



Ольга ШКОЛЬНА

ВИВЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА ПРОМИСЛОВОЇ ТОНКОЇ КЕРАМІКИ ХХ СТОЛІТТЯ: РІЗНИЦЯ В ХУДОЖНЬО- СТИЛЬОВИХ ДОМІНАНТАХ З РОСІЙСЬКИМИ ПОРЦЕЛЯНОЮ- ФАЯНСОМ

Репрезентація, осмислення обширів явища і аналіз особливостей фарфору та фаянсу України на тлі етногенетичних культуротворчих процесів потребує введення цієї частини нашої спадщини у міжнародний науковий обіг і власні наукові програми вузів та науково-дослідних інституцій. Ґрунтовне і всебічне дослідження фарфору й фаянсу різних етнокультурних регіонів України має важливе теоретичне і практичне значення для розвитку сучасного мистецтва. У цьому зв'язку необхідно максимально використовувати досвід попередників, особливо спираючись на праці представників академічної вітчизняної науки, у тому числі Катерини Матейко, оскільки від фундаменту досліджень залежать методологічні принципи та науковий апарат сучасних історій мистецтва, монографій, окремих фахових публікацій, довідково-енциклопедичних статей.

Ключові слова: Промислова тонка кераміка, порцеляна, фаянс, Україна, ХХ століття, художньо-стильові домінанти.

© О. ШКОЛЬНА, 2011

Зміна картини світу української тонкої кераміки була пов'язана з одним із напрямків досліджень Катерини Матейко — джерелознавчою базою промислового мистецтва. Протягом 1950-х рр. дослідниця опрацювала величезну кількість матеріалів по всій Україні, які стосувалися розвитку фабрично-заводської ділянки вітчизняних виробництв, статистичних відомостей Російської, Австро-Угорської імперій та Польщі від середини ХІХ до кінця ХІХ — поч. ХХ ст. Наслідком цієї копіткої праці постала фундаментальна розробка бібліографії опублікованих джерел щодо розвитку промислового мистецтва (а де-факто й початків дизайну) епох історизму і модерну.

Цю розвідку Катерини Матейко важко переоцінити: до сьогодні кращого фахового зведення першоджерел з означеної проблематики окресленого періоду немає. Саме тому й автор цих рядків, і багато інших дослідників послуговується цими даними у вивченні парадигми та джерел інспірацій мистецтва фарфору-фаянсу, зокрема поч. ХХ ст. й до сьогодні. Публікація Катерини Матейко «Літературні джерела до історії побуту робітників України дорадянського періоду», що була вміщена на с. 42—63 у виданні Українського державного Музею етнографії та художнього промислу (нині — ЛМЕХП ІН НАНУ) Академії наук Української РСР 1959 р. «Матеріали з етнографії та мистецтвознавства» (вип. V. — К. — 160 с.: іл.), складалася з кількох «цеглин» фундаменту нинішньої академічної науки.

Наукова бібліографія розподілена дослідницею на кілька блоків: «Розвиток промисловості», «Законодавство», «Звіти інспекторів», «Побут робітників», «Житло», «Одяг», «Сім'я», «Фольклор» та ін. Для нас особливо цікавий перший з них, що налічує 189 джерел, 30 з яких польською і німецькою мовами, видані у Львові, Бродах, Липську, Кракові, Варшаві, Берліні, Відні. Фактично, Катерина Матейко, завдяки розширенню, поглибленню і систематизації джерельної бази уможливила комплексне вивчення цієї царини для наступних поколінь дослідників, що віднині мали фахові підказки стосовно напрямків пошуків та їх основних принципів.

Маловідомі публікації волинян і галичан, які побачили світ невеликими накладами, чи були у переважній кількості вивезені за кордон або втрачені під час історичних подій 1910—1920-х рр., Другої світової війни тощо, від моменту їх фіксації у працях Катери-

ни Матейко 1950-х рр. стали набутком нової формиції українських вчених. До того ж, 1959 р. вийшла друком книга дослідниці «Кераміка західних областей Української РСР». Починаючи з цього видання, у якому було вміщено масу нових даних (К. — 108 с.: іл.) постала можливість переглянути досягнення всієї української кераміки першої половини ХХ ст.

Це уможливило введення до наукового обігу даних про фаянсові та кам'яномасові розробки в царині пластики малих форм на Пациківській фабриці «модних фаянсів», порцелянові експерименти на львівській керамічній фабриці Івана Левинського та фірмі Казимира Левицького; проекти чайних, кавових сервізів, свічників, попільничок Олени Кульчицької для львівських промислових підприємств; порцелянові сервізи з майстерні (робітні) О. Ониська; фабрику Око; творчість Софії Вальницької тощо. Окреслені ємні події художнього життя Західних областей України змістили акценти у дослідженнях спільної мистецької панорами Лівобережжя та Правобережжя першої половини ХХ ст.

Відповідно означені оприлюднені артефакти стали взірцями, джерелом натхнення і новітніми модулями краси для українських художників, що прийшли в мистецтво порцеляни-фаянсу в другій половині ХХ ст. Саме на наукові розробки Катерини Матейко спиралася надалі в своїх дослідженнях когорта вітчизняних мистецтвознавців: Юрій Лашук, Пантелеймон Мусієнко, Лев Долинський, Олег Чарновський, Володимир Овсійчук, Василь Щербак, Ірина Сакович, Фаїна Петрякова, Степан Павлюк, Михайло Станкевич, Олена Клименко, Орест Голубець, Олесь Пошивайло, Ростислав Шмагало, Олесь Нога, Ігор Пошивайло, Роман Чмелик, Людмила Герус, Агнія Колупаєва та багато інших.

Фарфор та фаянс України є частиною загальної історії світового мистецтва. З Китаю, колиски «білого золота» усього світу, де історія порцеляну складає майже дві тисячі років, лише у XV—XVI ст. м'який різновид цього коштовного матеріалу потрапляє в Європу. Його походження в кожній окремій країні починалося з лихоманкового пошуку власної рецептури складу маси, поливи, технології випалу, які підпорядковувалися загальнополітичним інтересам та амбіціям держави. Початково фарфор та фаянс з'явилися в Європі як продукт виключно елітарної культури монархій (Польща, Німеччина, Чехія,

Франція) та могутніх імперій (Британія, Росія, Австро-Угорщина). Тоді окремої української держави на мапі світу не було, але на теренах історичних земель русів-українців, багатих на поклади глини і каолінів, з кінця XVIII до межі XIX—XX ст. поступово сформувалося декілька окремих фарфоро-фаянсових виробничих локалізацій.

Бажання володіти предметом гордості і шани, демонструвати один одному могутність й розкіш спонукали венценосців і можновладців до майже одночасних закладань підприємств у Галичині, на Волині та на Київщині. При цьому два-три десятиліття історії кожного виробництва йшло лишень на облаштування підприємств, винахід власних техніко-технологічних і мистецьких ліній, пошук шляхів збуту і завоювання ринку. Змагання між державами-сусідами, в межах яких опинилися терени сучасної України, призвели до майже синхронних пошуків типології, стилістики, художніх і функціональних особливостей продукції на наших землях у складі різних країн впродовж всього XIX ст.

Між двома кардинальними змінами світоглядних позицій та ідеологічних засад впродовж ста років — переходу від аграрної епохи до індустріальної на межі XIX—XX ст. та від індустріальної до інформаційної на зламі XX—XXI ст. — фарфор та фаянс як найбільш масове, демократичне мистецтво, котре насичувало побут кожної родини, стає індикатором соціальних змін в суспільстві, флагманом його досягнень.

У час великих катаклізмів першої третини ХХ ст. відбулися зміни у масовій свідомості, які розпочалися процесами здешевлення модного фарфору, а завершилися тотальною уніфікацією та стандартизацією художньої і технічної промислової кераміки. Оскільки мода, як дизайн і архітектура, є питанням пропорцій у першу чергу, то відповідно ще 20 років, доки не почали ламатися певні стереотипи, і відпрацьовуватися нові форми, українські фарфор і фаянс еволюціонував лише завдяки декору. На Лівобережжі часто ці спроби були жалюгідними. На Правобережжі протягом 1920-х рр. за умов ринкових відносин і відсутності вільних капіталовкладень не сформувалося великих промислових підприємств.

Світова економічна криза 1929 р. спонукала шукати шляхів фінансово-економічної перебудови устрою порцеляно-фаянсового бізнесу, який в Укра-

їні був або приватним (західні терени), або переведений на госпрозрахунок (східна частина країни). Життєздатність соціокультурної інфраструктури галузі на радянській території, де під керівництвом збіднілого дворянина Бориса Лисіна тільки близько 1932—1933 р. було вироблено і відпрацьовано всі механізми узгодження і координації між структурними підрозділами, насильницьки підривалася циркулярами та директивами з Москви, гальмуючи розбудову підприємств і відбираючи прибутки.

«Зачистки» кадрових рядів майстрової інтелігенції у Країні Рад впродовж 1930-х рр. і голодомор 1933 р., збіглися з гоніннями професійних художників Німеччини 1933 р., коли було ліквідовано Баухауз. Хвилі розправ з інакомислячими художниками-дизайнерами двох тоталітарних устроїв — Німеччини і СРСР (де-факто — Росії) сягали західних та східних теренів нашої країни. Теоретичні питання розвитку фарфору та фаянсу України на деякий час були зовсім припинені. Виробничі майстерні та фабрики тонкої кераміки (фабрика в Падикуві біля Станіславова, фірма «Око» у Львові) частини країни, що опинилася у Європі у складі Польщі, після кризових 1929—1933 р. змушені були спрощувати та здешевлювати свою продукцію. Оплачувати тривалу копітку працю професійних художників над новими формами ставало дедалі складніше.

На Сході головним питанням творців було фізичне виживання. Деяким митцям доводилося перекваліфікуватися у технологів, інженерів, модельників, ливарників. Нестатки робочої сили під час Другої світової війни супроводжувалися масовим винищенням євреїв, які складали близько половини висококваліфікованих фахівців заводів Волинської групи на Житомирщині — Хмельниччині (Баранівка, Городниця, Довбиш, Коростень, Олевськ, Полонне, Славута). Певна кількість з тих, котрі лишилися живими, одразу після війни, у 1948—1949 рр., емігрували до новоутвореної країни Ізраїль. До поч. 1950-х рр. ці фактори, які супроводжувалися «оголенням» творчої частини виробництв, спустошили кадрову систему галузі.

Науково-технічний поступ і виховання фахівця-науковця нового типу в умовах Вишів вплинули на формування нової мистецької панорами порцеляно-фаянсової галузі України, яка остаточно склалася вже після Другої світової — в час чергової злуки захід-

ної і східної частини країни. Поява професіоналів, фахівців своєї справи на державних підприємствах в ситуації об'єднаної української держави, хоч спершу і в складі СРСР, зумовила формування єдиної інфраструктури, мережі всіх українських підприємств Укрфарфорфаянстресту. У свою чергу названі обставини посприяли більш значному виявленню рис національної ідентичності у вітчизняному «білому золоті» та взаємозбагаченню Правобережжя і Лівобережжя науковими розробками в царині техніко-технологічних напрацювань.

В умовах півдних 1950—1980-х рр. були закладені величезні промислові комплекси, виробництва порцеляни-фаянсу в Західній Україні (Львівська експериментальна кераміко-скульптурна фабрика загальносоюзного значення, Бориславський і Тернопільський заводи порцеляни, Березненська міжколгоспна фабрика фарфору) та у Східній (Сумський, Полтавський, Дружківський, Синельниківський і Світловодський фарфорові заводи). Ці та інші заходи виробничо-організаційної промислової програми зумовили новий виток спіралі мистецько-творчих реалій, які не завжди були негативними.

Однак нав'язувані багато років з центру СРСР вимоги до паралелей у розгляді тенденцій розвитку українських фарфору та фаянсу ХХ ст. з Росією спричинили певний «застій» у вивченні справжніх віх цього різновиду вітчизняного декоративно-ужиткового мистецтва. Адже у нас не прижилися силуети, пропорції та ритми декору великоруської порцеляни з відчутним купецько-трактирним стрижнем азійської генези. Український високий фарфор і фаянс у найкращих своїх зразках більше тяжів до північного родоводу — форм елітарної австрійської, німецької, чеської, польської, французької, англійської тонкої кераміки, а у своєму декорі, у переважній кількості, був по-європейськи стриманим, урівноваженим, малоемоційним.

Урбаністичні ритми, насаджувані впродовж 1920—1930-х рр. з Москви і Ленінграда, в Україні так і не набули рис розповсюджених загальнозвичаних. Тому наш національний продукт промислової білої кераміки визрів лише в 1960—1970-х рр., після того, як пройшли резонансні хвилі агітаційного мистецтва і соцреалізму, представлені рідкісними одиничними, переважно нетиражованими, найчасті-

ше еkleктичними виробами наших підприємств. Поки Росія проживала супрематизм, в Україні лише ставали до ладу зруйновані бойовими діями виробництва, відновлювалися втрачені старі мистецькі кадри. Врешті, кілька художників, першість серед яких належить П. Мусієнку, що сповідували власний естетичний канон, «опредметили» безпредметні образи митців-авангардистів у пластично виразні форми живої та неживої природи, стилізовані під «посткубо-футуристичний фігуратив».

Ані «міріскуснік» С. Чехонін, ані «утилітаристи» К. Малевич і В. Татлін, не вплинули на свідомість українських художників фарфору настільки, аби змінити розвиток історії нашої порцеляни у бік формального експериментаторства. Як колись слушно зауважив М. Пунін, «народ не пролетаріат, а пролетаріат свого, навіть найпримітивнішого мистецтва не має» [2, с. 11—12]. З іншого боку, концепція «виробничого мистецтва» 1920-х рр. виявляла у творчості супрематистів і авангардистів потяг «художньо бачити», «мати око», що відповідало на той час «цілісній та інтегрованій свідомості» [1, с. 151] соціально активного митця.

Політизований посуд для України, де місцеве населення після невеликого періоду Злуки жило національною ідеєю, настільки не був органічним, що прижитися не зміг. «Ідеологізація» має суспільства, котре звикло користуватися класичними формами посуду, кілька десятиліть не давала інших результатів, ніж спротив. Середовище художників порцеляни та фаянсу, що складалося переважно з єврейських, польських і українських громад, було досить закрите, герметичне і сповідувало власні філософію та релігію. Тому більшовицька квазіестетика так і не змогла змінити тенденцій попиту на старі, перевірені, класицистичні форми, рослинно-стрічковий орнамент і традиційний розпис квітковим мустером.

Ці знайомі декоративні рішення, збагачені мотивами української традиційної орнаментики, домінували в асортименті вітчизняних виробництв до середини 1950-х рр., коли нарешті всі підприємства галузі були повністю забезпечені фахівцями нової формації, переважно українцями, вихованими здебільшого в Одесі (на підвалинах європейського мистецтва, у першу чергу Франції та Польщі), Львові (з відчутним австро-угорським

і польським компонентом у менталітеті) й Миргороді (зі стійкими традиціями українського народного мистецтва, тим паче, що цей заклад деякий час спеціалізувався на випуску лише технологів та фахівців з грубої кераміки).

Ще від 1930-х рр. Ар Деко з вкрапленням зірок, літачків, серпа-молота, аерографічним трафаретним декоруванням з ручним дорисовуванням витіснило в Україні чистий авангард у фарфорофаянсі. Сталінський ампір від кінця 1940-х рр. отримав власні модифікації на кшталт «українського радянського ампіру» з петриківським орнаментом і «картографічного ампіру» як стадію зрілого, рафінованого Ар Деко.

Українська порцеляна була близька до російської лише в окремих тематичних сегментах фарфорової фігурки 1950—1980-х рр. Баранівки і Київського експериментального кераміко-художнього заводу, заданих з художньої ради Голловтресту як спецзамовлення на експорт; та у деяких варіантах посуду Сумського і Полтавського порцелянових заводів, котрі впроваджували форми, похідні від стилістики виробів ленинградського Ломоносовського фарфорового заводу. Баньки-накривки та дзвіночки біля носиків-вушок, зважаючи на попит близьких сусідів, куди відправлялася велика частина продукції, були адресними — з розрахунку на росіян.

Решта продукції українських підприємств фарфору й фаянсу орієнтувалася у першу чергу на культуру матеріалу Європи, тим більше, що спеціально створений у Києві Республіканський будинок асортименту Міністерства легкої промисловості в кожному числі щорічних каталогів вітчизняної продукції, рекомендованих як взірці кращого рівня виконаних творів, поряд з місцевими, завжди розміщував окремим блоком найбільш вишукані приклади посуду Італії, Франції, Великобританії, Іспанії, Чехії, Австрії, Німеччини.

Винятком в сенсі спрямування розвитку художньої частини на тлі інших виробництв Укрфарфорфаянстресту були два підприємства вітчизняної промисловості: Коростень на Житомирщині, головним скульптором якого працював Микола Трегубов, родом з Казахстану; і Буди на Харківщині, котрі протягом великого періоду часу забезпечували фаянсом за формами замовника країни

третього світу, Африки та Азії. Але і ці виробництва відрізнялися від лінії розвитку решти лише розробками «азійських наборів» для чаю, орієнтованих на Середню Азію на Будах і форм кулястих чайників та кумганоподібних кавників у Коростені. В іншому галузь розвивалася достатньо одно-рідно, рівномірно і злагоджено.

Обличчя українського національного фарфору формувалося узагальнено, більш-менш однорідно. Цьому сприяли координація з київського Главку Мінпромполітики та професійні обговорення в Укрфарфорфаянстресті поданих на затвердження для масового випуску авторських творів. Завдяки виробленню критеріїв щодо формотворення, пластичного моделювання, образної єдності, типологія, стилістика і художні особливості вітчизняного продукту тонкої кераміки поступово набували власних виразних рис, які виявлялися на всіх Міжнародних виставках. Фарфор і фаянс України другої половини ХХ ст. поступово звільнявся від запозичень з народного гончарства і ставав суто професійним світським мистецтвом оновленого соціуму. З часом йому повернули білину і елітарну природу, що стало можливим після нового всебічного опанування культури матеріалу, новітніх технологій, досягнень промислового дизайну (проектування, конструювання).

Післявоєнний український фарфор розвивався за законами європейського, наздогнавши всі втрачені попереднього часу. Виразні імпульси американського стайлінгу (комерційний дизайн) і технологічний прорив 1960-х дав змогу звернутися до нових тем і образів, що раніше заборонялися цензурою — джазу, афроамериканців, культури корінних народів капіталістичного світу. В 1970—1980-ті, після відкриття «залізної завіси», вітчизняний фарфор збагатився ретростилістикою у кількох варіаціях: кольоровомасовими пластичними експериментами з інтимним посудом «дежене», «кабаре», «солітер» французько-англійського походження (Севр, Веджвуд), та «каннелюрно-видовженими» рефлексіями ранніх посудних форм заводів Тюрінгії (Майсену, Копенгагена та інших). З 1980-х рр., після відвідин вітчизняними художниками фарфору німецьких заводів і музеїв, українська скульптура також отримала виразні класицистичні імпульси європейського кшталту.

1990—2000-ні рр. — часу Незалежної України — стали переломними в сенсі функціонального боку виробів. Художники отримали можливість працювати без схвалення художніх рад, у межах авторського бачення й індивідуальних замовлень. Характерна для російських теренів стилістика трансавангарду в Україні не стала домінантною у цей період і була представлена лише виробами Коростенського фарфорового заводу, більша частина продукції якого тоді постачалася до Білокам'яної. Решта підприємств визначали для себе внутрішні критерії доцільності, корисності й краси виробів. На жаль, державна виробничо-організаційна політика обмежила мистецькі можливості художника фарфору та фаянсу економічними чинниками. Замість тиражованих, на початок третього тисячоліття вони стали одиничними, найчастіше концептуальними, артдизайнерськими.

Постмодерністське мислення остаточно витіснило «правду матеріалу» в мистецтві, збагативши сучасний український фарфор та фаянс множиною смислів й експериментами з технологією і матеріалами (склад і пластичні особливості маси, гра фактур, чергування матових і глянцеви-х поверхонь тощо). Творення унікальних виробів «білого золота», що вийшли з групи кераміки, до якої належать теракота, майоліка (грубі різновиди обпаленої глини), на рівних з образотворчим мистецтвом, скульптурою, дизайн-проектами стає актом філософського пізнання світу, де поняття стилю як цілісної образної системи може знаходитися в зародковому стані або лише формуватися, даючи змогу художнику вільно виявляти всі свої задуми, фобії, утопії, абстракції, створюючи нову картину світу.

Висновки. Отож, точка зору (концепція) на парадигму українського фарфору-фаянсу має бути абсолютно іншою, ніж насаджувана протягом радянського часу. Україна, хоч і має деякі паралелі розвитку декоративно-ужиткового мистецтва з художньою культурою колишніх республік у складі СРСР, вирізняється чіткими власними індивідуальними законами розвитку і трансформаціями стилістики. Теорія, розроблена в Росії для власного спадку, насправді мало збігалася з практикою на українських заводах. Тому, зважаючи на різні джерела інспірацій, конче необхідно розпочинати власне теоретич-

не осмислення зробленого у царині фарфору та фаянсу за останні 100 років.

Межа 2000—2010-х рр., коли була завершена парадигма розвитку українських фаянсу (Буди — 2007 р., Кам'яний Брід — 2009 р.) і тонкостінного фарфору (протягом 1996—2010 рр. — це Полтава, Світловодськ, Синельникове, Київ, Тернопіль, Борислав, Городниця, Березне, обидва Полонських заводи, Слов'янськ, Львівська кераміко-скульптурна фабрика). З 2007 р. не працює Коростень, але власники підприємства не залишають надії на відновлення виробництва, хоча воно виставлене на продаж як банкрут. З чотирьох підприємств порцеляни, які ще жевріють — двоє переведено на працю без художньої частини (Дружківка, Баранівка), по-півроку простоє Довбиш, котрий спеціалізується на кухлях, на половину потужності працюють Суми. При цьому переоснащення відбулося лише на Баранівці та Дружківці, де замість високоякісного фарфору тепер випускається фаянс, що пресується у форму (при цьому втрачається категорія унікальності, рукотворності виробів).

Зняття покрівів державних таємниць щодо рецептури, асортименту виробництв і технологій випуску продукції, а також відкриття доступу до вже не об'єднаних у галузь заводів в період їх санації та банкрутства, дало змогу опрацювати залишки натурних джерел, протягом останнього десятиліття зробити якісно нові висновки про справжні здобутки минулого століття в цій царині. Зважаючи на те, що інформативне поле щодо вітчизняного фарфору-фаянсу, надзвичайно змінилося за перше десятиліття ХХІ ст., необхідно структурувати існуючі факти, розпочинаючи з документальної бази, що підводить до розуміння вартісності типології, стилістики, художніх особливостей вітчизняного фарфору-фаянсу ХХ ст.

Автор висловлює подяку за допомогу та науковій консультації директору Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України в м. Києві Леоніду Скрипці та завідувачу читальним залом Зінаїді Рачковській.

1. *Мазаев А.И.* Концепция «производственного искусства» 20-х годов : Историко-критический очерк / Институт истории искусств Министерства культуры СССР ; А.И. Мазаев. — М. : Наука, 1975. — С. 151.

2. *Пунин Н.* Искусство и пролетариат / Н. Пунин // Изобразительное искусство. — 1919. — № 1. — С. 11—12.

Olha Shkolna

STUDIES IN UKRAINIAN ART OF INDUSTRIAL REFINED CERAMICS OF XX c.: SOME DIFFERENCES FROM RUSSIAN PORCELAIN-FAIENCE IN ARTISTIC AND STYLISTIC DOMINANTS

The representation, the comprehension of scales of the phenomenon and the analysis of features of porcelain and faience of Ukraine against ethnogenetic culturo-creative processes, requires introduction of this part of our heritage into international scientific circulation as well as in home scientific programs of high-schools and research institutions. Thorough and comprehensive investigation in porcelain and faience by various ethnocultural regions of Ukraine has quite important theoretical and practical values for modern art development. Thereupon it is necessary to make use as much as possible of experience by predecessors, especially leaning on works of representatives of the native academic science, including Kateryna Mateyko as methodological principles and the scientific device of modern histories of art, the monographs depend on the base of researches, separate professional publications, reference and encyclopedic articles.

Keywords: Industrial thin ceramics, porcelain, faience, Ukraine, XX century, art-style dominants.

Ольга Школьна

ИЗУЧЕНИЕ УКРАИНСКОГО ИСКУССТВА ПРОМЫШЛЕННОЙ ТОНКОЙ КЕРАМИКИ ХХ СТОЛЕТИЯ: ОТЛИЧИЕ ОТ ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛИСТИЧЕСКИХ ДОМИНАНТ РОССИЙСКОГО ФАРФОРА И ФАЯНСА

Репрезентация, осмысление масштабов явления и анализ особенностей фарфора и фаянса Украины на фоне этногенетических культуротворческих процессов, нуждается во введении этой части нашего наследия в международное научное обращение, а также в собственные научные программы вузов и научно-исследовательских учреждений. Основательное и всестороннее исследование фарфора и фаянса разных этнокультурных регионов Украины имеет важное теоретическое и практическое значения для развития современного искусства. В этой связи необходимо максимально использовать опыт предшественников, особенно опираясь на работы представителей академической отечественной науки, в том числе Екатерины Матейко, поскольку от фундамента исследований зависят методологические принципы и научный аппарат современных историй искусства, монографий, отдельных профессиональных публикаций, справочно-энциклопедических статей.

Ключевые слова: Промышленная тонкая керамика, фарфор, фаянс, Украина, ХХ столетие, художественно-стилевые доминанты.