

Юлія Полтавська

ТРАНСФОРМАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ КЕРАМІКИ: ВІД ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА ДО АРХІТЕКТУРНОЇ КОМПОЗИЦІЇ

TRANSFORMATION OF UKRAINIAN CERAMICS: FROM DECORATIVE ART TO ARCHITECTURAL COMPOSITION

УДК 7.738.3(477)

DOI: 10.31500/2309-8155.24.2024.318908

Юлія Полтавська

Науковий співробітник відділу мистецької науки і освіти Національної академії мистецтв України

Yuliia Poltavska

Research Fellow in the Department of Art Studies and Education at the National Academy of Arts of Ukraine

email: mystec_art@ukr.netorcid.org/0000-0002-1041-8078

Анотація. Стаття аналізує ключові тенденції розвитку сучасної української кераміки, зокрема її інтеграцію в архітектурний простір та взаємодію з іншими видами мистецтва, з акцентом на формуванні нових художніх концепцій і стилістичних підходів у керамічному дизайні. Описано процес синтезу декоративно-ужиткового мистецтва з архітектурною практикою, де кераміка не лише виконує декоративну функцію, а й стає важливим елементом архітектурної композиції, активно впливаючи на урбаністичне середовище. Визначено, що однією з найважливіших характеристик кераміки 1970—1980-х була її здатність до інтеграції в соціокультурний контекст, де керамічні вироби активно функціонували не лише як елементи побуту чи інтер'єру, а й як частина громадського та урбаністичного простору. Розглянуто принципи формування та стилістичні особливості фарфорової та фаянсової пластики, зокрема через аналіз інтерпретації народних традицій, фольклорних мотивів і символіки в контексті сучасного мистецтва. Особливу увагу приділено художникам, які через жанрові твори на різноманітні теми досліджують соціокультурні аспекти життя та вносять поетичний вимір у буденну реальність через емоційну виразність та динамічну форму. Доведено, що у 1970—1980-х роках в монументальній кераміці виникає концепція ансамблевості. Інтегровані композиції взаємодіють із навколишнім середовищем, підкреслюючи цілісність та гармонійність простору. У статті детально розглянуто як кераміка стає інструментом архітектурного вираження та функціонального декору, що втілює традиційні художні принципи в умовах модернізації урбаністичного ландшафту. За допомогою науково обґрунтованого аналізу стилістичних трансформацій української кераміки в контексті глобальних художніх процесів продемонстровано значення керамічного мистецтва як складника художнього ландшафту. Висвітлено значення цієї мистецької галузі для формування культурної ідентичності, зокрема через актуалізацію національних традицій.

Ключові слова: українська кераміка, архітектурна інтеграція, фарфор, фаянс, декоративно-ужиткове мистецтво, народні традиції, керамічний дизайн, формування, стилістичні трансформації, соціокультурний контекст.

Постановка проблеми і мета дослідження. Українська кераміка як складник декоративного мистецтва пройшла складний шлях еволюції, поступово інтегруючись в архітектурні композиції

та трансформуючись у нові форми художнього вираження. Попри багату культурну спадщину, українська кераміка тривалий час розглядалася переважно як елемент ужиткового та декоратив-

ного мистецтва. Від середини ХХ століття зростає інтерес до кераміки як до архітектурного елемента, здатного гармонійно взаємодіяти з просторовими структурами та формувати нові засоби естетичної комунікації. Проблема полягає у недостатньому дослідженні процесів трансформації кераміки з декоративного мистецтва в архітектурну площину, що ускладнює розуміння її ролі в сучасному мистецькому контексті.

Аналіз досліджень і публікацій. Джерела, використані у статті, розділені за тематичними напрямками, що дозволяє визначити ключові аспекти розвитку українського декоративного мистецтва: його історичну еволюцію, інтеграцію в архітектурні проекти, роль кераміки та монументального мистецтва, а також персоналії, які зробили значний внесок у цей процес. Історія та розвиток українського декоративного мистецтва: С. Базазянц [2], Н. Великоцька, Л. Жоголь [3], В. Щербак [17], К. Макаров [9], О. Школьна [16]. Монументальне мистецтво та архітектурна інтеграція: Т. Асадчева [1], О. Данченко [6], Ю. Лащук [8]. Кераміка як форма декоративного мистецтва: Л. Данченко [7], В. Підгора [11]. Біографії та внесок митців: статті енциклопедій про Д. Головка [4] та Г. Севрук [15]. Історико-культурний контекст: Е. Піскова, Г. Склярєнко, Н. Смирнова [12], М. Протас [13].

Мета дослідження — проаналізувати процес трансформації української кераміки від декоративного мистецтва до архітектурної композиції, визначити основні етапи цього розвитку, виявити специфіку використання керамічних елементів в архітектурних структурах та їхнє значення для формування культурного середовища. Дослідження також спрямоване на визначення тенденцій і перспектив розвитку української кераміки в сучасному архітектурному контексті.

Виклад основного матеріалу дослідження. Українське керамічне мистецтво пройшло багатовіковий еволюційний шлях, який відображає як зміни в культурному житті, так і технічний прогрес. Спершу кераміка виконувала переважно утилітарну функцію, задовольняючи повсякденні потреби суспільства. Виготовлення глиняного посуду, знарядь праці, елементів побуту стало важливою частиною матеріальної культури українців.

У керамічному мистецтві 1970—1980-х відбулися значні якісні трансформації, які відкрили нові пер-

спективи для художників. Властивості матеріалу — виняткова пластичність, текстурна виразність і здатність до живописного відображення привернули особливу увагу митців. Все це зумовило зростання інтересу до художньо-зображального потенціалу кераміки, вона стала важливим засобом творчої самореалізації, що сприяло розвитку авторської художньої мови в цьому виді мистецтва.

На початку ХХ століття зберігалися традиційні утилітарні види кераміки, зокрема керамічний, порцеляновий і фаянсовий посуд, форми яких залишалися популярними з попередніх етапів розвитку. Однак з часом кераміка вийшла за межі суто практичного застосування, набуваючи ознак декоративного мистецтва. Вона здобула естетичну цінність, перетворюючись на засіб художнього самовираження. У побуті з'явилися предмети, які поєднували функціональність і декоративність: декоративні тарелі, елегантні вази, скульптури малих форм, виготовлені з порцеляни, фаянсу чи кераміки.

Українські митці активно інтегрувалися в контекст тогочасних художніх завдань, експериментуючи з формою, текстурою і змістом керамічних об'єктів. Їхні досягнення отримали широке визнання на міжнародному рівні, що підтверджується успішною участю у престижних виставках і свідчить не лише про високий рівень технічної майстерності, а й про здатність української кераміки бути конкурентоспроможною та актуальною в глобальному мистецькому просторі [3, с. 124]. Проте на союзному рівні досягнення українських керамістів неодноразово піддавалися нищівній критиці. У 1972 році побачило світ число 9 (178) журналу «Декоративное искусство СССР», де було опубліковано декілька статей, зокрема «Профессиональное, народное, самодеятельное» К. Макарова, «Консервация или развитие?» О. Данченко, «Традиции подлинные и мнимые» Ю. Лащука. Ці статті розміщені одна за одною і займають трохи не половину часопису.

К. Макаров, розмірковуючи над специфікою професійного, народного і самодіяльного декоративно-ужиткового мистецтва України, чи дійсно спільним знаменником, загальною міркою для всіх є народне мистецтво, пише: «Заведено вважати, що структура декоративного мистецтва, що склалася в Україні, якнайкраще відповідає його

розвитку, надає йому стилістичної єдності і сприяє загальному підйому національної самосвідомості. Чи це так насправді?» [9, с. 14]. Автор критикує досягнення українських художників фарфору, керамістів, серед яких молодий на той час львівський художник Р. Петрук, художниця М. Савка-Качмар. Першого він звинувачує у близькості до художників-аматорів, другу — у тому, що її роботи — це «дивне поєднання муляжності та етнографізму, які беруть свій початок, можливо, від міщанського мистецтва та воскових фігур з напрохуд живим, майже натуралістичним зображенням людини в її “Довбуші”» [9, с. 18]. (Зовсім інакше оцінює пошуки зображальної мови Р. Петрука М. Протас: «Його творчість гармонійно вкладається у європейський контекст розвитку мистецтва, але відштовхується здебільшого від народної місцевої традиції пластичного мислення» [13, с. 252].)

Макаров має сумнів і щодо творчості відомого українського кераміста Дмитра Головка: «Те, що демонструє Головка на виставках сьогодні, здається повторенням робіт 15-річної давнини. Що ж Головка — професіональний художник чи народний майстер?» [9, с. 18]. Нищівній критиці він піддає і творчість багатьох інших українських прикладників. На останок автор статті підсумовує щодо розвитку керамічного мистецтва України: «Традиція лише у тому випадку надає допомогу, якщо вона збагачує сучасний досвід, інакше професійне мистецтво розчиняється у народному, стає радше гіршим варіантом народного» [9, с. 19].

О. Данченко висловлюється про проблеми тогочасного керамічного мистецтва: «Дуже нелегко доводиться тим українським митцям, які не обмежуються лише традиціями кераміки, а звертаються до інших видів народного мистецтва, розуміючи зв'язок із традиціями як проникнення в сам дух художньої культури народу. Адже в таких випадках зовнішній, найбільш звичний зв'язок із традиціями народної кераміки зникає, і може здатися, що зв'язок із ними втрачається зовсім» [6, с. 18]. Авторка зазначає, що українські художники-прикладники 1970-х мало працювали над пошуками нових форм, фактур, взаємозв'язком керамічної форми з простором тощо, і підкреслює, що художники, які не «цитують» твори народних майстрів, шукають нові форми і використовують нетрадиційні матері-

али, також беруть участь у формуванні керамічної школи України.

Ю. Лащук переконаний, що такі відомі центри кераміки, як Опішня чи Косів, не змінилися за 20–25 років. А якщо твори художників не мали прямої схожості з роботами гончарів, їм важко було потрапити на виставки, не кажучи вже про міжнародні покази та музейні фонди. Автор пише: «Так, за уявну невірність традиціям часто не допускають на виставки творчі роботи художників-керамістів Києва, Львова, Ужгорода. Навіть художників заслуженого колективу Софійської майстерні, що його очолює Н. Федорова, які більше попрацювали над вивченням і творчим переосмисленням традицій народної кераміки» [8, с. 23–25]. Тож лише з одного часопису можна було скласти враження про проблеми в керамічному мистецтві України 1970-х та 1980-х. Багато в чому критика була своєчасною і конструктивною, можливо, подібні статті спонукали митців до певних змін.

До найбільших підприємств порцеляново-фаянсової промисловості України 1970–1980-х належали такі заводи, як Будянський фаянсовий, Баранівський і Дружківський фарфорові заводи, а також Київський експериментальний керамікомистецький завод та Васильківський. Ці підприємства відігравали ключову роль у виробництві високоякісної продукції, яка мала значний попит як на внутрішньому, так і на міжнародному ринках. У 1965 році було запущено виробництво в Полтаві, Бориславі, Сумах, Тернополі [3, с. 125].

До митців-керамістів, які сповідували традиційні підходи до кераміки, належали художники Васильківського майолікового заводу, зокрема М. Денисенко та Н. і В. Протор'єви. Творчість М. Денисенка відзначалася глибоким пошануванням традицій народного мистецтва, що проявлялося в використанні усталених форм, орнаментів і технік розпису. Майстер не лише зберігав автентичність, а й піддавав їх новому трактуванню, що надавало виробам особливої виразності та унікальності [6, с. 38].

Мистецтво Н. і В. Протор'євих представляло більш модернізовану інтерпретацію народних традицій. Їхні роботи, які у 2024 році експонувалися в Національному музеї декоративного мистецтва, демонструють еволюцію класичних образів та форм, в яких фольклорні мотиви поєднуються

з новітніми мистецькими напрямками, зокрема з експериментами з матеріалом, кольоровою палітрою та технологіями обробки. Завдяки цьому їхні твори відрізняються високою художньою актуальністю, що дозволяє зберегти зв'язок з народними коренями, водночас інтерпретуючи їх у новому, сучасному контексті.

У фарфоровій пластиці київських художників В. Щербини (твори: «Перший літак» (1970); «Солоха і дяк» (1975) тощо) та О. Жникруп (твори: «Хімік» (1969); «Лікар» (1969); «Учителька» (1969); «Ранок» (1980) тощо) особливу увагу привертають технічна досконалість, пластична майстерність, глибина життєвих спостережень, які лягли в основу творів. Їхня творчість переконлива своєю здатністю передавати складні, багатогранні образи через деталі, рухи, а також через виразність характерів, що надає їхнім роботам значущості та емоційної насиченості [17, с. 138].

О. Школьна у своєму дослідженні пише: «Якщо у О. Жникруп поліхромність слугувала емоційному збудженню чуттів, в творах іншого визначного пластика України В. Трегубової вона органічно підкреслювала колористику українського традиційного живопису, яким автор уквітчувала свої декоративно звучні моделі. Подружжя В. і М. Трегубових майже завжди виконувало свої скульптурні та посудні форми разом, зливаючи до купи особливості світвідчуття обох художників. Ці майстри створили на Коростенському фарфоровому заводі оазу “україніки” — новітньої порцеляни, яка стала візитівкою найбільш національно змістовних творів у пластиці малих форм, явищем епохальним» [16, с. 323].

Утилітарна кераміка, фарфор, фаянс цих років зазнали помітного розширення свого асортименту та жанрового спектра, демонструючи надзвичайну різноманітність художніх підходів. Фактично цей вид мистецтва став відкритим для реалізації майже всіх жанрів образотворчого мистецтва. Натюрморт, краєвид, портрет, які раніше вважалися традиційними для живопису чи графіки, стали повноцінними складниками керамічного мистецтва, що свідчить про його дедалі очевиднішу самодостатність і універсальність. «Індивідуальна інтерпретація пейзажу — у творах З. Флінти “Пейзаж із місяцем”, М. Федчун “Пейзаж”, І. Копистянського “Рідна земля”» [3, с. 125].

У 1970-х все ще популярними були порцелянові вироби, оздоблені петриківськими орнаментами (великі подарункові вази, сервізи тощо). Мистецтвознавці відзначали, що експеримент з «пересадкою» петриківського розпису на порцеляну, який бере початок у 1940-х, мав успіх. Прикладом вдалого поєднання форми і розпису є ваза «У дворі» М. Тимченко й І. Скицюка. Критики також зазначають, що порцеляна як матеріал знецінюється, оскільки править лише за тло, яке заповнює розпис. Інколи форма порцелянового виробу і розпис суперечать одне одному [9, с. 16].

Окрім створення сувенірно-подарункової продукції, заводи активно займалися науково-технічними та художніми розробками. Зокрема, на Київському експериментальному заводі виготовляли підглазурні та надглазурні барвники, які й досі використовуються для декоративного оздоблення виробів. Також тривало розроблення нових форм і виготовлення деколь-декору, що дозволяло забезпечувати широкий асортимент продукції з унікальними художніми характеристиками [3, с. 126].

Київські художники-керамісти, такі як Н. Ісупова, Л. Красюк, О. Міловзоров, О. Рапай, Л. Онищенко і М. Галушко, О. Грудзинська, П. Печорний, Л. Мешкова, О. Олійник вирізняються своєю яскравою індивідуальністю та унікальним творчим стилем. Це робить їхній внесок у розвиток тогочасного українського керамічного мистецтва надзвичайно вагомим. Кожен із них має власне творче обличчя, яке формується через глибоке осмислення традицій, експериментування з формою, кольором і фактурою, а також пошук нових виразних засобів у межах матеріалу.

М. Протас зазначає: «Подібні приклади свідчать: мистецька якість декоративності виходить з-під егіди суто ужиткового застосування (де довгий час вона так само витискалась станковізмом), допомагаючи скульпторам долати консерватизм пластичного мислення, позбавляючись пасивного наслідування формам природи й підвищувати естетичні якості пластики» [13, с. 245].

П. Печорний відривається від порцеляни в першій половині 1970-х і звертається не лише до майоліки та фаянсу. На міжнародному симпозіумі у Вільнюсі 1975 року П. Печорний одержав потужний поштовх до створення декоративної пластики з шамотної маси. Він побачив, що є й такий шлях,

і згодом пішов ним. У цьому матеріалі він досяг чи не найбільших успіхів [11, с. 75]. У 1984–1985 роках майстер здійснив оформлення Молодіжного кафе на вулиці Липській у Києві. У рамках цього проєкту були створені керамічні люстри й бра, оздоблені кованим металом, а також декоративні панно та рельєфні композиції. Зокрема, у декоративному панно «Древо життя» (шамотна маса, солі, полива, 1985) ідея вічності життя і природи набула цілісного та багатогранного звучання, втілюючись у вигляді космологічного символу українського мистецтва. У своїх пошуках нових форм художник орієнтувався на природу, дотримуючись переконання, що «вся природа складається з форм, які потрібно лише побачити й відтворити» [11, с. 75].

Ще одним скульптором, який надавав перевагу керамічній техніці та декоративності, був Я. Ражба. Від 1941-го до 1945 року він жив і працював у Тбілісі, а як відомо, у Сакартвело ставлення до кераміки завжди було особливе, можливо, саме цю любов до глини й шамоту переніс Ражба до своєї київської майстерні. М. Протас зазначає, що еволюція зображувальних засобів цього митця в напрямку неопримитивізму виразно простежується через появу незвичних для професійної скульптури портретів-ваз, таких як «Перевернутий глечик» (1963) та «Красуня. Ваза» (1960) [13, с. 244]. Мистецтвознавець Л. Владич вважав, що теракотові скульптури Ражби «мають спільний ґрунт: народну пластику, керамічну іграшку та скульптуру» [4, с. 4].

Однією з найхарактерніших тенденцій розвитку кераміки 1970–1980-х став її активний вихід в архітектурний простір, що відкривало нові горизонти для художників та сприяло інтеграції декоративно-ужиткового мистецтва в масштабні архітектурні проєкти. Важливим аспектом цієї тенденції є співпраця керамістів з архітекторами, що дозволяло створювати комплексні та гармонійні художні рішення, де кераміка не лише виконувала декоративну функцію, а й ставала органічною частиною архітектурного середовища. Інтеграція монументального та декоративного мистецтва в архітектурний простір мала сприяти перевагам архітектурно-художньої композиції, а не приховувати недоліки в роботі архітектора. Важливо було, щоби мистецтво і архітектура разом вирішували спільне художнє завдання, досягаючи гармонії.

Відомі українські художники, такі як О. Міловзор, О. Рапай, Л. Мешкова, Е. Багач, Г. Севрук, О. Грудзинська, О. Начар'ян, П. Печорний, А. Гайдамака, Р. Петрук, Л. Міщенко, В. Прядка, І. Туманова, М. Озерний, І. Бурдейний, А. Зельдич та інші, активно працювали у цьому напрямі, роблячи вагомий внесок у розвиток української кераміки як важливого елементу архітектурного оформлення. Їхні роботи відзначаються високим рівнем професіоналізму, інноваційними підходами до використання кераміки в архітектурних проєктах і вмінням синтезувати традиційні техніки з сучасними художніми й технологічними можливостями.

Від початку 1970-х київська мисткиня Оксана Грудзинська працювала в комбінаті монументального та декоративного мистецтва при Художньому фонді України, в рамках своєї професійної діяльності вона виконала низку важливих замовлень, пов'язаних із створенням керамічних панно, які відзначалися високим рівнем художньої майстерності та декоративної виразності. Одним із найвідоміших її проєктів стало створення декоративного мозаїчного панно на станції київського метрополітену «Хрещатик». Це був вдалий приклад інтеграції мистецтва в сучасну міську інфраструктуру і синтезу традиційних технік монументального мистецтва з сучасними ідеями, що гармонійно вписувалася у культурний ландшафт столиці [1, с. 75].

У статті «Українські монументалісти: від кількості до якості» С. Базазянц зазначала, що керамічний рельєф, який виконав В. Прядка у звичайній школі, виявляє вміння і майстерність художника. Автор підкреслює, що митцю вдалося розкрити тему навчання й заволодіти увагою глядача: «В цій роботі керамічні пласти утворюють складний візерунок, всередині якого взаємодіють змістовні знаки й символи, що надають можливість підключити уяву» [2, с. 9]. Авторка переконана, що серйозному художникові потрібна сильна архітектура, лише вона здатна поставити рівень завдання, мобілізувати, захопити. Але міста будуються, не чекаючи на шедеври, і художник-монументаліст працює там, де є реальна можливість. Вона впевнена, що саме так вчинили А. Гайдамака й Л. Міщенко, коли виконували серію керамічних творів на тему «Людина і природа» (Київ, бульвар Лесі Українки). Іншим проєктом А. Гайдамаки, Л. Міщенко та художника О. Міловзорова є ресторан «Дубки»

(архітектори Б. Гопкало, В. Гречина, В. Коломієць) [2, с. 20]. Цей об'єкт вирізняється комплексним підходом до співпраці між художниками та архітекторами, що забезпечило його унікальність і гармонійність. Робота, розпочата у 1967 році та завершена лише 1971-го, зберегла свою актуальність і сучасність. Виразне поєднання білого та червоного кольорів кераміки гармонійно підкреслює естетику твору, зберігаючи баланс декоративної умовності, створюючи яскравий ефект активного впливу на міське середовище вулиць.

У 1970 році в мальовничій місцевості Феофанії було зведено п'ятиповерховий корпус Інституту теоретичної фізики АН УРСР, який став важливим науковим осередком міста. До мистецького оформлення будівлі були залучені провідні художники-монументалісти того часу. Одним із них став відомий український митець Іван Марчук, який виконав художнє оздоблення холу першого поверху. Центральним елементом оформлення стало масштабне керамічне панно «Ярослав Мудрий», що прикрасило чільну стіну. Його загальна площа сягнула 32 м², воно є прикладом складної монументальної композиції. Панно складається зі ста окремих фрагментів, кожен із яких — самостійний сюжет, що створює багатогранну художню оповідь. Композиція панно вирізняється багатством деталей. На ньому зображені історичні постаті XI–XII століть, які відіграли засадничу роль у становленні Київської Русі, а також рослинні орнаменти, що органічно поєднують елементи символіки з художніми традиціями того часу. Цей твір мистецтва став не лише декоративним елементом, а й джерелом культурної пам'яті, що зберігає дух епохи та підкреслює зв'язок між минулим і сучасністю [12, с. 412].

Особливість художньої манери О. Міловзорова 1980-х полягала в тому, що його роботи не були результатом зовнішнього впливу чи прагнення до механістичного вдосконалення. Це радше внутрішній стан митця, відображення його життєвідчуття, яке знаходило втілення в кожній деталі і свідчило про його здатність синтезувати сучасні технологічні досягнення з традиційними елементами української народної кераміки, зберігаючи глибокий гуманістичний зміст і емоційну відкритість. Кераміка виступала не лише як матеріал, але й як засіб вираження глибоких філософських ідеалів, що стосуються людини та природи.

Ще однією відомою керамісткою 1970–1980-х, яка творила не лише у камерній пластиці, а й в монументальній, була О. Рапай. 1986 року В. Цельтнер писав про творчість О. Рапай: «Світ Олі Рапай, розсуваючись ширше з плином часу, не перестає змінювати свої контури... Вона вчиться бачити у народній творчості першооснову й джерело всіх мистецтв, передусім — декоративного, якому вона на той час себе присвячує» [14, с. 124]. У статті О. Петрової зазначено, що проблематика синтезу архітектурного простору і скульптурної форми завжди залишалася важливим джерелом натхнення для О. Рапай: «Робота в архітектурному середовищі дозволяє гостріше відчувати чарівність і унікальні можливості статуарної пластики. Поступово вибудовується логічний цикл творчих інтересів, де взаємодія архітектури й скульптури (керамічних панно), на перший погляд протилежних жанрів, формує цілісну систему, у якій ці напрями взаємно доповнюють одне одного» [10, с. 20–22]. Яскравим прикладом ансамблево-органічного художнього рішення є оформлення кав'ярні київського Інституту фізіології імені О. О. Богомольця. Сцена «Адам і Єва» органічно поєднана зі стилістично схожими елементами інтер'єру: люстрами, дрібною пластикою. У цьому ансамблі кожен елемент має свою функцію та художнє значення, але при цьому всі вони невіддільні один від одного за стилем і художнім почерком. Таке цілісне і гармонійне поєднання різних компонентів дозволяє розглядати оформлення як єдину органічну систему, в якій кожна частина є важливим і неповторним елементом загальної композиції.

Київська художниця Галина Севрук мала особливу пристрасть до старовини, і саме цей світ став головним джерелом натхнення для її творчості [15, с. 695]. Її рельєфи не просто репрезентують історичні образи та мотиви, вони висловлюють поетичні роздуми про минуле, в якому історія та поезія переплітаються в одне ціле. Для Севрук цей художній процес — не лише відтворення фактів чи елементів давньої культури, а й спроба зануритися у глибину емоцій та образів, що сформували історичну реальність («Кошовий Самійло Кішка» (1969); «Богдан Хмельницький з військом» (1969); «Перелесник і русалонька» (1970); «Мавка і Лукаш» (1970); «Десна» (1980) тощо). Художниця використовує глину як мову, у якій вона втілює власний погляд на історичні процеси, переда-

ючи глядачеві не лише фактологічну інформацію, а й глибокі філософські роздуми, що виникають при осмисленні минулого.

Творчості цих митців властива багатогранність художніх підходів: від збереження і переосмислення народних традицій до сміливого використання сучасних тенденцій і технік. Їхні роботи вирізняються не лише високим рівнем технічної майстерності, а й глибиною концептуального змісту. У своїх творах вони досліджують пластичні можливості кераміки, взаємодію об'єму і декору, розкривають нові образотворчі можливості цього матеріалу.

У результаті співпраці архітекторів і художників тогочасна кераміка набула нових форм і значень,

стала не лише утилітарною чи елементом декору, а важливим складником архітектурної композиції. Завдяки майстерності художників і взаємодії з архітекторами кераміка успішно інтегрувалася в громадські та житлові простори, надаючи їм естетичної завершеності та підкреслюючи загальнокультурну самобутність українського мистецтва. Тенденція до такого художнього синтезу є свідченням високого рівня розвитку української кераміки та її здатності до інтеграції в сучасне архітектурне середовище. Її розвиток свідчить про глибокий взаємозв'язок між практичним, естетичним та символічним аспектами людської діяльності, роблячи цей вид мистецтва невід'ємною частиною національної спадщини.

Література

- Асадчева Т. Пішла з життя легендарна мисткиня та авторка панно на станції «Хрещатик» // Вечірній Київ. Дата оновлення: 10.12.2024. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/93510/> (дата звернення: 10.12.2024).
- Базазянц С. Украинские монументалисты: от количества к качеству // Декоративное искусство СССР. 1978. № 5 (246). С. 14–23.
- Велигоцкая Н., Жоголь Л. Декоративное искусство Украинской ССР. Москва: Советский художник, 1986. 250 с.
- Владич Л. Яків Самойлович Разба. Каталог виставки творів. Київ, 1988.
- Головка Дмитро Федорович // Словник художників України. Київ: Головна редакція Української радянської енциклопедії, 1973. С. 272.
- Данченко А. Консервация или развитие? // Декоративное искусство СССР. 1972. № 9 (178). С. 20–22.
- Данченко Л. Кераміка Михайла Денисенка // Україна. 1978. № 36. С. 12–14.
- Лашук Ю. Традиции подлинны и мнимые // Декоративное искусство СССР. 1972. № 9 (178). С. 23–25.
- Макаров К. Профессиональное, народное, самодеятельное // Декоративное искусство СССР. 1972. № 9 (178). С. 14–19.
- Петрова О. Фольклорные фантазии в керамике // Декоративное искусство СССР. 1981. № 9 (286). С. 20–22.
- Підгора В. Камінний спалах: Петро Печорний: кераміка і графіка. Київ: Видавець Остап Ханко, 2006. 316 с.
- Піскова Е., Склярєнко Г., Смирнова Н. Інститут теоретичної фізики імені М. Боголюбова // Звід пам'яток історії та культури України. Кн. 1, ч. 1: А–Л. Київ: Видавництво «Українська енциклопедія» імені Миколи Бажана, 1999. С. 412.
- Протас М. Відродження культури пластичного мислення в українській пластиці 1955–1985 років // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. Кн. 2. Київ: Інтертехнологія, 2006. С. 240–312.
- Цельтнер В. Ольга Рапай // Советская скульптура. 1986. № 10. С. 124–137.
- Шилєнко Ю. Севрук Галина Сильвестрівна // Шевченківська енциклопедія. Т. 5: Пе–С. — Київ: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка, 2015. С. 695–696.
- Школьна О. Фарфор-фаянс України ХХ століття: інфраструктура галузі, промислова та економічна політика, організаційно-творчі процеси. Кн. 1. Київ: Інтертехнологія, 2011. 400 с.
- Щербак В. Сучасний український фарфор // Українське мистецтвознавство. 1968. Вип. 2. С. 135–146.

References

- Asadcheva, T. (2024, December 10). Pishla z zhyttia lehendarna mystkynia ta avtorka panno na stantsii "Khreshchatyk" [The Legendary Artist and Author of the Panel at the Khreshchatyk Station Has Passed Away]. *Vechirniy Kyiv*. Retrieved from <https://vechirniy.kyiv.ua/news/93510/> [in Ukrainian].
- Bazazyants, S. (1978). Ukrainskie monumentalisty: ot kolichestva k kachestvu [Ukrainian Monumentalists: From Quantity to Quality]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, 5 (246), 14–23 [in Russian].
- Veligotskaya, N. & Zhogol, L. (1986). *Dekorativnoe iskusstvo Ukrainskoj SSR* [Decorative Arts of the Ukrainian SSR]. Moscow: Sovetskij hudozhnik [in Russian].
- Vladych, L. (1988). *Yakiv Samoilovych Razhba. Katalog vystavky tvoriv* [Yakiv Samoilovych Razhba. Catalog of the Exhibition of Works]. Kyiv [in Ukrainian].
- Holovko Dmytro Fedorovych. (1973). In *Slovnnyk khudozhnykiv Ukrainy* [Dictionary of Ukrainian Artists] (p. 272). Kyiv: Holovna redaktsiia Ukrainskoi radianskoi entsyklopedii [in Ukrainian].
- Danchenko, A. (1972). Konservaciya ili razvitie? [Conservation or Development?]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, 9 (178), 20–22 [in Russian].
- Danchenko, L. (1978). Keramika Mykhaila Denysenka [Mykhailo Denysenko's Ceramics]. *Ukraina*, 36, 12–14 [in Ukrainian].
- Lashchuk, Y. (1972). Traditsii podlinnye i mnimye [Traditions: Genuine and Imaginary]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, 9 (178), 23–25 [in Russian].

9. Makarov, K. (1972). Professionalnoe, narodnoe, samodeyatelnoe [Professional, Folk, Amateur]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, 9 (178), 14–19 [in Russian].
10. Petrova, O. (1981). Folklornye fantazii v keramike [Folklore Fantasies in Ceramics]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, 9 (286), 20–22 [in Russian].
11. Pidhora, V. (2006). *Kaminnyi spalakh: Petro Pechorny: keramika i hrafika* [The Stone Blaze: Petro Pechorny: Ceramics and Graphics]. Kyiv: Vydavets Ostap Khanko [in Ukrainian].
12. Piskova, E., Sklyarenko, H., & Smyrnova, N. (1999). Instytut teoretychnoi fizyky imeni M. Boholiubova [Bogolyubov Institute for Theoretical Physics]. In *Zvid pamiatok istorii ta kultury Ukrainy* [Register of Historical and Cultural Monuments of Ukraine]. Vol. 1, part 1: A–L (p. 412). Kyiv: Mykola Bazhan Ukrainian Encyclopedia Publishing House [in Ukrainian].
13. Protas, M. (2006). Vidrozhennia kultury plastychnoho myslennia v ukrainskii plastytsi 1955–1985 rokiv [Revival of the Culture of Plastic Thinking in Ukrainian Plastic Art From 1955 to 1985]. In *Narys z istorii obrazotvorchoho mystetstva Ukrainy XX st.* [Essays on the History of Ukrainian Visual Arts of the 20th Century]. Vol. 2 (pp. 240–312). Kyiv: Intertekhnolohiia [in Ukrainian].
14. Tseltner, V. (1986). Olga Rapaj. *Sovetskaya skulptura*, 10, 124–137 [in Russian].
15. Shylenko, Y. (2015). Sevruk Halyna Sylvestrivna. In *Shevchenkivska entsyklopediia*. Vol. 5: Pe–S (pp. 695–696). Kyiv: Taras Shevchenko Institute of Literature [in Ukrainian].
16. Shkolna, O. (2011). *Farfor-faians Ukrainy XX stolittia: infrastruktura haluzi, promyslova ta ekonomichna polityka, orhanizatsiino-tvorchi protsesy* [Porcelain and Faience of Ukraine in the 20th Century: Infrastructure of the Industry, Industrial and Economic Policy, Organizational and Creative Processes]. Vol. 1. Kyiv: Intertekhnolohiia [in Ukrainian].
17. Shcherbak, V. (1968). Suchasnyi ukrainskyi farfor [Contemporary Ukrainian Porcelain]. *Ukrainske mystetstvoznavstvo*, 2, 135–146 [in Ukrainian].

Yuliia Poltavska

TRANSFORMATION OF UKRAINIAN CERAMICS: FROM DECORATIVE ART TO ARCHITECTURAL COMPOSITION

Abstract. This article analyzes key trends in the development of contemporary Ukrainian ceramics, focusing on its integration into architectural spaces and interaction with other art forms. Emphasis is placed on the emergence of new artistic concepts and stylistic approaches in ceramic design. The study examines the synthesis of decorative and applied arts with architectural practices. It highlights how ceramics transcends its decorative function to become an integral element of architectural compositions, significantly influencing the urban environment. The article discusses artists' role in shaping innovative aesthetic and conceptual directions in Ukrainian ceramic art during the 1970s and 1980s. It identifies the ability of ceramics to integrate into the sociocultural context as one of its defining characteristics of the period. Ceramic works were functional items or interior decor and formed part of public and urban spaces. The author analyzes the principles of form creation and stylistic features of porcelain and faience sculpture, with particular attention to the interpretation of folk traditions, folklore motifs, and symbolism within contemporary art. Special attention is given to artists whose genre-based works explore diverse themes, addressing sociocultural aspects of life while imbuing everyday reality with a poetic dimension through emotional expressiveness and dynamic form. The article notes the emergence of the concept of ensemble integration in monumental ceramics during the 1970s and 1980s. These integrated compositions interacted with the surrounding environment, emphasizing spatial unity and harmony. The study details how ceramics became a medium for architectural expression and functional decor, embodying traditional artistic principles in the context of urban landscape modernization. Through a rigorously grounded analysis of stylistic transformations in Ukrainian ceramics within the framework of global artistic processes, the article demonstrates the significance of ceramic art as a vital component of the artistic landscape. It highlights the role of this art form in shaping cultural identity, particularly through the revival of national traditions in the contemporary context.

Keywords: Ukrainian ceramics, architectural integration, porcelain, faience, decorative applied arts, folk traditions, ceramic design, form creation, stylistic transformations, sociocultural context.

Стаття надійшла до редакції 12.12.2024