

Важливо також зазначити, що всі єврейські художники, про котрих йдеться у статтях закордонних учених, народились або досить довго працювали на території України. В даному розділі збірки географічно представлені всі центри єврейської культури в Україні, від Львова до Одеси. Так, стаття львівського мистецтвознавця Г. Глембоцької присвячена творчості чудового львівського пейзажиста Ерно Ерба, про творчість котрого за час підготовки цієї збірки до друку львівський мистецтвознавець видала особний альбом. Східна Галичина згадується у публікації авторки даної статті, присвяченій ілюстраціям Марка Владарського до прози Дебори Фогель. Згадані вище статті Г. Складенко та С. Папети присвячено художникам, котрі працювали переважно у Києві. Статтю В. Немцової присвячено творчості харківського художника М. Бланка. Згадана публікація Л. Войскун віддзеркалює спадщину «єврейських парижан» — модерністів з Одеси. Її авторка повідомляє про особливості однієї з найцікавіших колекцій єврейського мистецтва, котра нещодавно повернулася з-за кордону до простору українського, єврейського та взагалі світового мистецтва [2]. Нарешті, закриває розділ блискуча стаття харківського мистецтвознавця О. Ковалю «Живопись, смело пошедшая за словом»: Барнет Ньюман и проблема вербально-визуального синтеза». Його дослідження опосередковано пов'язано з першою публікацією цього розділу, а саме статтею В. Сусак «Спроби творення «національних стилів» у мистецтві першої чверті ХХ ст.: український контекст». Обидва дослідники аналізують ті чи інші аспекти зв'язку між національною ідентичністю та образотворчим мистецтвом; проте якщо львівський мистецтвознавець вважає за потрібне розглядати методології створення національних стилів, то харківського дослідника цікавить найперше семантика цього процесу, евентуально зафіксована у мистецьких творах американського абстрактного експресіоніста єврейського походження.

До відділу рецензій, більшість з яких написав О. Коваль, увійшли такі книги, як «Культур-Ліга» з серії «Галерея искусств»; М. Герман. «Хаим Сутин. 1893—1943»; В. Сусак, «Українські мистці Парижа»; К. Бондарь, «Повести Соломонова цикла: из славяно-еврейского диалога культур»; Е. Котляр, «Еврейский Харьков», Н. Апчинская «Рувим Мазель. Очерк жизни и творчества»; М. Ингер «Григорий Ингер». Упорядник збірника, Є. Котляр, представив огляди світових журналів з єврейського мистецтва («*Arg Judaica*» та «*Images*»), а також додав ґрунтовні рецензії на спецвипуски відомого київського журналу «Антиквар», присвячені єврейському мистецтву.

Взагалі, інтелектуальний тонус двотомника «Єврейське мистецтво і український контекст» справляє сильне враження, що не в останню чергу пояснюється тим, що всі автори, чи, принаймні, більшість з них, щиро заангажовані в розв'язанні чи дослідженні поставлених питань, як історичних, такі і суто теоретичних. Позаяк вивчення єврейського мистецтва в усьому цивілізованому світі становить одну з давно відомих і досить престижних галузей теорії та історії мистецтва, сподіваюсь, що ці видання свідчать про те, що вітчизняна наука також уже майже звикає до цієї думки.

1. Толкачов З. Твори з музейних та приватних збірок: Альбом / Вст. стаття Г.Складенко. — К., 2005.

2. Одесские парижане: Произведения художников-модернистов из коллекции Якова Перемена. — Рамат-Ган; Иерусалим; М., 2006.

Богдана ПІНЧЕВСЬКА
співробітниця ІПСМ, мистецтвознавець

УКРАЇНСЬКИЙ ФАРФОР ХХ СТОЛІТТЯ Очима дослідника

Наприкінці 2011 р. побачила світ книга Ольги Школьної «Фарфор-фаянс України ХХ століття: Інфраструктура галузі, промислова та економічна політика, організаційно-творчі процеси». Видання присвячене такому знайомому нам і водночас недостатньо дослідженому українськими мистецтвознавчою наукою художньому явищу, як вітчизняний фарфор — «біле золото» нашої країни минулого сторіччя, за яким уже встиг скучити наш споживач, тупцюючи біля сумнівної китайської продукції ширвжитку останніх років.

Бузово-блакитна обкладинка книги зі шрифтом «Абетки» Георгія Нарбута (1920-ті) та зображенням скульптурної фарфорової композиції «Джаз» Ольги Рапай (1964 р.) одразу означає мистецькі пріоритети автора. Наразі 1920-ті і 1960-ті — то були періоди відносно вільної творчості художників, певного послаблення офіційного догматичного тиску. Отож, упродовж часового відрізка від авангарду до нонконформізму сформувалася мистецька мова вітчизняного фарфору-фаянсу — художньо-виразного і широко вживаного в домашньому побуті та оздобленні громадських інтер'єрів мистецького продукту.

Дослідниці, як видається, вдалося досить переконливо, з відповідною науковою аргументацією реалізувати задуману й належно виважену концепцію видання. Навіть побіжне ознайомлення з монографією, її ілюстративним матеріалом, структурною побудовою дає підстави твердити, що маємо справу з неординарним науковим дослідженням, у якому, крім аналітичного тексту, довідкових документів, власне, широко представлені візуальний ряд творів вітчизняного фарфору-фаянсу, світлини авторів виробів, калейдоскоп мистецької хроніки. На форзацах розміщені мапи з позначенням місць виробництва тонкої кераміки, що виникли на землях сучасної України: до ХХ ст. (на початку книги) та упродовж ХХ ст. (в кінці книги).

Поряд з аналізом комплектів посуду та скульптурних композицій, у книзі приділено значну увагу малим архітектурним формам (іконостаси й ансамблі сакрального начиння, вставки меблів); продукції вітчизняної промислової кераміки (цегла, черепиця тощо); мистецтву сангігенічних форм у діапазоні від умивальних сервізів до рукотримників; лабораторному фарфору, групі госптоварів, аксесуарам з кам'яної маси, іграшки та сувенірам. Щедре наповнення дослідження візуальним рядом відчутно сприяє сприйняттю тексту монографії, що разом з ілюстраціями становить 50 друкованих аркушів.

Обраний авторкою аспект розгляду проблематики залежності мистецтва фарфору та фаянсу України ХХ ст. від промислової й економічної політики та ідеології дозволяє по-новому осягнути значущість досягнень в означеній діяльності декоративно-ужиткового мистецтва і дизайну, переглянути специфіку отримання кінцевого мистецького продукту в галузі — початку, середини і кінця ХХ ст.

Виклад основного матеріалу цілком правомірно розподіляється на чотири основні блоки: методологія й історіографія дослідження; передумови складання галузі фарфору-фаянсу в епоху модерну; формування її інфраструктури за матеріалами архівів упродовж 1917/19–1932 рр.; власне мистецькі досягнення 1930-х — 2000-х. Правомірно також багато уваги приділено ролі мистецьких шкіл, художніх осередків і наукових інституцій в організаційно-творчих процесах галузі, які сприяли розвитку елітарної кераміки України нового часу, щоденній подвижницькій праці творчого загалу вітчизняних фарфористів.

Розглянуті Ольгою Школьною типологія, стилістика та художні особливості творів засвідчують творення високого мистецтва, яке впродовж останніх ста років пройшло еволюцію від модерну до постмодерну і знало певного впливу європейських стилів. Ґрунтовний аналіз цих артефактів дозволяє по-новому поглянути на досягнення у цій царині за останнє століття, змінити уявлення про масштаби і значущість зрушень, рівень технологій вітчизняної промисловості та майстерність художників і скульпторів. Багато виробів й архівних матеріалів вводяться до наукового обігу в даній роботі вперше, вони зміцнюють раніше розставлені дослідниками акценти і дозволяють вивчати мистецькі досягнення таких фарфорових заводів, як Баранівський, Коростенський на інші, як національне надбання.

Після виходу 1963 р. видання Л. Долинського про вітчизняну порцеляну ХХ ст. пройшло сорок вісім років. Нині постала можливість осягнути новітній етап розвитку української легкої промисловості. Не дивлячись на окремі позиції праці Ольги Школьної, які ще потребують доопрацювання (зокрема, факти історії виробництв ХVІІІ–ХІХ ст., конспективність огляду досягнень фарфоро-фаянсових підприємств епохи модерну та етапу 2000-х, стилістика викладу, відрив ілюстрацій від тексту), видання може бути рекомендоване викладачам декоративно-ужиткових дисциплін та художникам, історикам мистецтва й культурологам, музейним працівникам та експертам, співробітникам відділів культури і профільних міністерств, фахівцям-дизайнерам, товарознавцям, колекціонерам.

Авторка, що починала з дослідження праці визначного українського орнаменталіста, засновника одеської школи вітчизняного тонкої кераміки Михайла Жука, пробудила зацікавленість українських дослідників до вітчизняного фарфору. Загалом кажучи, такого глибокого дослідження елітарної кераміки новітнього часу вітчизняний арт-простір ще не мав. Тож творчість майстрів українського фарфору, їхні твори, «вихоплені» фотокамерою Ольги Школьної з асортиментних кабінетів нині вже закритих виробництв в останній період їх праці, по-новому висвітлюють віхи розвитку мистецтва та менеджменту мистецтва українських фарфору кінця ХІХ–ХХ ст. Авторське бачення і вміння зазірнути в суть речей є цінним прикладом і стимулом до вивчення вітчизняного фарфору-фаянсу в майбутньому.



Василь ЩЕРБАК

старший науковий співробітник
відділу міжнародних наукових зв'язків НАМ України