

Ольга ШКОЛЬНА

**МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ
УКРАЇНСЬКОГО ФАРФОРУ-ФАЯНСУ
КІНЦЯ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Мистецтвознавство до певної міри є кровоносною судинною системою художнього «організму» кожної країни. Творці і їх продукція затребувані лише за умов науково-інформаційної пульсації в суспільстві. Аби процес був «живим», — художник, твір, споживач, — мусить діяти система теоретичного осмислення (пізнання, аналізу, синтезу) емпіричного матеріалу. Від способу, інструментарію (у першу чергу термінологічного апарату), набору методів, залежить повнота віддзеркаленості й комплексність усвідомлення накопичених досягнень. Й навпаки, за відсутності послідовної логічної системи обробки наукового матеріалу з визначенням чіткої структури, втрачається сенс творчості не лише окремих художників, а й цілих мистецьких колективів, оскільки не відбувається процесу достатнього усвідомлення суспільством справжньої вартісності й значимості праці висококваліфікованих майстрів. Тому на сьогодні надзвичайно гостро стоїть питання методологічних засад вивчення декоративно-ужиткового мистецтва і дизайну загалом, й, зокрема — порцеляни-фаянсу, в царині дослідження яких існують значні прогалини.

На початку ХХІ ст. в Україні склалася ситуація, коли відсутність вивіреної наукової методології мистецтва вітчизняного фарфору-фаянсу спричиняє певні «застої» (навіть «тромби») вивчення, які не дозволяють просуватися вперед. За останні два десятиліття промислова тонка кераміка не знаходить достатнього відображення в наукових джерелах. Одна з найвагоміших причин, — питання: під яким кутом

зору її треба розглядати? Як образотворче, декоративне мистецтво, дизайн? І чим обмежувати вивчення: художньою порцеляною, чи розглядати й технічну, малі архітектурні форми тощо. Питання надзвичайно складні, особливо враховуючи, що навіть світовий методологічний досвід в цій царині є недостатньо засвоєний і осмислений. Проте, аби наблизитися до сучасного розуміння мистецької порцеляни-фаянсу, необхідно ретроспективно поглянути на розвиток методологічних засад вивчення декоративно-ужиткового мистецтва загалом, й дизайну зокрема, зупиняючись на окремих віхах філософського розуміння образотворчого мистецтва.

Історично склалося, що слідом за споглядально-відтворювальною античною естетикою і життєписами Дж. Вазарі епохи Відродження, коли було утверджено розуміння понять манери, смаку та стилю, в Європі поступово формувався напрям історико-теоретичного мистецтвознавства, головним предметом зацікавлення якого були образотворчі «художества». Ієрархія візуальних мистецтв, розроблена ще Платоном і Аристотелем, була непорушною до часів Й. Вінкельмана, коли, слідом за архітектурою-скульптурою, прийнято було розглядати живопис-графіку, далі театр. Єдиним містком до декоративно-ужиткових видів мистецтва був вазопис, що висвітлював і оздоблення чаш, кубків, ритонів.

Решта відносилася до ремесел — нижчих від образотворчості й музики. Останню ставили в ряд інженерії-математики. Закони точних наук, викладені Вітрувієм — «доцільність, міцність, краса», однаково були пристосовані й до палітри мистецтв.

Інакшою була ієрархія прекрасного на Сході. Зокрема в Китаї, де серед живопису, скульптури й архітектури поважне місце відводилося фарфору з його кришталевою білиною і коштовним розписом у поєднанні з каліграфією, подекуди емалями й золотом. Надзвичайно важливими були тонкість, прозорість, світлопроникність черепка, що мав звучати від дотику як музичний інструмент; приділялася серйозна увага формі, яка часто була асиметричною, іноді навіть нагадувала зображення ієрогліфа. Порцеляна була мистецтвом для обраних, найчастіше для імператорів, намісників бога на землі. Жителі «Під-

небесної» вірили в надзвичайні магічні властивості фарфору, пов'язували його з егрегором вогню, найсильнішої стихії.

Вже в Середньовіччі на арабському Сході, у Північній Африці, та в Криму, в країнах з домінуванням постулатів мусульманства й іудаїзму, відмова від чистої образотворчості (заборона антропоморфних зображень) зумовила мистецький феномен симбіозу архітектури і декоративно-ужиткового мистецтва, оминаючи «людиноподібну» скульптуру і чистий фігуратив. Флоральні, зооморфні, астрономічні, урбаністичні мотиви впліталися в орнаментику камене- і дереворізьбярства, текстилю, вишивки, кераміки, металопластики, книжкової мініатюри, які певною мірою замінили перелік «вищих» мистецтв, характерних для менталітету Європи.

З XII століття, за спостереженнями відомого фахівця-арабіста А.Кубе, в іспано-мавританській традиції з'являються перші сервізи, склад яких істотно відрізнявся від сучасного розуміння даного поняття. Але до початку XIX століття з модою на археологію, спричинену розкопками Помпеїв і Геркулануму, уважно не вивчали спадок середньовічного декоративно-ужиткового мистецтва, та декоративно-ужиткового мистецтва нового часу, оскільки по-перше, найчастіше не мали його цілісної картини у зв'язку з ужитком і нищенням речей; по-друге, переважали твори анонімні; по-третє, ремесла дуже рідко були представлені в новоутворених музейних колекціях.

Після «естетичної ідеї» Е. Канта, наступним щаблем розуміння поступу, еволюції мистецтва, що пов'язується з походженням речей, їхньою приналежністю до епох, в яких вони виникли, стає «Генезис» Гегеля. Його «Історичні форми мистецтва» з опорою на порівняльні біографії митців, апелювали до методів вивчення особистостей-творців за принципом Леонардо да Вінчі (а той, в свою чергу, керувався зразками Плутарха й інших майстрів слова античності). Проте, у XVIII столітті, — як пише сучасний український дослідник Р. Шмагало, — європейська наукова думка вже чітко поділяла види мистецтва на «красні» і «корисні» [10, 7].

Німецький позитивіст Г. Земпер в середині XIX століття зауважував на зв'язку звіриного стилю орнаментику в образотворчому мистец-

тві й архітектурі з ремеслами Північної Європи, зокрема з плетінням тканин і кошиків. Він вважав, що базові першоелементи трансформувались в архітектурні, а технічні деталі (протодизайн) походять з ужиткового мистецтва, в якому укорінене «почуття форми». Його робота 1860 — 1863 рр. називалась «Стиль в технічних і тектонічних мистецтвах або Практична естетика». Автор фактично винайшов методологію вивчення дизайну як промислового мистецтва.

Учень швейцарського позитивіста Я. Буркгарда Г. Вельфлін, у другій половині ХІХ ст. запропонував формально-стильовий метод дослідження образотворчого мистецтва, який до певної міри міг бути використаний і для аналізу декоративно-ужиткових творів. Зокрема, за його концепцією, постулювалось розуміння поняття стилю як системи внутрішньої логіки художньої форми, побудованої за власними законами.

У другій половині ХІХ століття викристалізувались і естетично-світоглядні ідеї утопіста англійця У. Морріса, основним змістом яких було поняття синтезу мистецтв. Ремесла перестають відігравати другорядну роль, їх викладання осмислюється як наукова дисципліна профільних шкіл. Особлива увага в колах Д. Рескіна і У. Морріса приділялася орнаментиці, відродженню рукотворних зразків якої художники і теоретики мистецтва приділяли велику увагу. Висунуте ними гасло «Мистецтво і ремесло» мало форму маніфесту, підкріпленого багаторічним практичним досвідом, спрямованим на розвиток декоративно-ужиткового мистецтва і дизайну. Врешті рух англійців був підхоплений по всій Європі та в Америці.

Наступним щаблем розуміння синтезу мистецтв з новітньою методологією стає Баухауз, з розвиненою системою теоретичних засад, універсальних для наук і ремесел. Архітектонічність мислення як основа «єднання мистецтв» (гезамткунстверк) у перманентній ідеї їх взаємодії була покликана дати синтез художньої творчості, науки, техніки. Бачилося взаємопроникнення і взаємодоповнення духовного і матеріального, естетичного і технологічного задля цілісності формотворення (гештальт). Білизна фарфору вкривалась малюнками повторюваних модулів як площина аркушу каліграфічним шрифтом. Методологічні засади німецького Баухаузу, Віденських майстерень і школи Глазго

пов'язані з розвитком індустріального суспільства і поступом дизайну, який розуміється як форма промислового мистецтва за художньо-ремісничими зразками.

Особливу увагу розгалуженню, диференціації й методології вивчення декоративно-ужиткового мистецтва, дизайну і художнього ремесла на початку ХХ ст. приділив англієць Р. Дж. Коллінгвуд. Дослідник зауважував на соціальному характері мистецької праці, залежної в першу чергу від вишколу, а не лише обдарованості, хоча відзначав різницю між ремісником, митцем і генієм. Філософ дійшов висновку, що справжнє мистецтво не має чітких кордонів і універсального способу поділу на декоративно-ужиткове, дизайн, ремесло. Вважав мистецтво виразником індивідуальних емоцій, але приділяв значну увагу вмінню, тобто способу опанування технічними навичками, від чого, звичайно, дійсно залежить кінцевий результат діяльності майстра: буде «формат» його праці відповідати художньому ремеслу, декоративно-ужитковому мистецтву чи дизайну.

Ідеї Г. Вельфліна кінця ХІХ — першої половини ХХ століття розвинув український вчений-філософ і літератор Дм. Чижевський, який, на противагу діалектико-матеріалістичному вченню марксистсько-ленінського детермінізму з уявленням про нескінченний прогрес в мистецтві, пропонував суто стильовий принцип вивчення. Дещо спорідненою методологією керувався інший наш співвітчизник Ф. Шміт, котрий висунув ідею циклічності в мистецтві, яка мала бути покладена в основу мистецтвознавчої періодизації й аналізу пам'яток, у тому числі декоративно-ужиткового спадку.

На зламі ХІХ — ХХ століть формальний метод Г. Вельфліна піддав сумніву А. Рігль. Останній народився в Австро-Угорщині й певний час жив у Станіславові (нині Івано-Франківськ) в Україні. Він намагався знайти „рушійну силу” мистецтва, якою стала для нього «художня воля». Основою стилістичного поступу А. Рігль вважав просторове сприйняття. В кінці ХІХ століття він працював у Віденському інституті досліджень австрійської історії, й у Австрійському музеї мистецтва й промисловості, де одержав можливість вивчити унікальну колекцію виробів, за його визначенням, «пізньоримської художньої промисло-

вості» [4]. Дослідник намагався застосовувати нову методологію у вивченні промислового мистецтва (по суті, це були зародки дизайну).

Під впливом вченого знаходиться молодий дослідник Е. Панофський, який в ранній роботі 1924 року, присвяченій німецькій скульптурі середніх віків, намічає еволюцію скульптури від античності до Нового часу, аналізує відношення пластики до простору. Особливим завояванням новоєвропейського мистецтва він вважав почуття єдиної, цілісної маси, не знайоме античності. Це чуття щільно пов'язане з розумінням простору, ємна трактовка якого досягається лише в період Ренесансу, й отримує у бароко потенцію до безмежного розвитку [1]. Роботи молодого вченого вплинули на розвиток методологічних принципів вивчення як образотворчого, так і декоративно-ужиткового мистецтва по всій Європі та Америці (виїхав з Німеччини 1933 року).

Після сприйняття розробок вчених Віденської школи А. Рігля, М. Дворжака, А. Варбурга і вчення Е. Кассіра «про символічні форми», у першій половині ХХ ст. Е. Панофським була запропонована синтетична методологія «феноменологічної іконології», яка передбачала потрійний аналіз твору мистецтва: 1) форми, 2) сюжету, 3) внутрішнього змісту (сутнісного внутрішнього значення художніх феноменів). Засобами інтерпретації дослідник вважав: практичний досвід; знання літературних джерел; синтетичну інтуїцію, що базується на особистій психології. Корируючий принцип інтерпретації за його вченням полягав у історії стилів; історії типів; загальній історії культурних симптомів або символів. Тобто чуттєва інтерпретація одночасно вважалась концентрованим виразом тенденцій мислення [1].

Крім того, для інтерпретації необхідно усвідомлювати релігійну позицію автора, що Е. Панофський розумів як суто іконологію, критикуючи «історію мистецтва без імен» Г. Вельфліна. Натомість прикладом поєднання історії й теорії мистецтва — у «мистецтвознавстві як науці про інтерпретації», дослідник вважав Вінкельмана. Головною серед методологічних засад філософії Е. Панофського є розуміння неможливості застосування критики для аналізу сюжетів декоративно-ужиткового мистецтва [3].

Гештальтпсихологія як методологічна основа робіт Р. Арнхейма

була розширена і доповнена ідеєю візуального мислення. Цей напрямок, пов'язаний з декоративно-ужитковим мистецтвом і дизайном продовжував російський дослідник Л. Виготський, котрий намагався вивчати психологію мистецтва крізь дослідження форми та художнього матеріалу. Він також застосовував психологічний аналіз «естетичних знаків». Пізніше знакову систему як основу семіотичної методології розглядав у своїх працях Ю. Лотман.

Наприкінці XIX — на початку XX ст. в українсько-російське мистецтвознавство прийшла когорта вчених-художників, -етнологів, -істориків, -археологів: Хв. Вовк, М. Біляшівський, А. Прахов, Ф. Ернст, Д. і В. Щербаківські, К. Широцький, котрі заклали фундамент методології вивчення декоративно-ужиткового, у першу чергу народного мистецтва. Національно свідомі вчені-подвижники слугували комбінацією етногенетичної, загальнокультурологічної, іконологічної методології; мистецтво ужиткових виробів включали на паритетних началах з образотворчими художествами до пріоритетних напрямків формування колекцій перших музеїв та приватних збірок. Доля багатьох з цих вчених мала трагічний фінал, але «заборонене мистецтвознавство» назавжди сформувало абетку зразків вітчизняної методології, його «імунну» систему.

Перед Другою світовою на теренах СРСР почали складатися засади фундаментального мистецтвознавства за окремими напрямками декоративно-ужиткового мистецтва. Системно-історичний метод використовував О. Федоров-Давидов, історично-описовий — А. Кубе, типологічно-описовий — М. Ліфшиць, С. Таранушенко. На зміну когорті вчених початку століття, які в теоретичному осмисленні поклалися на розгляд поступу мистецтва в площині розвитку його історії, поступово починає з'являтися фахова критика і теоретичні праці.

На перетині російсько-українсько-європейських зв'язків надалі працювали В. Татлін, К. Малевич, М. Суєтін, О. Екстер, О. Богомазов, Ж. Діндо, І. Падалка, В. Седляр, М. Бойчук. Художники-вчені розробляли власні теоретичні програми, котрі «задавали методичний тон» цілим напрямам мистецтва, зокрема декоративно-ужитковому; започатковували об'єднання, біля яких вирувало творче життя і формува-

лися національні школи. Найбільш значущим критиком мистецтва тієї складної доби, «ідеологом» і теоретиком в Україні був приборчник бойчуків І. Врона. Вченому доводилося знаходити новітні методологічні принципи вивчення вітчизняного художнього процесу, балансуєчи між пропагандою методу соцреалізму й системно-історичним висвітленням творів образотворчого, декоративного мистецтва і дизайну, з використанням аналізу, синтезу, іконології, частково компаративістського методу.

Після «розстріляного відродження» нівелювання критеріїв художності й підміна їх нібито важливішими для радянської людини знаковими образами наприкінці 1930-х — 1950-ті (епоха Сталіна) призводили до оспівування теми трактора в творчості Білокур, а в фарфорі-фаянсі — літописання досягнень нетворчої частини колективів в соцзмаганнях і стаханівському русі. Роль художників, скульпторів, модельників найчастіше висвітлювалась з боку набутків на ниві творчого переосмислення народного мистецтва і застосуванні його принципів у вишуканому матеріалі, занижуючи критерії художності, який від того «спрощувався», ставав ближче до трудящих мас.

Засилля «ідеологічної методології» з провідною роллю методу соцреалізму порушувалося «наочними мовчазними маніфестами» творів В. Єрмілова в Харкові, М. Жука в Одесі, В. Кричевського у Києві, О. Кульчицької у Львові й рядом інших видатних діячів мистецтва і його критики одночасно.

«Пристаювання» до системи позначилося, загалом, і на російському мистецтвознавстві, де, зрештою, почали вживати системний підхід, близький культурологічним принципам. Зокрема, в працях з історії мистецтва М. Алпатова. Синтез методологічних підходів (формально-стилістичного, іконографічного, іконологічного, соціологічного) наявний в роботах непересічного теоретика мистецтв В. Лазарева. Порівняльно-історичний (компаративістський) метод дослідження переважає в роботах визначного вченого Д. Сараб'янова [6]. Зрештою українське радянське мистецтвознавство, що відбрунькувалося від російського лише на початку 1960-х років (у зв'язку з утворенням профільного факультету на базі Київського художнього інституту), корифеї якого

пройшли московську та пітерську школи, найчастіше сповідує системно-історичний метод, що базується саме на підвалинах методології М. Алпатова, В. Лазарєва, Д. Сараб'янова.

Після Другої світової українські мистецтвознавці-дослідники в царині декоративно-ужиткового мистецтва, які переважно пройшли російську школу, створювали місцевий науковий базис. Зокрема, серед цих „стовпів” слід назвати П. Жолтовського, В. Василенка, О. Тищенка, Ю. Лащука, Ф. Петрякову. Доробок означених вчених визначався фундаментальністю, енциклопедизмом, був своєрідним містком між російським і західним мистецтвознавством. Видатний український вчений П. Жолтовський застосовував формально-стилістичні й іконографічно-іконологічні методи; знані дослідники П. Василенко, О. Тищенко — переважно описово-історичний метод; відомий фахівець в галузі кераміки Ю. Лащук — вживав у своїх фундаментальних працях у першу чергу порівняльно-історичний метод, слугував аналізом і синтезом; харизматична знавець «художніх силікатів» Ф. Петрякова користувалася комбінацією системно-історичного, формально-стилістичного та іконографічного методів.

Українській порцеляні перші спеціальні наукові дослідження були присвячені випускником ІЖСА Л. Долинським, вже після Другої світової. Але на етапі накопичення окремих даних про певну системну методологію в галузі вивчення українського фарфору-фаянсу мова ще не йшла. На початку 1960-х рр. ним видана нарисна монографія з історії старого та деяких віх українських радянських художніх порцеляни-фаянсу, побудована, переважно, на матеріалах колекцій Львова та Ленінграда. Вибірково давалася характеристика окремим художнім процесам, мистецьким творам та деяким майстрам. Щодо модерну, котрий заперечувався як мистецьке явище і вважався проявом буржуазних смаків, автор наводив окремі факти з негативною їх оцінкою. Про художні методи ХХ ст., якими слугували майстри, давалася суб'єктивна характеристика лише соцреалізму, хоча й не зовсім влучно.

Також у 1960-х Л. Долинським у співавторстві з технологом-керамістом і художником П. Мусієнком було видане невелике дослідження до історії українського мистецтва у шести томах. Більшість тез цієї,

а також наступної за часом праці кандидата мистецтвознавства О. Чарновського (кінець 1950—1960-і), цікаві в плані фактажних даних стосовно окремих художників і розвитку виробництв у Городниці, Довбиші, Барашах. Комбінація описово-історичного й методу аналізу окремих пам'яток давала можливість хоча б накреслити штрих-пунктирну лінію розвитку мистецтва українських порцеляни-фаянсу за 160 років, проте вивіреної наукової методології комплексного вивчення означених явищ розроблено не було ані в цих, ані в кількох наступних працях того періоду.

Окремі синтезовані емпіричні дані з історії виробництва Волокитинського заводу порцеляни та аналіз деяких музейних експонатів протягом 1950–1960-х пропонували в невеличких брошурах і на шпальтах мистецьких наукових видань Є. Кочерженко, Ї. Спаська, Л. Долинський. Останній у кількох числах Матеріалів з української етнографії кінця 1950-х — початку 1960-х видав фаховий порівняльний типологічний аналіз форм старого українського фарфору. Ї. Спаська ввела у науковий обіг низку даних відносно українських тонкокерамічних іконостасів, асортименту посуду заводу у Волокитино на Чернігівщині. Всі перелічені вчені, у першу чергу, слугувалися загальнокультурологічним методологічним принципом, з поєднанням методів аналізу й синтезу, при чому цензурою старанно прибиралися навіть натяки на етногенетичні зв'язки з фарфором-фаянсом Польщі, Австро-Угорщини, Німеччини й навіть Росії.

Цікаво зазначити, що доробок відомих мистецтвознавців дещо молодшої формації, які займаються українським декоративно-ужитковим мистецтвом, вже не віддзеркалює зв'язок з російською школою мистецтвознавства, навіть при наявності такої в автобіографії. Зокрема, М. Селівачов, який навчався в Росії (ІЖСА), і Т. Кара-Васильєва з київською освітою (КХІ) користуються близьким набором методів, що споріднюють їх методологію: системно-історичним, порівняльно-історичним, описово-історичним, формально-стилістичним, іконографічним. Хоча варто зауважити, що більшість вчених галузі українського декоративно-ужиткового мистецтва, які сформувались у 1960–1980-ті, переважно займаються не розробкою теорії, а нама-

гаються зафіксувати, описати і систематизувати дані про твори і митців, доробок яких нескінченно поглинається історією. Зокрема це стосується праць А. Жука, І. Сакович, Л. Жоголь, Н. Гассанової.

Фундаментальна монографія з історії старого художнього фарфору України була написана у 1970–1980-х на основі докторської дисертації львівським мистецтвознавцем Ф. Петряковою (оприлюднена 1985 р.). Методологічні засади роботи базувались, у першу чергу, на розробках Е. Панофського, за яким сюжети творів декоративно-ужиткового мистецтва не можуть бути піддані критиці. Завдяки цьому, дослідниця, уходячи від етнографізму, заглиблювалась в аналіз конкретних пам'яток, зовсім не проводячи паралелей з мистецтвом країн СРСР, ближчого й далекого зарубіжжя (хоча в тексті дисертації нотки компаративізму були відчутні).

Натомість, завдяки ґрунтовному аналізу порцеляни, оздобленої ручним розписом, авторка цілком сторонилась питань розвитку дизайну виробів. Показово, що дисертацію за подвійним шифром — історія мистецтва і теорія мистецтва, дослідниця змогла захистити лише у Росії, в Москві, оскільки в Україні її навіть не сприймали всерйоз, хоча зараз ця робота вбачається унікальною. Особливо, зважаючи на нетривіальну методологію з опорою на Е. Панофського.

Взагалі сучасний етап вивчення порцеляни-фаянсу в світі обумовлений сплеском поступу цього мистецтва на хвилі досягнень технологій, моди і стрімким розвитком дизайну 1960-х. Протягом 1970–1980-х було видано низку фундаментальних всеохопних досліджень з мистецтва тонкої кераміки спадку Росії (О. Бубнова, Л. Андреева) й Польщі (М. Старшевська, М. Йерзевська). Усі перелічені знані науковці користувались системно-історичним підходом, синтезуючи за хронологічним принципом накопичений фактажний матеріал, й аналізували окремі мистецькі твори за принципом походження — генетики (по заводах). Ключовим фактором у всіх працях цієї групи був аналіз технологічних особливостей розвитку підприємств. Пізніше, у 1990-х, видатний теоретик, історик, джерелознавець і методист Л. Андреева почала використовувати також структурно-типологічний й циклічно-іконографічний методи, вибудувавши сучасну методологію занурення декоративно-

ужиткового мистецтва у загальноісторичний «образотворчий» контекст й нанесення «шкали» його досягнень за хронометром мистецьких звершень.

Особливим «жанром» є методологічна система сучасного фахівця з українського декоративно-ужиткового мистецтва З. Чегусової. Дослідниця слугується власним порівняльно-історичним, але в межах однієї країни, «життєписним» методом, апелюючи до класиків, хоча частково користує суб'єктивно-феноменологічний підхід, в чому й заключається своєрідність цієї методології. При чому З. Чегусова вивчає художній процес комплексно за всіма видами декоративно-ужиткового мистецтва, зосереджуючись лише на художніх і світоглядних особливостях доробку митців, виводячи власну теорію для кожного окремого майстра, не вдаючись в наскрізний аналіз типології і стилістики певних груп творів чи колективів. Фіксація здобутків художників має в працях З. Чегусової виключно репрезентативний характер.

Слушно зауважила вітчизняний філософ мистецтва М. Протас, що величезний накоплений емпіричний матеріал з середини 1960-х «не піддавався теоретичному узагальненню за сучасними вимогами», і поступово призводив до методологічної кризи [7]. Фактично, у 1970-ті й 1980-ті, крім тягаря діалектико-матеріалістичного вчення марксистсько-ленінського детермінізму з уявленням про нескінченний прогрес в мистецтві й поділом на «вищі» і «нижчі» форми, в народному спадку по-журналістськи вишукувалась «полуничка» для трудящих мас, й часто доводилось замість теорії заглиблюватися в етнографізм, чим і рясніло декоративно-ужиткове мистецтвознавство цього часу.

«Криза жанру» на початку 1990-х, з одного боку, поглибилась, а з іншого, як ми знаємо за китайським ієрогліфом, що означає одночасно «небезпеку і можливість», породила пошуки новітньої методології. Українська етногенетика, з домінуванням духовного і сакрального насичення, спровокувала в декоративно-ужитковому мистецтві вибух досліджень з традиційного гончарства як важеля самоідентифікації нації; монографій з вишивки і декоративного розпису в сенсі мовчазної народної міфопоетики; міждисциплінарних досліджень сакральних

і оберегових форм, що довгий час у заангажованому суспільстві з тоталітарною ідеологією перебували на периферії науки.

Замість «хуторянства», що активно насаджувалося ще у середині 1980-х, 1990-і принесли «хвилі» рефлексій мистецтвознавства європейських, американських, австралійських шкіл. Антропологія мистецтва, продукт «західного» походження, потроху просочується до вітчизняного українського простору, в якому починають пульсувати інтеграційні «меридіани», у першу чергу до національних діаспор в світі. З'являється неопозитивістський метод, що базується на засадах «відкритої морфогенетичної системи» [7], яка приречена складатися в інформаційне «павутиння» українців світу, об'єднаних національною ідеєю і пошуком «українського стилю». Цей процес у вітчизняному мистецтвознавстві представлений, передусім, значущими працями класиків О. Федорука, Р. Шмагала, О. Голубця, О. Ноги.

«Багатомірність» свідомості, спрямованої на високі ідеали (а не на порожнє фантазування, описовість і дидактику [7]) стає новим концептуальним підходом до мистецтвознавчих праць 1990–2000-х, з яких починається відлік нової парадигми. Першість в цьому ряду належить знов львів'янам Ф. Петряковій і В. Отковичу, що, застосовуючи добре відомі й дієві системно-історичний, іконографічні-іконологічні методи, опанували системну інтегральну методологію [7], в якій рушійною силою стає чуттєво-сакральна маніфестація застарілих цінностей, з їх внутрішньою культурою і світоглядною цілісністю, зокрема єврейського декоративно-прикладного мистецтва. Пізніше, вже у 2000-х, «реконструкцію» кримсько-татарського спадку в царині ужиткового з інтеграційними векторами до мусульманського (у першу чергу персько-турецького), середньоазійського (татари й народи, що їх оточували), візантійського (класична грецька, римська, єгипетська, слов'яно-балканська гілки), єврейського, російського (казанські татари тощо) й українського мистецтва проведе архітектор-мистецтвознавець Н. Акчуріна-Муфтієва, яка послуговується інтуїтивним структурно-типологічним методом.

Інтеграційне мистецтвознавство не відмовляється від спадку минулого, а творчо його включає в світовий контекст, «переосмислюю-

чи»відомі твори соцреалізму як «реді мейди» епохи, «бренди революції»; веде родовід культурної антропології від трипільців і спектру надбань археології, фольклору, перших пам'яток матеріальної і духовної культури. Суб'єктивність бачення, що допускає при всебічності підходів вивчення мистецтва, наявність класичних методів пізнання, аналізу, синтезу, й провокує створювати парадокси з претензією на започаткування нової парадигми, присутня в доробку окремих вчених.

В якості експериментів на дотик з суміжними науками, у 2000-х вийшов ряд видань про фарфор-фаянс Росії й України, адресований колекціонерам. Найбільш «академічними» стала серія фахових альбомів Е. Самецької в Росії, й фахово зроблений українськими збирачами С. і Т. Дуденко, І. Никифоренко «каталог» антиквара з орієнтовними цінниками на скульптурні вироби українських фабрик. Зважаючи на необхідність первинного зведення і узагальнення емпіричного матеріалу, ця обробка спрямована на вивчення і подальше осмислення накопиченого фактажу. Винятково практичне значення такої роботи пов'язане, перш за все, з браком теоретичних розробок в цій царині й потребою винаходу адаптованої для колекціонерів і широкого споживача методології.

В цьому зв'язку надзвичайно цінною є модель новітньої методологічної системи знавця українського гончарства у широкому розумінні цього терміну О. Пошивайла. Дослідник науково обґрунтував створення науки «керамології» з відчутними як теоретичними, світоглядними, так і практичними компонентами, яка базується на власних «керамологічних» законах. Це — найяскравіший приклад поєднання суб'єктивно-феноменологічного, структурно-типологічного, «соціально-іконологічного» методів у вітчизняному мистецтвознавстві та етнології межі ХХ — ХХІ ст. Провокативний характер цієї методології включає ідейне й інформаційне забезпечення матеріалом евристичного порядку всіх практиків і теоретиків профільної спеціалізації, в широкій палітрі від реставраторів, технологів, силікатознавців до істориків, археологів, етнологів, музейників, мистецтвознавців, художників, викладачів-педагогів всіх рівнів.

По історії фарфору ХХ — початку ХХІ ст., крім розвідок перелі-

чених авторів, окремі конспективні статті Н. Велігоцької та В. Щербака вміщено в «Історії українського мистецтва» в шести томах та наукових періодичних виданнях 2000-х. В. Могилевський працює над методикою викладання історії українського фарфору в НАОМА. М. Селівачов друкує на шпальтах видання «Ант» світлини порцеляни та фаянсу з архівних збірок. Т. Кара-Васильєва в загальних працях вміщує коротенькі фактажні відомості про окремих художників деяких заводів фарфоро-фаянсової промисловості України. Кілька змістовних мініатюр на основі особистого досвіду з української порцеляни протягом 2000-х видав фахівець з майоліки, багатолітній член Художніх республіканських рад з кераміки В. Щербак. Його праці висвітлювали власний практичний досвід, тому, перш за все, автором був використаний історично-описовий метод.

Треба зазначити, що близько десятка з перелічених вище мистецтвознавців, культурологів й істориків, що створили власну методологію вивчення художніх явищ в Україні, протягом ХХ ст. займалися вітчизняною керамікою. І лише один з них присвятив себе «білому золоту» — порцеляні й фаянсу, мистецтву найвишуканішої кераміки, що слугує засобами виразності образотворчого, декоративного мистецтва, симетрією і гармонією архітектурних форм, технологічними й естетичними досягненнями дизайну. Цим дослідником була Ф. Петрякова, хоча окремі питання в цій царині розробляли О. Тищенко, Р. Шмагало, О. Голубець, О. Нога, О. Пошивайло.

Протягом останніх двадцяти років мистецтвознавство збагатилося новими фактами, були досліджені експонати із закордонних колекцій, що змінило уявлення про український фарфор та фаянс. Проте, з різних причин відсутнє повноцінне комплексне дослідження українського промислового фарфору, фаянсу, майоліки в цілому, та зокрема доби ХХ — початку ХХІ ст. Твори художнього фарфору порубіжного часу кінця ХІХ — початку ХХ ст. (модерну) роздивлялися як період маргінальної штучної культури запозичень, і вони не стали предметом поглибленого дослідження. Крім того, низка даних застаріла, а деякі можуть бути доповнені та уточнені.

На початку ХХІ ст. для всебічного дослідження тонкокерамічної

продукції України існує ряд перешкод, як загального, так і методологічного порядку. Аби комплексно вивчати вітчизняну фарфоро-фаянсову спадщину, перш за все необхідно уніфікувати термінологічний апарат, в якому має бути чітке визначення і розгалуження декоративно-ужиткового мистецтва в означеній царині (нетиражовані масовим накладом унікальні зразки посуду, аксесуарів, скульптури, іконостасів, виконані в одиничний примірниках); зразків, пов'язаних з образотворчим мистецтвом (скульптура малих форм професійних художників, виконана в фарфорі та фаянсі); творів «арт-дизайну» (ексклюзивні стильні вироби, виконані як акцентні іміджеві предмети інтер'єру, надскладні та дорогі, нерентабельні для масового виробництва, — зокрема сувенірна продукція в поєднанні з ювелірними техніками, замовна неповторна сантехніка, рукотворні трудомісткі речі з фарфору та фаянсу); промислового дизайну (достатньо дешевих, технологічно і конструктивно продуманих посудних форм, скульптури та аксесуарів, запроектованих для масового виробництва, які виконані з урахуванням модних напрямків сучасності за вимогами новітніх тенденцій використання і споживання).

Головним методологічним принципом вивчення українських фарфору та фаянсу кінця ХІХ — початку ХХІ ст. має бути комплексне віддзеркалення всієї історії розвитку тонкої кераміки України за системно-історичним, стильовим, структурно-типологічним, іконографічно-іконологічним підходами задля справжнього розуміння й оцінки його вартісності.

Головним завданням наразі є формування нових теоретичних засад, які могли б посприяти не лише відродженню галузі, а обґрунтуванням її ідеї, концепції, мети (коли слово критика буде чогось варте [5]), й філософського осмислення набутків за період від модерну до постмодерну. Універсальна методологія з включенням теоретичних і практичних засад, пристосуванням «філософії техніки» [9, 2] і виробленням законів трансфузії майбутнього, в яких «історичний розвиток матеріального виробництва» буде «розпредметнений» «у саморозвиток людини» [2] має стати принципово новою основою мистецтвознавства, скерованою на трансценденції майбут-

нього без «підміни основи реальної історії віртуальними, маніпульованими сутностями» [8, 9].

1. Биография и труды Э. Панофского // http://esuon.blogspot.com/2007/01/by-besud-orgilbold_09.html.

2. *Босенко В. А.* Актуальные вопросы диалектического материализма. — К., 1983 (Цит. за: *Шкєну М. О.* Проблема єдності «коду» знярядь праці та логіки мислення у сучасному технічному прогресі // Питання історії, науки і техніки. — 2007. — № 2. — С. 2–8).

3. Искусство и наука об искусстве: теория искусства методология искусствознания // <http://iskunstvo.info/texts/4kursvanejanmetodotvety.doc>.

4. Концепция «художественной воли» А. Ригля // <http://www.yanko.ru/11/0/1/7/2/2416/>.

5. *Метелицын И.* Двойное зазеркалье российского арт-рынка // Декоративное искусство. — 2001. — № 3. — С. 54.

6. Программа-минимум кандидатского экзамена по специальности 17.00.04 –Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура по искусствоведению // http://db.informika.ru/pke/170004_01.htm.

7. *Протас М. О.* Універсальна мистецтвознавча методологія: Шлях від тотальної кризи до традиційності української свідомості // www.maunau.org.ua/kong/Odesa/Book2/Art19.htm.

8. *Шкєну М. О.* До колізії теорії науки у просторі неолібералізму // Матеріали 7-ї Всеукр. наук. конф. «Актуальні питання історії науки і техніки» (Київ, 2–3 жовтня 2008 р.) / Центр пам'яткознавства НАН України та УТОПІК. — К., 2008. — С. 7–9.

9. *Шкєну М. О.* Проблема єдності «коду» знярядь праці та логіки мислення у сучасному технічному прогресі // Питання історії, науки і техніки. — 2007. — № 2. — С. 2–8.

10. *Шмагало Р. Т.* Мистецька освіта в Україні середини XIX — середини XX ст.: Структурування, методологія, художні позиції. — Львів, 2005.

Анотація. У статті досліджено методологічні і методичні засади студіювання українського фарфору (фаянсу) кінця XIX — початку XX ст.

Ключові слова: методологічні засади, методичні засади, український фарфор (фаянс).

Анотація. В статті досліджуються методологічні та методичні основи дослідження українського фарфору (фаянсу) кінця ХІХ — початку ХХ вв.

Ключеві слова: методологічні основи, методичні основи, український фарфор (фаянс).

Summary. In article the methodological and methodical bases of research of the Ukrainian porcelain (faience) of the end XIX — beginnings XX are investigated centuries

Keywords: methodological bases, methodical bases, the Ukrainian porcelain (faience).