorativne mystecztvo Ukrayiny ХХ stolittya: u poshukax «velykogo» stylyu [Kara-Vasilieva T. V., Chegusova Z. A. Decorative art of Ukraine of the twentieth century: in search of «great» style]. Kyiv: Lybid, 2005. 280 s.
- Klymenko O. O. Narodna keramika Opishni (do problemy tradyциj ta innovacij u narodnyx xudozhnix promyslax): avtoref. dys. ... kand. mystecztvoznavstva: 17.00.06 [Klimenko O. Folk ceramics Opishni (to the problem of traditions and innovations in folk arts crafts: Extended abstract of the candidate's thesis: 17.00.06] / Lvivska akademiya mystecztv. L.: 1995. 18 s.
- Korus O. Peredmovva do proektu «4 stany glyny: keramika Vladyslava Shherbyny» [Korus O. Preface to the project «4 clay conditions: ceramics of Vladislav Shcherbina»]. Kyiv: NMZ «Sofiya Kyivska», 2015.
- Krutenko N. Z dosvidu roboty z narodnymy majstramy v laboratorii arxitekturno-xudozhnoyi keramiki KyivZNDIEPu [Krutenko N. From the experience of working with folk masters in the laboratory of architectural and artistic ceramics KievZNDIEP] // Ukrayinske goncharstvo. Nacionalnyj kulturologichnyj shhorichnik: nauk. zb. za mynuli lita [Ukrainian Pottery. National culturological yearbook: scientific collection for the past years]. Kyiv: Molod; Opishne: Ukrayinske narodoznavstvo, 1993. Kn. 1. S. 341–344.
- Kuma H. U lvovskih keramistov [Kuma Kh. In Lviv ceramists] // Dekorativnoe iskusstvo SSSR [Decorative Art of the USSR]. 1967. № 9. S. 42–44.
- Lashhuk Yu. F. Ukraynska narodna keramika ХІХ–ХХ st.: avtoref. dys. ... dokt. mystecztvoznavstva [Lashchuk Yu. F. Ukrainian folk ceramics of the XIX–XX centuries: Extended abstract of the doctor's thesis]. Kyiv, 1971. 46 s.
- Poshyvajlo O. Goncharstvo yak indyikator etnosuspilnyx priorytetiv [Poshyvaylo O. Potting as an indicator of ethno-social priorities] // Ukrayinskyj keramologichnyj zhurnal [Ukrainian Ceramological Journal]. 2004. № 1. S. 7–14.
- Poshyvajlo O. Etnografiya ukrajinskogo goncharstva: Livoberezhna Ukrayina [Poshyvailo O. Ethnography of Ukrainian Pottery: Left-Bank Ukraine]. Kyiv: Molod, 1993. 404 s.
- Rogotchenko O. Petro Petrovych Pechornyj: kat. vyst. tvoriv [Rogotchenko O. Petro Pechorny: exhibition catalog.]. Kyiv: Poligrafknyga, 1988. 64 s.
- «Fond» Spilky xudozhnykiv Ukrayiny [«Foundation» of the Union of Artists of Ukraine], f. 487, op. 1; od. zb. 1099; 1944–1980 рр.
- Xanko V. Dux porcelany Ivana Viczka [Hanko V. The Spirit of Porcelain by Ivan Vitsky]// Образотворче мистецтво [Fine Arts]. 2000. № 1/2. S. 92–93.
- Shkolna O. V. Farfor-fayans Ukrayiny ХХ stolittya: infrastruktura galuzi, prom. ta ekonom. polityka, organizacijno-tvorchi procesy: u 2 kn. [Shkolna O. V. Porcelain faience of Ukraine of the twentieth century: industry infrastructure, industrial and economic policy, organizational and creative processes: In 2 books] Kyiv: Vydavnyctvo «Den Pechaty», 2013. B. 2: Istoriya vyrobnyctv (ser. ХVІІ — poch. ХХІ st.): tabl., reyster imen providnyx majstriv galuzi [B. 2: History of productions (mid XVII — early XXI century): Tables, register of names of leading masters of the industry]. 400 s.

Алексей Роготченко

Изобразительность в керамической художественной промышленности Украины послевоенного времени

Начало второй половины XX века, отягощенное сложностями послевоенной ситуации, характеризовалось тотальным идеологическим диктатом, который загонял художественное творчество в рамки определенных стереотипов. Художественная керамика была той областью творчества, которая сочетала в себе традиции и новейшие технологические достижения. 40–60-е годы XX века были временем, когда стремительно менялась политическая и социокультурная ситуация. Рассмотрение данных вопросов через призму состояния художественной керамики становится актуальным и своевременным, поскольку творческие поиски и эксперименты в области производства керамических, фарфоровых и фаянсовых изделий рисуют картину развития тогдашнего декоративно-прикладного искусства.

Развитие художественной керамики Украины в 40–60-е годы XX века зависело от общих исторических условий, определяющих новейшую историю Украины. Оно отразило и общие общественно-политические процессы, определявшие исторический путь государства. В этом контексте существует несколько четко выделенных, не равных по временной продолжительности, периодов.

Существует несколько параллелей, где встречаются традиции народной и профессиональной керамики исследуемого периода. На протяжении 1940–1960-х годов в практике развития искусства керамики произошли показательные изменения, которые повлияли как на теоретические концепции, так и на поиски формального выражения определенных концептуальных идей. Неоднозначным оказалось их отражение в керамической жизни, где органическим образом сплелись исконные гончарные традиции и творчество профессиональных художников-керамистов, которые работали в системе заводского керамического производства. Эти изменения соответствовали активизации кризисных явлений идеологического, экономического, социально-культурного, экологического и демографического характера второй половины XX века.

С конца 1940-х годов наблюдается процесс активного заимствования профессиональными художниками традиций народного гончарства. С середины 1950-х годов, когда на керамические предприятия пришли выпускники ЛИДПИМ (Львовского института декоративно прикладного искусства), ассортимент форм и орнаментов значительно расширился.

«Вечная» утилитарная керамика становится чрезвычайно разнообразной и популярной. Украинские художники работали в русле современных творческих задач, демонстрируя свои произведения на республиканских и всесоюзных художественных выставках рядом с произведениями живописи, скульптуры, графики.

Ключевые слова: художественная керамика, фарфор, фаянс, художник.

Oleksii Rohotchenko

The depiction in the ceramic art industry of Ukraine post-war period

The beginning of the second half of the twentieth century, multiplied by the complexities of the post-war situation, was marked by a total ideological dictatorship that drove artistic creativity into certain stereotypes. Art ceramics was that area of creativity that combined traditions and latest technological achievements. 40–60 years of the twentieth century — were a time when the political and socio-cultural situation was rapidly changing. Consideration of these issues through the prism of the state of art ceramics becomes relevant and timely, as creative searches and experiments in the production of ceramic, porcelain and faience works depict the development of the then decorative and applied arts.

The development of art pottery in Ukraine in the 40–60 years of the twentieth century depended on the general historical conditions that make up the newest history of Ukraine. This development reflects the general socio-political processes that determined the historical path of the state. In this context, there are several clearly identified, unequal in time periods.

There are several parallels, where there are traditions of folk and professional ceramics of the period under study. For 40–60 years in the practice of the development of the art of ceramics, demonstrative changes took place that affected both theoretical concepts and the search for formal expression of certain conceptual ideas. Ambiguous was their reflection in the ceramic life, where the original pottery traditions and the work of professional ceramic artists, who worked in the system of factory ceramic production, were organically intertwined. These changes corresponded to the activation of the crisis phenomena of the ideological, economic, socio-cultural, ecological, demographic character of the second half of the twentieth century.

Since the late 1940s, there has been a process of active borrowing by the professional artists of the traditions of folk pottery. Since the mid-1950s, since then, graduates of LIDPIM (Lviv Institute of Decorative and Applied Arts) have come to the ceramic enterprises, the range of forms and their ornaments has significantly expanded.

"Eternal" utilitarian ceramics becomes extremely diverse and popular. Ukrainian artists worked in line with contemporary creative tasks, demonstrating their works at republican and all-union art exhibitions alongside works made in painting, sculpture, and graphics.

Keywords: art ceramics, porcelain, faience, artist.

Стаття надійшла до редакції 11.08.2018