

ОБРАЗНО-СТИЛІСТИЧНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ В ХУДОЖНІЙ КЕРАМІЦІ УКРАЇНИ 1980–1990-х

Питання про українське мистецтво ХХ століття виходить за межі суто мистецтвознавчої проблематики і пов'язане не тільки з переосмисленням концепції вітчизняної історії мистецтва і її зв'язку зі світовим художнім процесом, змінами у свідомості, переорієнтацією творчих спрямувань у національному просторі, а й нинішніми проблемами розвитку українського мистецтва.

Останні десятиліття ХХ ст. пройшли в новаторських пошуках синтезу психологічного і фізичного простору, коли твір митця в зовнішньому відображенні переставав чітко відповідати конкретному жанру мистецтва, а перебував на межі експериментального жанру — архітектури, скульптури, живопису, графіки, театру тощо. Синтетичність авангардного мистецтва змушувала художників знаходити нові жанрові вияви, об'єднуючи в єдине ціле скульптуру — живопис, поезію — живопис, скульптуру — архітектуру, живопис — графіку — пластику.

Твори сучасного мистецтва слід розглядати в контексті сукупності, до якої вони інтегровані. Один із патріархів авангарду К. Малевич акцентував увагу на тому, що його роботи треба оглядати не самі по собі: «І я щасливий з того, що обличчя мого квадрата не може злитися з жодним майстром, ні з яким часом. Я не слухав батьків, і я не схожий на них. І я — сходинка» [5].

Українська художня кераміка ХХ ст. відображає певну естетичну систему поглядів, критеріїв, що існували як у декоративному, так і в образотворчому мистецтві того часу. Основи розвитку пластичних формотворень усього ХХ століття заклали новачки авангарду, активізація якого відбувалася в складних умовах — політичних, економічних, соціальних.

Трансформація мислення професійних художників-керамістів відбувалася досить поступально: вони послідовно пройшли шлях від псевдокласичних форм тоталітарного мистецтва, через утилітарну конструктивність форм кінця 50–60-х, бароково надмірність скульптурно-зображальних мотивів 70-х до більш органічної для декоративного мистецтва свободи кольоропластики і формотворення 80–90-х.

Як зазначав Орест Голубець, на зламі 1980–1990-х стійкий синдром кон'юнктурного підходу спровокував стереотипний спосіб «творчого» мислення [3, с. 141]. З катастрофічною швидкістю з'являлися роботи, які виявили масове звернення до традицій народного мистецтва, історичної тематики, національних образів і символів, біблійних сюжетів.

У зв'язку з таким парадоксальним розвитком подій, породженим «ною кон'юктурою», загальний рівень критерію «національне» в мистецтві почав різко знижуватися, а сама ідея «національного» — зазнавати дискредитації. Лише згодом прийшло розуміння, що присутність у творі національної домінанти мусить бути внутрішнім, глибоко духовним, бо саме в цьому випадку стає незнищеним і здатним до метаморфози в будь-які, навіть ультрасучасні форми [3, с. 141]. Отже, мистецтво України другої половини 1980–1990-х характеризується значною дезорієнтацією, супроводжуваною втратою минулих і пошуком нових мистецьких цінностей [3, с. 143].

Сучасне українське мистецтво художньої кераміки все більше розкривається в усьому багатстві своїх можливостей, що зумовлено передусім значною трансформацією у цій галузі поняття «образу» і змінами в розумінні поняття «декоративність».

Одним із головних факторів становлення української професійної кераміки наприкінці ХХ століття є її причетність не лише до проблем ужиткового мистецтва й дизайну, а й значною мірою — до загальних питань образотворчого мистецтва. В більшості випадків цей фактор відрізняє нашу професійну кераміку від зарубіжної [8, с. 32].

Експансія кераміки (і, до речі, не лише її, але й текстилу, декоративної пластики зі скла, дерева чи металу) у сфери образотворчого мистецтва, й насамперед у скульптуру й живопис, за словами Ореста Голубця, було закономірним процесом і стало помітним явищем [8, с. 32]. Керамісти вільно оперували об'ємною формою, створюючи оригінальні просторові композиції, сповнені різноманіттям кольорів і фактур. Тому вже сьогодні із впевненістю ми можемо стверджувати, що важливі події, в сенсі незаангажованого творчого процесу, відбувалися у 60–80-х роках минулого століття саме в «периферійних» сферах декоративно-ужиткового мистецтва.

У творах керамістів, які близькі до образотворення, найяскравіше виявляється неповторна індивідуальність, особливості манери виконання, неординарне бачення властивостей матеріалу, сміливе новаторське застосування технологій і технік, що значною мірою пов'язане з оригінальністю їхнього світосприйняття [13, с. 24].

80-ті характерні тим, що, працюючи у різних видах декоративної кераміки, художники намагаються творити у своєму індивідуальному стилі. Вони радикально змінюють сприйняття кераміки як матеріалу, придатного

для творення лише утилітарних речей та сувенірної продукції, відмовляються від хибного шляху імітації прийомів народних майстрів, демонструючи при цьому повагу до надбань минулого, спираючись на національні традиції, але не повторюючи сліпо віджилих канонів, хоча ідеологами мистецтва соцреалізму «професійному декоративно-ужитковому мистецтву відводилась місія копіювання і вдосконалення народних традицій» [1].

Саме у 1980–1990-х відбулися основні образно-пластичні та стилістичні перетворення у професійному декоративному мистецтві. Розширення тематичного діапазону, збагачення системи жанрів, використання у нових, неочікуваних поєднаннях традиційних матеріалів, цілеспрямований відхід від утилітарності і зміна функціонального призначення творів призводять у кінці ХХ ст. до взаємопроникнення декоративного і образотворчого мистецтв. У цей період іде освоєння як нових матеріалів, технологій, так і виражальних засобів, стають наявними художньо-стильові зміни, складні поєднання традицій і сучасності.

Із середини 80-х художники демонстрували свої естетичні принципи на міжнародних симпозіумах і виставках, на традиційних бієнале кераміки у Фаенці та Валлоріці [15, с. 232]. Серед учасників у різні роки були: Т. Левків, З. Флінта, С. Пасічна, Н. Федчун, Я. Мотика, Р. Петрук, З. Береза, І. Туманова-Єршова, У. Ярошевич, Л. та І. Ковалевичі, О. Безпалків, О. Миловзоров, Л. Богинський, Н. Ісупова, А. Бородкін.

Освоєння національних традицій, розуміння того, що живий розвиток мистецтва і будь-яке новаторство не можуть існувати без історичного коріння, стає у 90-х свідомим і програмним. Це бачимо у творчості таких відомих митців, як Г. Севрук, П. Печерний, О. Олійник, М. Галенко, Г. Кломбицька, В. Єрмоленко, О. Єрмоленко, М. Савка-Качмар, І. Фізер, М. Теліженко, В. Оврах. Ці художники, яких умовно можна назвати «традиціоналістами», тяжіють до образного розкриття тем історії і культури України. Для порівняння можна зазначити, що прибалтійські керамісти віддають перевагу інтерпретації рослинних форм та окремих природних явищ, рідко використовують зображення тварин і людей. Московські та ленінградські художники в композиціях зображального характеру переважно трансплантують у декоративну кераміку виражальні засоби станкового живопису чи скульптури. Львівським керамістам властиві гостре почуття сучасності, відкритість новітнім тенденціям розвитку ремесла, постійний творчий неспокій, потяг до сміливого експерименту.

В українському мистецтві кінця ХХ століття відбувається переоцінка естетичних цінностей, пов'язана не так зі зміною напрямів — соцреалізму на посттрадиціоналізм, полістилізм, трансавангард чи постмодернізм — як зі змінами більш масштабними в художній свідомості на фоні кардинального перегляду сприйняття природи і розуміння сутності мистецтва [13, с. 24]. Важливою стала концепція авторської ідеї, індивідуальний спосіб подання матеріалу. Основною метою, як і в авангардистів початку століття, стає самовираження й утвердження своєї творчої особистості.

Доробок українських керамістів — киян Леоніда Богинського, Олександра Миловзорова, Петра Печорного, львів'ян Тараса Левківа, Романа Петрука, Зеновія Флінти, Ольги Безпалки, Ярослава Мотики, Уляни Ярошевич, полтавчанки Світлани Пасічної, харків'ян Жанни Соловйової, Петра Мося і багатьох інших — становить сьогодні вагоме надбання вітчизняного мистецтва другої половини ХХ ст. Поряд із принциповою позицією художників-нонконформістів, творчість названих митців акумулювала значний обсяг творчої енергії й сприяла швидкому проходженню згаданих вище перемін [8, с. 32] на зламі тисячоліть.

На відміну від образотворчого мистецтва, ідеологічні центри якого концентрувалися в столичних містах, головним осередком зародження й розвитку української професійної кераміки у другій половині ХХ століття став периферійний Львів. Але це і не дивно. Потужна школа декоративно-ужиткового мистецтва існувала тут, починаючи з останньої чверті ХІХ ст., а в радянський час у новоствореному Львівському державному інституті прикладного й декоративного мистецтва (нині — Львівська національна академія мистецтв) була заснована єдина в Україні спеціалізована кафедра художньої кераміки, випускники якої працювали на багатьох керамічних підприємствах не лише України, але й усього колишнього СРСР. Художників-керамістів у Львові також готував спеціалізований відділ Училища прикладного та декоративного мистецтва ім. І. Труша.

Важливим підґрунтям розвитку у Львові професійної кераміки була наявність у цьому місті потужної матеріально-технічної бази — майстерень Експериментальної кераміко-скульптурної фабрики і Львівського керамічного заводу. Достатньо хоча б згадати, що випускниками кафедри кераміки ЛДПДМ були такі видатні українські художники сьогодення, як Андрій Бокотей, Тарас Левків, Іван Марчук, Любомир Медвідь, Роман Петрук, Зеновій Флінта [8, с. 33].

Рівняючись на авангард сучасного професійного мистецтва кераміки, львівські керамісти разом з тим завжди усвідомлювали належність до національної культури, намагались збагатити її новими творчими здобутками, а не лише повторювати досягнення минулого [2, с. 94].

Незважаючи на те, що кераміка офіційно належала до декоративно-ужиткового мистецтва, ознаки утилітарності, тобто ужитковості в звичному термінологічному поєднанні «декоративно-ужиткове», в багатьох випадках ставали практично непомітними. Станкова виставкова кераміка стала звичним явищем на експозиціях різного рангу. Характерною була, зокрема, синхронізація місцевих подій з подібними явищами у Литві, Латвії та Естонії. Митці із цих республік знаходили спільні інтереси з українськими художниками-керамістами у спе-

ціалізованих всесоюзних творчих групах, які періодично формувалися в Дзінтарі (Латвія). Тут до них приєднувалися відомі керамісти з Москви, Києва та Ленінграду. Разом вони творили композиції для конкурсного відбору авторитетних комісії з метою участі в найпрестижніших міжнародних конкурсах художньої кераміки у Валлорісі (Франція) та Фаенці (Італія).

Успіхи українських митців стали помітними на міжнародних виставках. Так, першими побували на III Міжнародному біенале художньої кераміки у Валлорісі (1972) твори Тараса Левківка. А вже 1986-го оригінальна й досконала за технологією виконання робота Нелі Федучн «Скіфські баби» здобула в італійській Фаенці одну з найвищих нагород. 1989 року Світлана Пасічна отримала Золоту медаль Президента Республіки Італії на 46-му Міжнародному біенале кераміки у Фаенці, а вже на 47-му Міжнародному біенале кераміки у Фаенці (1991), де брали участь 2287 робіт із 47 країн світу, — гран-прі за реалізацію поєднання техніки виконання із пошуками образу, вирішеними в народному дусі.

Нові художні ідеї зумовлюють зміну принципів формотворення, появу нових технічних прийомів, що розкривають нові виражальні можливості матеріалу. Разом із тим бачимо прагнення підкреслити «чистоту матеріалу», «чистоту форми». Саме виявлення «чистої форми» у фарфорі, кам'яній масі простежується у строгій конструктивності, лаконічності скульптурних композицій та настінної пластики учасника майже всіх міжнародних керамічних конкурсів кінця XX ст. І. Ковалевича [13, с. 26]. Цю тенденцію помічаємо і в творах Т. Левківка, С. Андрусіва, В. Боднарчука. До чіткої відточеності побудови, геометризму тяжіє одна з провідних керамісток Львова — Я. Мотика. Її складні геометризовані фігуративні чорно-білі скульптури нагадують пошуки конструктивістів 1920–1930-х, а особливо — ідеї геніального О. Архипенка.

Можемо констатувати той факт, що зазначені керамісти належать до покоління митців, повноцінне становлення яких збіглося з динамікою перемін і бурхливими процесами національного відродження 1980-х. Саме їм судилося на практиці здійснити те, що у будь-якій іншій ситуації можна було б вважати неможливим, — водночас сягати глибинного підґрунтя національної традиції й активно адаптувати досвід сучасного світового мистецтва.

Поступово і якось непомітно для контролюючих ідеологічних органів з питань розвитку культури й мистецтва в професійній художній кераміці сформувалася сфера потужних кольоропластичних експериментів, які на той час неможливо було здійснювати в станковому образотворчому мистецтві... Підтвердженням цього є цикли виставок «Львівська кераміка» (1961, 1963, 1967, 1972), організовані за ініціативи кафедри художньої кераміки львівського інституту (завідувач кафедри — Юрій Лащук). На думку фахівців, у Львові сформувалася «самостійна керамічна школа, що має загальні риси як з українським мистецтвом, так і з культурою інших країн, зокрема Угорщини, Чехословаччини і Польщі» [8, с. 33]. Отже, цілком закономірним є той факт, що переважна більшість випускників львівської керамічної школи представлена в унікальному монографічному виданні «Декоративне мистецтво України кінця XX століття: 200 імен» [13], автор якого, Зоя Чегусова, удостоєна Національної премії України ім. Т. Г. Шевченка.

Творчість керамістів активно сприяла появі й поступовому утвердженню в українському мистецтві такого специфічного й «рятівного» для багатьох художників поняття — «декоративності» [8, с. 33]. Завдяки йому вдалося ефективно зберігати певний місцевий колорит, розширювати неймовірно звужений офіційний діапазон формальних пошуків і неповторного індивідуального мистецького вираження. Як зазначає Орест Голубець, «риси „декоративності“, віднайдені в кераміці, в наступні роки вдалося успішно „легалізувати“ не лише в склі, текстилі, дереві та металі, але й, певною мірою, в „образотворчих“ різновидах мистецтва, що яскраво проявилось в побутуванні таких штучно створених понять, як „декоративний живопис“ і „декоративна скульптура“» [8, с. 33].

Традиційність — одна з найголовніших ознак народного мистецтва, яка визначає його сутність. Але і без новачій традиція не буде розвиватися. Її розвитку сприяє органічне поповнення новими елементами. Як точно зауважила М. Некрасова, «нове, стверджуючись у колективному досвіді, стає традицією» [10]. Це є аксіомою теорії народного мистецтва. Але часто риси традиційності використовуються художниками і в професійному мистецтві. Співвідношення традиційних і нових елементів дослідники визначають як взаємодію «традицій і інновацій» [6]. На думку Тетяни Кари-Васильєвої, «терміни „традиція та інновація“ означають діалектичну єдність і боротьбу, подолання та наслідування старого новим. Процес інновацій характерний динамічним нагромадженням нових форм і якостей при одночасному збереженні старих, які, у свою чергу, зазнають змін і трансформацій» [6]. Нові елементи народжуються і нагромаджуються у творчості майстрів і поступово стають інноваціями, які, засвоюючись загалом, започатковують нові традиції.

Декоративно-прикладне мистецтво прагне на рівні з іншими видами пластичних мистецтв (скульптурою, живописом, графікою) усвідомити свою важливу роль у сучасній культурі як суттєвому факторі гуманізації середовища, намагається гнучко реагувати на тенденції, що з'являються в суспільстві. І саме в 90-х декоративне мистецтво (і художня кераміка зокрема) одержує новий статус серед інших видів мистецтва, що було зумовлено, передусім, його т. зв. «інтегруванням в образотворення» [4, с. 25]. І що цікаво, перші кроки на цьому шляху зробили керамісти, які продемонстрували сміливі експерименти, руйнуючи усталене уявлення про утилі-

тарність і художність. Художня кераміка поступово трансформувалася у своєрідний синтетичний вид творчості, в якому стали активно використовуватися пластичні і живописні засоби, фактурні можливості матеріалів, прийоми графіки тощо.

Наприкінці ХХ ст. українські керамісти починають застосовувати у своїх роботах нестандартні засоби виразності завдяки ознайомленню з досягненнями світового мистецтва, а цьому сприяла, насамперед, їхня участь у міжнародних бієнале, симпозіумах, фестивалях. З 1990-х взаємообмін творчим досвідом стає ще більш поширеним; створюються концептуальні роботи, інсталляції, складні просторові композиції. Керамісти починають ламати стереотипи: відмовляються від використання декоративних матеріалів лише для створення утилітарних предметів та сувенірної продукції, а, навпаки, у своїх роботах намагаються показати історію, почуття, емоції та інші складні концепції.

Характерною тенденцією професійного декоративного мистецтва 1990-х є звернення до національно-історичної тематики. Проте історичні мотиви звучали у творах опосередковано, передавалися специфічними засобами, часто мовою символів, метафор і алегорій [14, с. 400].

Керамічне професійне мистецтво України кінця 1990-х є повноцінним і самодостатнім явищем. Воно характеризується, з одного боку, експериментальними виявами, що властиві і всьому західноєвропейському процесу (формотворення, філософська концепція, маніфестації і т. д.), а з іншого — володіє яскравими індивідуальними національними рисами, що базуються на здобутках вітчизняних теоретиків і практиків. Першорядною стала концепція авторської ідеї, індивідуальний спосіб подання матеріалу. Основною метою, як і в авангардистів початку століття, стає самовираження і утвердження своєї творчої особистості.

Розширення тематичного діапазону, збагачення звичної системи жанрів, використання у нових, неочікуваних поєднаннях традиційних матеріалів, цілеспрямований відхід від утилітарності і зміна функціонального призначення речей призводять у кінці ХХ ст. до складного взаємопроникнення декоративного і образотворчого мистецтв. У цей період відбувається освоєння нових матеріалів, технологій та виражальних засобів, стають наявними художньо-стильові зміни.

На жаль, на сьогодні в Україні під загрозою забуття тисячолітні традиції художнього ремесла, що на кінець ХХ ст. трансформувалося у високе мистецтво, яке здатне було з честю представляти Україну на найвищих міжнародних керамічних конкурсах і симпозіумах.

Утвердившись як явище і позначивши високий рівень помітними здобутками, українська професійна кераміка сьогодні переживає складні часи. Постійні політичні та суспільно-економічні катаклізми, що супроводжують процеси нашого державотворення, спричинили повсюдне закриття керамічних фабрик і заводів, навіть тих, котрі мали давно, багату і славу історію, знищення творчо-виробничих гончарних баз, повне нівелювання інтересів місцевих виробників тощо.

1. Голубець О. Відчуття безперервної традиції // Образотв. мистецтво. — 2000. — № 3/4. — С. 52–53.
2. Голубець О. Львівська кераміка. — К., 1991.
3. Голубець О. Мистецтво ХХ століття: Український шлях. — Львів, 2012.
4. Декоративно-ужиткове мистецтво: традиція — інновація — менеджмент // Образотв. мистецтво. — 2006. — № 1. — С. 22–25.
5. Малевич К. Собрание сочинений: В 5 т. — М., 1992. — Т. 1. — С. 360.
6. Кара-Васильєва Т. Єдність колективного і індивідуального у творчості народного майстра // Традиційне й особистісне у мистецтві: Колективне дослідження за матеріалами Четвертих Гончарівських читань. — К., 2002. — С. 29.
7. Кара-Васильєва Т. В., Чегусова З. А. Декоративне мистецтво України ХХ ст.: У пошуках «великого стилю» — К., 2005.
8. Кераміка України / Авт.-упоряд. М. Серб. — К., 2009.
9. Малолетков В. А. Современная керамика мира. Творческий опыт последней трети ХХ — начала ХХІ века. — М., 2010.
10. Некрасова М. А. Народное искусство как часть культуры. — М., 1983. — С. 307.
11. Терминологический словарь «Аполлон»: Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура. — М., 1997. — С. 161.
12. Федорук О. К. Перетин знаку: Вибр. мистецтвознав. ст.: У 3 кн. / ІПСМ АМУ. — К., 2008. — Кн. 3.
13. Чегусова З. Декоративне мистецтво України кінця ХХ ст.: 200 імен: Альбом-каталог. — К., 2002.
14. Чегусова З. Традиції та інновації в професійному декоративному мистецтві України 90-х рр. ХХ ст. // Мистецтвознавство України: Зб. наук. праць / ІПСМ АМУ. — К., 2006. — Вип. 6/7. — С. 398–407.
15. Чегусова З. Трансформація образу в професійному декоративному мистецтві України 80–90-х рр. ХХ ст. // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: Зб. наук. праць / ІПСМ АМУ. — К., 2003. — Вип. 1. — С. 229–240.

Анотація: Стаття присвячена розгляду питання образно-стилістичних трансформацій в українській художній кераміці 1980–1990-х. Коротко проаналізовано процеси в культурно-історичному середовищі України досліджуваного періоду. Виявлено основні чинники формування сучасної професійної кераміки, її тенденції та концептуальні засади.

Ключові слова: образно-стилістичні трансформації, художня кераміка, професійна кераміка, тенденції, концептуальні засади.

Аннотация: Статья посвящена рассмотрению вопроса образно-стилистических трансформаций в украинской художественной керамике 1980–1990-х. Коротко проанализированы процессы в культурно-исторической среде Украины этого периода. Выявлены основные факторы формирования современной профессиональной керамики, её тенденции и концептуальные основы.

Ключевые слова: образно-стилистические трансформации, художественная керамика, профессиональная керамика, тенденции, концептуальные основы.

Summary: The article studies the figurative and stylistic transformations of the Ukrainian art ceramics between 1980–1990's. It shortly analyzes the Ukrainian historical and cultural tendencies during the examined years. Consequently, main factors of the modern professional ceramics formation have been determined as far as its trends and concepts.

Keywords: figurative and stylistic transformations, art ceramics, professional ceramics, trends, concepts.