

11. Scheiner C. Pantographice seu ars delineandi / Christophori Scheiner. — Romae: Ex typographia Ludouici Grignani, sumptibus Hermanni Scheus, 1631. — 108 p.
12. Cooper M. Robert Hooke 1635–1703: the hidden surveyor revealed / Michael Cooper [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.fig.net/pub/proceedings/prague-final-papers/Papers-acrobats/cooper-fin.pdf>
13. Hammond J. The Camera Lucida in Art and Science / John H. Hammond, Jill Austin. — Bristol: Adam Hilger, 1987. — 200 p.
14. Рисунок. Живопись. Композиция: Хрестоматия [Учеб. пособие для студентов худож.-граф. фак. пединститутов] / Сост. Н.Н. Ростовцев и др. — М.: Просвещение, 1989. — С. 23.
15. Стигнеев В. Две тенденции / Валерий Тимофеевич Стигнеев // Советское фото. — 1989. — Вип. 7. — С. 22–23.
16. Морозов С.А. Творческая фотография / Сергей Морозов. — [3-е изд.]. — М.: Планета, 1989. — С. 62
17. Там само. — С. 56.
18. Там само. — С. 84–85.
19. Стигнеев В. Живопись и фотография / Валерий Тимофеевич Стигнеев // Советское фото. — 1987. — Вип. 2. — С. 22–23.

Анотація. Розглядаються проблеми історичної послідовності розвитку мистецтва, пов'язані з розвитком інструментарію точного відображення навколишньої дійсності.

Ключові слова: фототехнологія, фотографія, образотворче мистецтво, наука.

Phototechnologies as conformity to law of evolutionary development of tool of artistic practices.

Serhiy Bondarenko

Annotation. The problems of historical sequence of development of art which is related to development of instruments of exact reflection of surrounding reality are examined.

Key words: phototechnology, photo, fine art, science.

Ольга ШКОЛЬНА

кандидат мистецтвознавства

МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ФАРФОРУ І ФАЯНСУ КІНЦЯ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

Мистецтвознавство до певної міри є кровоносною судинною системою художнього організму кожної країни. Творці та їхня продукція можуть існувати в суспільстві лише за умов науково-інформаційного забезпечення. Щоб процес художник — твір — споживач був ефективним, мусить діяти система теоретичного осмислення (пізнання, аналізу, синтезу) емпіричного матеріалу. Від способів, інструментарію (у першу чергу термінологічного апарату), методів дослідження залежить повнота віддзеркалення й комплексність дослідження накопичених досягнень. І 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 процес достатнього усвідомлення суспільством справжньої вартісності й значущості праці висококваліфікованих майстрів. Тому нині надзвичайно гостро стоїть питання методологічних засад вивчення декоративно-

ужиткового мистецтва і дизайну загалом, і зокрема — порцеляни-фаянсу, в царині дослідження яких існують значні прогалини.

На початку ХХІ століття в Україні склалася ситуація, коли відсутність вивіреної наукової методології мистецтва вітчизняного фарфору-фаянсу спричинила певні прогалини. За останні два десятиліття промислова тонка кераміка не знайшла достатнього відображення в наукових джерелах. Одна з найвагоміших причин — питання про те, під яким кутом зору її треба розглядати: як образотворче, декоративне мистецтво чи дизайн? І чим обмежувати вивчення — художньою порцеляною, чи включати розгляд і технічної порцеляни, а також малі архітектурні форми. Питання надзвичайно складні, особливо якщо врахувати, що навіть світовий методологічний досвід у цій царині є недостатньо засвоєний і осмислений. Проте, щоб наблизитися до сучасного розуміння мистецької порцеляни-фаянсу, необхідно ретроспективно поглянути на розвиток методологічних засад вивчення декоративно-ужиткового мистецтва загалом, і дизайну зокрема, зупиняючись на окремих віхах філософського розуміння образотворчого мистецтва.

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

Решта належала до ремесел, що вважалися нижчими від образотворчості й музики. До речі, музику ставили в ряд інженерії-математики. Закони точних наук, викладені Вітровієм, зокрема доцільність, міцність, краса, однаково були пристосовані й до 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, почасти емалями й золотом. Надзвичайно важливими були тонкість, прозорість, світлопроникність черепка, що мав звучати від дотику як музичний інструмент. Особлива увага приділялася формі, що нерідко була асиметричною, іноді нагадувала зображення ієрогліфа. Порцеляна була мистецтвом обраних, найчастіше імператорів, намісників бога на землі. Жителі Піднебесної вірили в надзвичайні магічні властивості фарфору, пов'язували його з егрегором вогню — найсильнішої стихії.

Вже в Середньовіччі на арабському Сході, у Північній Африці та Криму, в країнах з домінуванням постулатів мусульманства та 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.

За спостереженнями відомого фахівця-арабіста А. Кубе, з XII століття в іспаномавританській традиції з'явилися перші сервізи, склад яких істотно відрізнявся від сучасного розуміння цього поняття. Але до початку XIX століття з модою на археологію, спричинену розкопками Помпеїв і Геркуланума, уважно не вивчали спадок середньовічного та новочасного декоративно-прикладного мистецтва, оскільки, по-перше, найчастіше не мали його цілісної картини у зв'язку з нищенням речей після їх вжитку; по-друге, переважали твори анонімні; по-третє, ремесла дуже рідко були представлені в музейних колекціях.

Після естетичних ідей Е. Канта, наступним щаблем розуміння еволюції мистецтва, що пов'язується з походженням речей, їхньою приналежністю до епох, в яких вони виникли, стає генезис у філософії Гегеля. Його «Історичні форми мистецтва» з опертям на порівняльні біографії митців апелювали до методів вивчення особистостей-творців за принципом Леонардо да Вінчі (а той, зі свого боку, керувався взірцями Плутарха й інших філософів 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, с. 7].

Німецький позитивіст Г. Земпер у середині XIX століття зауважував на зв'язку звіриного стилю орнаментики в образотворчому мистецтві й архітектурі з ремеслами Північної Європи, зокрема з тканням тканин і плетінням кошиків. Він вважав, що базові першоеlementи трансформувались в архітектурні, а технічні деталі (протодизайн) походять з прикладного мистецтва, в якому укорінилося «почуття форми». Його робота 1860–1863 років називається «Стиль у технічних і тектонічних мистецтвах або Практична естетика». Автор фактично винайшов методологію вивчення дизайну як промислового мистецтва.

Учень швейцарського позитивіста Я. Буркгарда Г. Вьольфлін у другій половині XIX століття 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 XIX 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. Р'юскіна і У. Морріса приділялася орнаментіці, 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. Рух англійців згодом був підхоплений в усій Європі та 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» (гезамткунствєрк) 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). Білина фар-

фору вкривалась малюнками повторюваних модулів як площина аркуша каліграфічним шрифтом. Методологічні засади німецького Баухауза, Віденських майстерень і школи Глазго пов'язані з розвитком індустріального суспільства і поступом дизайну, який розуміється як форма промислового мистецтва за художньо-ремісничими взірцями.

Особливу увагу розгалуженню, диференціації та методології вивчення декоративно-ужиткового мистецтва, дизайну і художнього ремесла на початку ХХ століття приділив англієць Р. Коллінгвуд. Дослідник акцентував на соціальному характері мистецької праці, залежної насамперед від вишколу, а не лише від обдарованості, хоч зауважував різницю між ремісником, митцем і генієм. Філософ дійшов висновку, що справжнє мистецтво не має чітких кордонів і універсального способу поділу на декоративно-прикладне, дизайн, ремесло. Він вважав мистецтво виразником індивідуальних емоцій, хоч приділяв значну увагу вмінню, тобто способу опанування технічними навичками, від чого, звичайно, справді залежить результат діяльності майстра: чи «формат» його праці відповідатиме художньому ремеслу, декоративно-ужитковому мистецтву чи дизайну.

Ідеї Г. Вольфліна кінця ХІХ—першої половини ХХ століття розвинув український філософ і літератор Д. 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 — мистецтвознавець Ф. Шміт, котрий висунув ідею циклічності в мистецтві, що мала бути покладена в основу мистецтвознавчої періодизації й аналізу пам'яток, зокрема й декоративно-прикладного мистецтва.

На зламі ХІХ—ХХ століть формальний метод Г. Вольфліна піддав сумніву австрійський вчений А. Ригль, який деякий час мешкав у Станіславові (нині Івано-Франківськ). Він намагався знайти «рушійну силу» мистецтва, якою стала для нього «художня воля». Основою стилістичного поступу А. Ригль вважав просторове сприйняття. Наприкінці ХІХ століття він працював у Віденському інституті досліджень австрійської історії та Австрійському музеї мистецтва й промисловості, де мав можливість вивчити унікальну колекцію виробів, за його визначенням, «пізнборимської художньої промисловості»[4]. Дослідник намагався застосовувати нову методологію вивчення промислового мистецтва (по суті, це були зародки дизайну).

Впливу цього вченого зазнав молодий дослідник Е. Панофський, який в ранній роботі 1924 року, присвяченій німецькій скульптурі середніх віків, накреслив еволюцію скульптури від античності до Нового часу, аналізуючи відношення пластики до простору. Особливим завоюванням новоєвропейського мистецтва він вважав незнайоме античності чуття єдиної й цілісної маси. Це чуття, щільно пов'язане з розумінням простору, отримало глибоке трактування лише в період Ренесансу й набуло в бароко силу до безмежного розвитку[1]. Роботи молодого вченого, який виїхав з Німеччини 1933 року, вплинули на розвиток методологічних принципів вивчення як образотворчого, так і декоративно-ужиткового мистецтва по всій Європі та Америці.

Після сприйняття розробок учених Віденської школи А. Ригля, М. Дворжака, А. Варбурга і вчення Е. Кассієра «про символічні форми» Е. Панофський запропонував у першій половині ХХ століття синтетичну методологію «феноменологічної іконології», що передбачала потрібний аналіз твору мистецтва: 1) форми; 2) сюжету; 3) внутрішнього змісту (сутнісного внутрішнього значення художніх феноменів). За-

собами інтерпретації дослідник вважав практичний досвід; знання літературних джерел; синтетичну інтуїцію, що базується на особистій психології. Коригуючий принцип інтерпретації за його вченням полягав у історії стилів; історії типів; загальній історії культурних симптомів або символів. Водночас чуттєва інтерпретація 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. Вольфліна. Натомість прикладом поєднання історії й теорії мистецтва — у «мистецтвознавстві як науці про інтерпретації», дослідник вважав Й. Вінкельмана. Головною методологічною засадою 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 ХІХ—на початку ХХ століття в українсько-російське мистецтвознавство прийшла когорта художників, етнологів, істориків, археологів: Х. Вовк, М. Біляшівський, А. Прахов, Ф. Ернст, Данило і Вадим Щербаківські, К. Широцький, котрі заклали фундамент методології вивчення декоративно-ужиткового, насамперед народного, мистецтва. Національно свідомі вчені-подвижники послуговувалися комбінацією етногенетичної, загальнокультурологічної, іконологічної методології; мистецтво прикладних виробів включали на паритетних засадах з образотворчими мистецтвами до пріоритетних напрямків формування колекцій перших музеїв та приватних збірок. Доля багатьох з цих вчених за умов репресій тоталітарним сталінським режимом була трагічною, але «заборонене мистецтвознавство» назавжди сформувало абетку зразків вітчизняної методології, його «іmunну» систему.

Перед Другою світовою на теренах СРСР почали складатися засади фундаментального мистецтвознавства за окремими напрямами декоративно-ужиткового мистецтва. Системно-історичний метод використовував А. Федоров-Давидов, історично-описовий — А. Кубе, типологічно-описовий — Л. 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 працювали В. Татлін, К. Малевич, М. Суєтін, О. Екстер, О. Богомазов, Ж. Діндо, І. Падалка, В. Седляр, М. Бойчук. Ці художники і водночас вчені розробляли власні теоретичні програми, котрі «задавали методичний тон» цілим напрямам мистецтва, зокрема декоративно-ужитковому; започатковували об'єднання, в яких вирувало творче життя і формувалися національні школи. Найбільш значущим критиком мистецтва тієї складної доби, «ідеологом» і теоретиком в Україні був прибічник бойчукістів І. Врона. Вченому доводилося знаходити новітні методологічні принципи вивчення вітчизняного художнього процесу, балансуючи 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 — у 1950-ті, в період сталінізму, призводили до оспівування теми трактора в творчості К. Білокур, а в фарфорі-фаянсі — літописання досягнень колективів у соцзмаганнях і стаханівському русі. Роль художників, скульпторів, модельєрів найчастіше висвітлювалась з боку набутків на ниві творчого переосмислення народного мистецтва і застосуванні його принципів у вишуканому матеріалі, занижуючи критерії художності, які від того спрощувалися, ставали ближчим трудящим масам.

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

«Пристосування» до системи позначилося, загалом, і на російському мистецтвознавстві, де, зрештою, почали вживати системний підхід, близький до культурологічних принципів, зокрема в працях з історії мистецтва М. Алпатова. Синтез методологічних підходів (формально-стилістичного, іконографічного, іконологічного, соціологічного) наявний у роботах теоретика мистецтв В. Лазарева. Порівняльно-історичний (компаративістський) метод дослідження переважає в роботах Д. Сараб'янова [6]. Зрештою, українське радянське мистецтвознавство, що відокремилось 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 петербурзьку школи, найчастіше сповідує системно-історичний метод, що базується саме на підвалинах методології М. Алпатова, В. Лазарева, Д. Сараб'янова.

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

У повоєнний період перші спеціальні наукові дослідження українській порцеляні присвятив Л. Долинський. Але на етапі накопичення окремих даних про певну системну методологію в галузі вивчення українського фарфору-фаянсу мова ще не йшла. На початку 1960-х Л. Волинський видав нарис з історії художньої порцеляни-фаянсу, побудований переважно на матеріалах колекцій Львова та Ленінграда. В ній 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 їх негативною оцінкою. Про

художні методи ХХ століття, якими послуговувалися майстри, давалася суб'єктивна характеристика лише соцреалізму, хоч і не зовсім влучно.

Також у 1960-х роках Л. Долинський у співавторстві з технологом-керамістом і художником П. Мусієнком видав дослідження до «Історії українського мистецтва» у 6-ти томах. Більшість тез цієї, а також наступної праці кандидата мистецтвознавства О. Чарновського (1960-ті рр.), цікаві в плані фактажу стосовно окремих художників і розвитку виробництв у Городниці, Довбиші, Барашах. Комбінація описово-історичного й методу аналізу окремих пам'яток давала можливість хоча б накреслити штрихпунктирну лінію розвитку мистецтва українських порцеляни-фаянсу за 160 років, проте вивіреної наукової методології комплексного вивчення явищ не було зроблено 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 років пропонували в невеличких брошурах і на шпальтах мистецьких наукових видань Є. Кочерженко, Є. Спаська, Л. Долинський. Останній у кількох числах «Матеріалів з української етнографії» кінця 1950—початку 1960-х років видав фаховий порівняльний типологічний аналіз форм старого українського фарфору. Є. Спаська ввела до наукового обігу низку даних стосовно українських тонкокерамічних іконостасів, асортименту посуду Волокитинського заводу на Чернігівщині. Всі названі вчені насамперед послуговувалися загальнокультурологічним методологічним принципом з поєднанням методів аналізу й синтезу, причому 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 молодшої формації, які займаються українським декоративно-ужитковим мистецтвом, вже не відбиває зв'язку з російською школою мистецтвознавства, навіть при наявності такої в автобіографії. Зокрема, М. Селівачов, який навчався в Росії, і Т. Кара-Васильєва з київською освітою користуються набором методів, що споріднюють їх методологію: системно-історичним, порівняльно-історичним, описово-історичним, формально-стилістичним, іконографічним. Хоч варто зауважити, що більшість з дослідників українського декоративно-прикладного мистецтва, які сформувались у 1960–1980-х роках, переважно займалися не розробкою теорії, а намагалися 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.

Фундаментальну монографію з історії старого художнього фарфору України написала у 1970–1980-х роках на основі докторської дисертації львівський мистецтвознавець Ф. Петрякова (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, відходячи від етнографізму, заглиблювалася в аналіз конкретних пам'яток, зовсім не проводячи паралелей з мистецтвом країн СРСР, ближнього й далекого зарубіжжя (хоч у дисертації нотки компаративізму відчутні).

Завдяки ґрунтовному аналізу порцеляни, оздобленої ручним розписом, авторка цілком обійшла питання розвитку дизайну виробів. Показово, що дисертацію за по-

двійним шифром — історія мистецтва і теорія мистецтва, дослідниця змогла захистити лише в Москві, оскільки в Україні її навіть не сприймали всерйоз, хоч зараз цю роботу вважають унікальною, особливо зважаючи на методологію з опертям на Е. Панофського.

Узагалі, 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 років було видано низку фундаментальних досліджень з мистецтва тонкої кераміки Росії (О. Бубнова, Л. Андреева) та Польщі (М. Старшевська, М. Йерзевська). Їх автори користувались системно-історичним підходом, синтезуючи за хронологічним принципом накопичений фактажний матеріал, аналізували окремі мистецькі твори за принципом походження — генетики (за підприємствами). Ключовим фактором у всіх працях цієї групи був аналіз технологічних особливостей розвитку підприємств. Пізніше, у 1990-х роках, історик, джерелознавець і методист Л. Андреева почала використовувати структурно-типологічний та циклічно-іконографічний методи, вибудувавши сучасну методологію занурення декоративно-ужиткового мистецтва у загальноісторичний образотворчий контекст і нанесення шкали його досягнень за хронометром мистецьких звершень.

Особливим жанром є методологічна система сучасного фахівця з українського декоративно-ужиткового мистецтва З. Чегусової. Дослідниця послуговується власним порівняльно-історичним, але в межах однієї країни, життєписним методом, апелюючи до класиків, хоч частково користується суб'єктивно-феноменологічним підходом, в чому й полягає своєрідність цієї методології. При цьому 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 до наскрізного аналізу типології та стилістики певних груп творів чи колективів. Фіксація здобутків художників має в працях З. Чегусової виключно репрезентативний характер.

Слушно зауважила мистецтвознавець М. Протас, що величезний накопичений емпіричний матеріал з середини 1960-х років «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» й «нижчі» форми, в народній спадщині вишукувалась «полуничка» для трудящих мас, і часто доводилось замість теорії збиватися на етнографізм, яким і рясніло тогочасне мистецтвознавство.

«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 тривалий час у занедбаному суспільстві з тоталітарною ідеологією перебували на периферії науки.

Замість «хуторянства», що активно насаджувалося ще у середині 1980-х років, 1990-ті принесли «хвилі» рефлексій мистецтвознавства європейських, американ-

ських, 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 у 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 О. Федорука, Р. Шмагала, О. Голубця, О. Ноги.

«Багатовимірність» свідомості, спрямованої на високі ідеали (а не на порожнє фантазування, описовість і дидактику [7]) стає новим концептуальним підходом до мистецтвознавчих праць 1990–2000-х років, з яких починається відлік нової парадигми. Першість в цьому ряду належить львів'янам Ф. Петряковій і В. Отковичу, які, застосовуючи добре відомі їй дієві системно-історичний, іконографічні-іконологічні методи, опанували системну інтегральну методологію[7]. Саме в ній з рушійною силою постає чуттєво-сакральна маніфестація застарілих цінностей, з їхньою внутрішньою культурою і світоглядною цілісністю, зокрема єврейського декоративно-прикладного мистецтва. Пізніше, на початку 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 провела архітектор-мистецтвознавець Н. Акчуріна-Муфтієва, яка послуговувалася інтуїтивним структурно-типологічним методом.

Інтеграційне мистецтвознавство не відмовляється від спадку минулого, а творчо його включає в світовий контекст, переосмислюючи 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 допускається 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 учених.

Як експеримент на межі з суміжними науками, на початку 2000-х вийшов ряд видань про фарфор-фаянс Росії та України, адресований колекціонерам. Найбільш «академічними» стала серія фахових альбомів Е. Самецької в Росії, а також фахово упорядкований українськими колекціонерами С. і Т. Дуденко, І. Никифорова каталог з орієнтовними цінниками на скульптурні вироби українських фабрик. Зважаючи на необхідність первинного зведення і узагальнення емпіричного матеріалу, ця розробка спрямована на вивчення і подальше осмислення накопиченого фактажу. Виключно практичне значення такої роботи пов'язане, перш за все, з браком теоретичних розробок в цій царині і потребою винаходу адаптованої для колекціонерів і широкого споживача методології.

В цьому зв'язку надзвичайно цінною є модель новітньої методологічної системи знавця українського гончарства О. Пошивайла. Дослідник науково обґрунтував створення науки керамології з відчутними як теоретичними, світоглядними, так і практичними компонентами, що базується на власних керамологічних зако-

нах. Це яскравий приклад поєднання суб'єктивно-феноменологічного, структурно-типологічного, соціально-іконологічного методів у вітчизняному мистецтвознавстві та етнології межі ХХ–ХХІ століть. Провокативний характер цієї методології включає ідейне й інформаційне забезпечення матеріалом евристичного порядку всіх практиків і теоретиків профільної спеціалізації — від реставраторів, технологів, істориків, археологів, етнологів, музейників, мистецтвознавців, художників до викладачів-педагогів усіх рівнів.

З історії фарфору ХХ–початку ХХІ століття, крім розвідок перелічених авторів, окремі конспективні статті Н. Велігоцької та В. Цербака вміщено в «Історії українського мистецтва» в 6 томах та наукових періодичних виданнях початку 2000-х років. В. Могилевський працює над методикою викладання історії українського фарфору в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури. 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 на початку 2000-х років видав фахівець з майоліки, багаторічний член Художніх республіканських рад з кераміки В. Цербак. У своїх працях автор використав історично-описовий метод.

Треба зазначити, що близько десятка з перелічених вище мистецтвознавців, культурологів та істориків, які створили власну методологію вивчення художніх явищ в Україні, протягом ХХ століття займалися вітчизняною керамікою. І лише один з них присвятив 20 років свого життя винятково «білому золоту» — порцеляні й фаянсу, мистецтву найвишуканішої кераміки, що послуговується засобами виразності образотворчого і декоративного мистецтва, симетрією і гармонією архітектурних форм, технологічними та естетичними досягненнями дизайну. Цим дослідником була Ф. Петрякова, хоч окремі питання в цій царині розробляли й 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. Однак з різних причин відсутнє повноцінне комплексне дослідження українського промислового фарфору, фаянсу, майоліки в цілому, та зокрема доби ХХ–початку ХХІ століття. Твори художнього фарфору порубіжного часу кінця ХІХ–початку ХХ ст. (модерну) розглядалися як наслідок маргінальної штучної культури запозичень, і вони не стали предметом поглибленого дослідження. Крім того, низка даних застаріла, а деякі можуть бути доповнені та уточнені.

На початок ХХІ століття для всебічного дослідження тонкокерамічної продукції України існує ряд перешкод як загального, так і методологічного характеру. Щоб 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 одному екземплярі); 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 продук-

ція 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 напрямів сучасності за вимогами новітніх тенденцій використання і споживання).

Насамкінець підведемо підсумки: головним методологічним принципом вивчення українських фарфору та фаянсу кінця XIX—початку XXI століття 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 обґрунтуванню 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 майбутнього 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.: Вища школа, 1983. — 176 с. (Цит. за: Шкепу 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. Програма-мінімум кандидатського екзамена по спеціальності 17. 00. 04 — «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура» по искусствоведению // http://db.informika.ru/pke/170004_01.htm.
7. Протас М. Універсальна мистецтвознавча методологія. Шлях від тотальної кризи до традиційності української свідомості // www.mau-nau.org.ua/kong/Odesa/Book2/Art19.htm.
8. Шкепу М.О. До колізії теорії науки у просторі неолібералізму: Матеріали 7-ї Всеукраїнської наукової конференції «Актуальні питання історії науки і техніки» (м. Київ, 2-3 жовтня 2008 р.) / Центр пам'яткознавства НАН України та УТОПІК — К., 2008. — С.7-9.
9. Шкепу 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: Українські технології, 2005. — 528 с.: 742 іл.

Анотація. Статтю присвячено питанням розробки нових теоретичних засад вивчення українських мистецьких порцеляни та фаянсу, враховуючи методологічний досвід дослідників попередніх часів.

Ключові слова: методологія, фарфор, декоративно-ужиткове мистецтво, промислове мистецтво, дизайн, Україна.

Аннотація. Стаття посвячена вопросам разработки новых теоретических основ изучения украинских художественных фарфора и фаянса, учитывая методологический опыт исследователей предыдущих времен.

Ключевые слова: методология, фарфор, декоративно-прикладное искусство, промышленное искусство, дизайн, Украина.

**Methodological foundations of learning of Ukrainian porcelain and faience
in the end of XIX — beginning of XXI centuries.**

Olha Shkolna

Annotation. Article is devoted to a question of working out of new theoretical bases of studying of the Ukrainian art porcelain and faience, considering methodological experience of researchers of previous times.

Key words: methodology, porcelain, arts and crafts, industrial art, design, Ukraine.

Ірина ЧЕРКЕСОВА

доцент Миколаївської філії

Київського національного університету

культури і мистецтв, заслужений діяч мистецтв України

КИЛИМ І СУЧАСНЕ СЕРЕДОВИЩЕ ЛЮДИНИ

Сьогодні, як і за давніх часів, килим був і є складовою домашніх і громадських інтер'єрів. Завдяки технічному прогресу він свого часу став промисловим виробом. Килими здавна використовуються людиною з метою утеплення, звукоізоляції та оздоблення помешкання чи громадського приміщення. Ужиткові якості килимів залежать від матеріалу, техніки ткання, естетичні — від майстерності художнього вирішення виробу.

Нам невідомі час та ім'я винахідника технології ткацтва взагалі й килимарства зокрема. Незаперечним залишається глобальний характер цього виду творчості. У будь-які часи, у будь-якому суспільному середовищі на кожному континенті (окрім Антарктиди) нашої планети технологія ткацтва незмінна: переплетення двох систем ниток — основи та підткання (утоку). Тому й визнається ткацтво третім геніальним винаходом людства після колеса і рала, що впливає з цілковитою доцільністю поєднання форми і функції цих винаходів.

Як вважають учені, зокрема Ф. Гогель, килим виник в умовах життєдіяльності кочівників. Великі отари овець забезпечували достатню кількість сировини — вовни, з якої виготовляли пряжу. Рослинний світ природи забезпечував майстрів ткацтва органічними барвниками для фарбування пряжі. Необхідність задоволення життєвських потреб спонукала людину до створення якогось помешкання, у кочівників — кибитки. Вхідний отвір останньої закривали своєрідною завісою — зазвичай прямокутним килимом з певною системою декору. Вхід до кибитки облямовували килимовим виробом у вигляді букви «п» («капунук»). Килимовою смугою («іолам») у верхній частині стягували й укріплювали конструкцію кибитки. Усередині такого житла меблями прислуговувалися теж килими, зокрема килимові мішки — замість шаф для побутових речей і посуду; прямокутні килими для долівки — замість ліжка та стільців. Парними