

Олексій РОГОТЧЕНКО

**ВІТЧИЗНЯНА КЕРАМІКА
ПОВОЄННОГО ПЕРІОДУ**
**Шлях від радянської доктрини
до європейської**

Постановка проблеми. Початок другої половини ХХ ст., примножений складнощами повоєнної ситуації, був означений тотальним ідеологічним диктатом, що заганяв у визначені рамки стереотипів художню творчість, а нетривала у 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 у собі традиції і найновіші технологічні досягнення. 1940–1960-і — були часом, коли стрімко змінювалася політична і соціокультурна ситуація. Розгляд даних питань через призму стану художньої кераміки нам бачиться актуальним і своєчасним, оскільки творчі пошуки та експерименти у царині виробництва керамічних, фарфорових та фаянсових творів вимальовують загальну картину розвитку тогочасного декоративно-ужиткового мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблеми розвитку керамічної та фарфоро-фаянсової промисловості довоєнного (1930-і) та повоєнного (1940–1960-і) періодів вивчені в мистецтвознавчих та культурологічних вітчизняних дослідженнях достатньо широко. Цьому сприяло декілька факторів. Так при організаціях, де розроблялися зразки керамічних виробів — ЦХКТБ Укрхудожпрому Міністерства промисловості будівельних матеріалів працював мистецтвознавчий відділ, співробітники якого досліджували зразки керамічного мистецтва минулих періодів. Також щорічно фінансувалися експедиції, що охоплювали практично усі регіони України, де мистецтвознавці вивчали і фіксували зразки керамічних виробів. Після таких експедицій працівники ЦХКТБ складали звіти і розробляли рекомендації для застосування нових зразків на керамічні виробництва, які розташовувалися практично у кожному регіоні. Матеріали мистецтвознавчих досліджень лягали в основу наукових праць та статей, що виходили друком у газетах та журналах таких як «Народна творчість та етнографія», «Образотворче мистецтво», «Культура», а також у обласних газетах. Наступним центром дослідження була Спілка Художників України. При СХ працював Художній Фонд з розгалуженою мережею художніх промислів та виробництв. У системі худож-

нього фонду також працювали мистецтвознавці, які досліджували керамічне мистецтво минулих періодів і описували ті зразки, що вироблялися на підприємствах, підпорядкованих Художньому Фонду. Починаючи від перших керамічних арт-ілей, що виникли одразу після війни і до закриття підприємств Художнього Фонду Спілки Художників України в середині 1990-х, велася детальна фіксація виробленої продукції. Наступним джерелом дослідження були мистецтвознавчі звіти працівників Дирекції художніх виставок, які фіксували твори, що брали участь у республіканських та всесоюзних художніх виставках, на яких практично завжди були представлені у розділі Декоративно-ужиткове мистецтво керамічні твори. Мистецтво вітчизняної кераміки досліджувалося і в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України та у ЗНДІЕПі. Нині в Україні, в селищі Опішня, Зіньківського району Полтавської області функціонує унікальний керамологічний інститут у якому досліджується та зберігається велика кількість матеріалів не лише традиційного опішнянського промислу, але й кераміки усіх областей України. Велика наукова робота велася і ведеться у Національному музеї Українського народного декоративного мистецтва.

Серед багатьох оприлюднених розвідок, що досліджували вітчизняний процес розвитку керамічного та фарфоро-фаянсового виробництва повоєнного періоду варто згадати праці Б. Бутник-Сіверського [1; 2], Н. Велігодської, [4], О. Голубця [5; 6], В. Данилейка [7; 8], Р. Захарчук-Чугай [10], Т. Кари-Васильєвої [12], О. Клименка [13], Т. Зіненко [11], Н. Крутенко [14; 15], Ю. Лашука [16], Л. Смержа [17], О. Пошивайла [19; 20; 21; 23], О. Роготченка [25; 26], Т. Романової [27], В. Ханка [28], Р. Шмагало [29], О. Школьної [30].

Викладення основного матеріалу. Розвиток художньої кераміки України у 1940–1960-і залежав від загальних історичних умов, що впливали на хід її новітньої історії, і відображає загальні суспільно-політичні процеси, що визначали історичний шлях держави. У цьому контексті існує декілька чітко виділених, неоднакових за часовою тривалістю періодів. Головна відмінність полягає у кількості виготовлених творів та кількості опублікованих джерел. Перший період охоплював воєнні і перші повоєнні роки, другий почався з середини 1950-х і тривав до середини 1960-х. Цей відрізок часу характеризувався відносним послабленням ідеологічного диктату на мистецьке життя, спричиненого хрущовською «відлигою». Третій період — це кінець 1960-х — початок 1970-х. 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.

У 1940–1960-х 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 спостерігалися ознаки поступової переорієнтації зусиль професійних художників у створених ними керамічних творах «нового зразка» (керамічні панно, твори станкового характеру).

Когорта київських професійних художників-керамістів зосереджувалася у так званій «Софіївській гончарні» (Н. Гаркуша, О. Груздинська, Г. Денисенко, О. Железняк, С. Кацимон, М. Маринченко, А. Масєхіна, 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 самотутній художник заявив про себе наприкінці 1940-х Д. Головко.

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

До виражальних і формотворчих засобів кераміки зверталися наприкінці 1950-х і у 1960-і митці інших мистецьких цехів: 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 самотутність і 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. Як от виготовлення керамічних панно (Н. Федорова, П. Мусієнко) чи орнаментально-сюжетних ваз з портретами вождів (Т. Демченко, М. Денисенко).

Отже, художня кераміка 1940–1960-х була найменш заполітизованим і цензурованим видом мистецтва в Україні.

Українське культурне повоєнне життя проходило під знаменом тотального ідеологічного пресингу. 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 світі, протягом даного періоду до нього зверталось багато художників. Художники-керамісти не стояли осторонь загального процесу «монументалізації» і почали активно створювати кахлі, виготовляти мозаїки та керамічні панно. Орнаменти кахлів, створені у цей період, вражають гармонійністю, яскравістю барв, високим технологічним рівнем виконання. Так у 1949 р. артілью «Художній керамік» (Опішня, Полтавщина) було створено декоративне панно для оздоблення інтер'єру «Зразкового універмагу "Художпромспілки"» в Києві, у 1951 р. митцями були створені керамічні панно для залізничних вокзалів станцій Миргород та Полтава-Київська.

Поява професійної кераміки, як окремого явища у мистецтві України другої половини ХХ ст., не була випадковістю. Цьому сприяли декілька причин: 1) було створено необхідну матеріально-технічну базу 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-і 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 відбувалися у сфері художньої кераміки в 1940–1960-і, 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. Суттєво змінилося бачення місця і ролі художника у виробництві. Так довоєнні об'єднання майстрів у артілі, попри їх колективне підґрунтя, все ж лишалися 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 призвела до того, що Україна

здобула нову галузь — керамічне виробництво. Керамічні підприємства випускали продукцію, яка формувала естетичний світ сучасника, а існування великої кількості художників на підприємствах підвищувала загальний мистецький рівень інших працівників, які брали участь у процесі виготовлення твору. Таке поєднання митця з ланкою технічних робітників у загальному процесі було незаперечно цікавим явищем, яке формувало не лише інший, практично новий вид людських відносин, а вже кінцевий продукт був результатом загальних зусиль і спільної праці. Незважаючи на відмінності у технології, на підпорядкування різним міністерствам і відомствам, на певною мірою «зверхне» ставлення, у той час, художників-фарфористів до майстрів, що займаються гончарством, ці підприємства, насправді, багато що об'єднує: перш за все матеріал, з якого все починалося — глина, а також технологічні принципи відливки, декорування, випалу.

«Укрпромфарфор» об'єднував тоді п'ятнадцять виробничих підприємств. Це становило 40% усієї фарфорово-фаянсової продукції в СРСР останньої третини ХХ ст. Цей відсоток виробляла Україна. Заводи було обладнано сучасною технікою, використовувалися передові технології.

В системі виробничого об'єднання працювало понад сто штатних художників [9, 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. Перед нами стояла проблема тиражу, а значить: формовки, штампа. Але найкращий фарфор починається з лиття, тобто з техніки, яка дозволяє художнику реалізувати будь-яку форму, будь-який замисел. Зараз ми працюємо над тим, щоб повернути фарфору прозорість та багатогранність форми. Знову зробити його тонкостінним. Зростають естетичні запити покупця, він хоче мати тонку, красиву фарфорову річ. Знову актуальним стає питання про стилістику наших виробів. Мода на ретро-стиль, що торкнулася усіх галузей декоративно-прикладного мистецтва, не пройшла повз фарфор. Традиційна форма сервізу або окремих предметів зачіпає серце сучасного покупця. Для мене білий прозорий фарфор подібний до прекрасного чистого неба, дивлячись на яке можна не тільки мріяти, але й втілити в матеріалі свою мрію... Ми знаємо, що небо може бути хмарним і безхмарним. Так і наша робота художників по фарфору: коли задум вдається — в нашому небі сяє сонце» [9, с. 126].

З середини 1950-х у керамічній промисловості спостерігається поглиблення процесів механізації, спеціалізації, повсюдне використання електроенергії, переводих на той час технологій (наприклад, у 1956 р. 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 Фаенце (Італія) та Валлорісі (Франція) стають доступнішими. Першим з українських керамістів повоєнного часу за кордон потрапив Д. Головка. Його керамічні твори, виконані у національних традиціях, здобули золоту медаль на міжнародному керамічному форумі у Празі (Чехословаччина) 1962 р. та золоту медаль Міжнародного конкурсу художньої кераміки у Фаенці (Італія) 1969 р. Український майстер став Дійсним членом Міжнародної академії кераміки у Женеві в 1970 р. Його керамічні леви причаровують міжнародну спільноту.

Завдяки широкій гамі виражальних засобів, кераміка того часу постала одним з найбільш універсальних видів художньої творчості. Таке бачення кераміки, як самостійного виду образотворчого мистецтва, поділяли далеко не всі мистецтвознавці та художники. Автор цього дослідження на щорічних семінарах мистецьких критиків, що проходили у будинку творчості у Седневі 1979 р., проголосив доповідь «Українська кераміка — самостійний вид образотворчості». Більшість учасників всесоюзного семінару таку думку не підтримали і виступ молодого науковця — співробітника відділу мистецтвознавчих досліджень ЦХКГБ (Центрального художнього конструкторського технологічного бюро) «Укрхудожпрому» наразився на жорстку критику. Тогочасне суспільство до творчості декоративно-ужиткових майстрів, навіть з професійною мистецькою вищою чи середньою освітою, ставилися зверхньо. Вироби народних майстрів-керамістів, вишукані за формою, майстерно та яскраво декоровані, добре технологічно виконані, мали заслужену популярність та мали великий попит як на внутрішніх ринках, так і за кордоном.

Висновки. Художня кераміка в 1950–1960-і 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, непорівнянними зі 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 саме час, у 1960-і активізувався

жорсткий вплив партійних і радянських органів на діяльність художників-керамістів. «Художник-майстер повинен бути вихованим в душі марксизму-ленінізму, твердо стояти на позиціях партійності і народності мистецтва і володіти методом соціалістичного реалізму» [8, с. 49]. Таким чином, у період від кінця 1950-х по кінець 1960-х, 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).

Таким чином, в Україні другої половини ХХ ст. 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.

1. *Бутник-Сіверський Б. С.* Українське радянське народне мистецтво (1941–1967). Київ: Вид-во АН УРСР, 1970. 216 с.
2. *Бутник-Сіверський Б.* Український радянський сувенір. Київ: Наукова думка, 1972. 232 с.
3. *Велигодская Н., Жогаль А.* Декоративное искусство Украинской ССР. Москва: Советский художник, 1986. 192 с.
4. *Велигодская Н.* Показывают художники западных областей Украины // Декоративное искусство СРСР. 1981. № 6–С. 37–39.
5. *Голубець О. М.* Львівська кераміка / АН УРСР, Львівське відділення Ін-ту мистецтвознав., фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ: Наукова думка, 1991. 120 с.
6. *Голубець О. М.* Мистецтво ХХ століття: Український шлях. Львів: Колір ПРО, 2012. 200 с.
7. *Данилейко В.* Народне мистецтво, його вивчення і поступ // Образотворче мистецтво. Київ, 1991. № 6. С. 1–3; *Данилейко В.* О живіте, народні ремесла! // Зоря Полтавщини. 1988. 14–17 лип.
8. *Данилейко В.* Працюйте, художні промисли! // Зоря Полтавщини. 1989. 24–25 січ.
9. *Жогаль А. Є.* Декоративне мистецтво в інтер'єрі житла. Київ: Будівельник. 1973. 112 с.
10. *Захарчук-Чугай Р.* Из опыта изучения и работы с народными мастерами // Народное искусство и современная культура. Проблемы сохранения и развития традиций: материалы Всесоюз. с междунар. участием науч.-творч. конфер. Москва, 1991. С. 293–298.
11. *Зіненко Т. М.* Симпозіуми художньої кераміки України кінця ХХ — початку ХХІ століття як явище сучасної культури: дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01. Київ, 2014.
12. *Кара-Васильєва Т. В., Чезуова З. А.* Декоративне мистецтво України ХХ століття: у пошуках «великого» стилю. Київ: Либідь, 2005. 280 с.

13. *Клименко О. О.* Народна кераміка Опішні (до проблем традицій та інновацій у народних художніх промислах): дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.06. Львів, 1995.
14. *Крутенко Н.* Поетичний світ Олександри Селюченко // Українська керамологія: нац. культурологічний щоріч.: наук. зб. Київ: Молодь; Опішне: Українське народознавство, 1993. Кн. 1. С. 432–436.
15. *Крутенко Н.* Українські обереги // Образотворче мистецтво. Київ, 1991. № 3.
16. *Лащук Ю.* Українське гончарство — феномен народного мистецтва слов'янського світу // Українське гончарство: нац. культуролог. щоріч.: наук. зб. за минулі літа. Київ: Молодь; Опішне: Українське народознавство, 1993. Кн. 1. С. 371–379.
17. *Сморж Л.* Завтрашній день опішнянської кераміки // Народна творчість та етнографія. 1968. № 4. С. 47–52.
18. *Сморж Л.* Роль мистецтва в гармонізації і духовному оздоровленні сучасної людини // Українське гончарство: нац. культуролог. щоріч.: наук. зб. Київ: Молодь; Опішне: Українське народознавство, 1993. Кн. 1. С. 94–104; *Пошивайло О.* Гончарні осередки України: від зеніту до заходу // Український керамологічний журнал. 2002. № 4. С. 3–8.
19. *Пошивайло О.* Гончарство як індикатор етносуспільних пріоритетів // Український керамологічний журнал. 2004. № 1. С. 7–14.
20. *Пошивайло О.* Етнографія українського гончарства: Лівобережна Україна. Київ: Молодь, 1993. 404 с.
21. *Пошивайло О.* Збереження визначних центрів народної художньої культури українців: уроки історії і шлях реанімації // Українська керамологія: нац. наук. щоріч. Опішне: Українське народознавство, 2002. Кн. 2. С. 5–11.
22. *Пошивайло О.* Консервація і реставрація гончарських раритетів в Україні // Український керамологічний журнал. 2004. № 2/3. С. 7–22.
23. *Пошивайло О.* Спадкоємність гончаротворення України // Український керамологічний журнал. 2002. № 2. С. 5–10.
24. *Пошивайло О.* Зберегти надбання українського гончарства // Українське гончарство: нац. культурологічний щоріч. Київ: Молодь; Опішне: Українське народознавство, 1993. Кн. 1. С. 82–93.
25. *Роготченко О.* Керамічна веселка // Вечірній Київ. 1970. № 188. С. 3.
26. *Роготченко О.* Народні таланти. Майстер кераміки Володимир Борозенець // Народна творчість та етнографія. 1983. № 1. С. 36–38.
27. *Романова Т.* Експериментальна майстерня Ніни Федорової. Творчий осередок: до 100-річчя Ніни Федорової. Київ: НьюТон Продакшн, 2007. 48 с.
28. *Ханко В.* Дух порцеляни Івана Віцька // Образотворче мистецтво. 2000. № 1/2. С. 92–93.
29. *Шмагалю Р.* Гончарний промисел і підприємництво: погляд крізь століття // Народознавчі зошити. Львів, 2004. № 1/2. С. 110–115.

30. Школьна О. В. Фарфор-фаянс України ХХ століття: інфраструктура галузі, пром. та економ. політика, організаційно-творчі процеси: у 2 кн. Київ: День печатки, 2013. Кн. 2: Історія виробництва (середини ХVІІ — початку ХХІ ст.): табл., реєстр імен провідних майстрів галузі. 400 с.

**Роготченко О. О. Вітчизняна кераміка повоєнного періоду:
Шлях від радянської доктрини до європейської.**

Анотація. Для усвідомлення процесів, які відбувалися в сфері керамічного мистецтва України 1940–1960-х 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 збігалось з поняттями 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 найяскравіше проявився у сфері декоративно-ужиткового мистецтва, де ідеологічний контроль не був таким тотальним як в живопису чи скульптурі. Але кераміка була мистецтвом універсальним і легко переїмала виражальні засоби скульптури, графіки та живопису і тому стала улюбленим видом художньої творчості для художників-новаторів, які «тікали в керамотворчість» (О. Р.) з лабет офіційних живопису та скульптури.

Художники-керамісти вбачали джерелом 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 здобула велику популярність і визнання не лише в Україні, а й в інших союзних республіках.

Ключові слова: кераміка, декоративно-ужиткове мистецтво, соцреалізм.

**Роготченко А. А. Отечественная керамика послевоенного периода:
Путь от советской доктрины до европейской.**

Аннотация. Для понимания процессов, которые происходили в сфере керамического искусства Украины 1940–1960-х особое значение приобретает анализ и глубокое изучение достижений художников в условиях, когда любые формальные поиски воспринимались как антисоветчина. Формообразование и создание образов в керамике изучаемого периода, не попавшее под покровительство официальных процессов в изобразительном искусстве, руководством и художественными советами не приветствовалось и запрещалось. Но природная тяга творца к новаторству, к поиску новых путей, к технологическим формообразовательным и орнаментальным экспериментам наиболее ярко проявилась в сфере декоративно-прикладного искусства, где идеологический контроль не был таким тотальным как в живописи или скульптуре. Но керамика была искусством универсальными и легко заимствовала приемы скульптуры, графики, живописи и потому стала любимым видом художественного творчества для художников-новаторов, которые «убежали в керамотворчество» (А. Р.) из тени официальной живописи и скульптуры.

Художники-керамисты видели источником своих творческих поисков глубины народного искусства и находили в них новые оригинальные решения. Благодаря усилению материально-технической базы керамических предприятий квалифицированными кадрами, удачными технологическими достижениями, художественная керамика Украины к концу 1960-х приобрела большую популярность и признание не только в Украине, но и в других союзных республиках.

Ключевые слова: керамика, декоративно-прикладное искусство, соцреализм.

**Rogotchenko O. O. Native ceramics of the postwar period:
Transition from the soviet doctrine to the European one.**

Summary. In understanding of the processes that took place in the sphere of Ukrainian ceramic art of 1940–1960s, the analysis and detailed study of the progress of artists under the circumstances where any experiments with form were taken as antisoviet, are of great importance. Any form and image in fine arts that was

not appreciated by official processes and artistic unions was prohibited. But the natural striving of the artists to innovativeness, to the search of new ways, to the experiments in form and ornaments declared itself mostly in the sphere of decorative applied art, where the ideological guidance was not so extreme as in painting and sculpture. But ceramics was a universally applicable art and it borrowed devices from sculpture, graphic art, painting and that was the reason why ceramics became the favourite art of art pioneers, who «escaped to ceramics» (A. R.) from the shadow of official painting and sculpture.

Ceramists saw the sources of their artistic searches in the depth of folk art and found a lot of innovative solutions there. Due to the development of material and technical resources of ceramic plants by highly qualified staff members and technological achievements Ukrainian ceramics became to the late 1960s very popular and appreciated not only at home but also in other republics of the Soviet Union.

Keywords: ceramics, decorative applied art, social realism.