

Розова Тамара Вікторівна,

*доктор філософських наук, професор,
завідувач кафедри культурології та філософії культури
Національного університету «Одеська політехніка»
orcid.org/0000-0002-5168-425X
Web of Science Researcher ID: AAE-8871-2019
rozova@op.edu.ua*

Кубко Валентина Петрівна,

*кандидат філософських наук,
доцент кафедри міжнародних відносин та права
Національного університету «Одеська політехніка»
orcid.org/0000-0003-0433-2013
kubko.valentina@op.edu.ua*

АНТРОПОЛОГІЯ КОЛЕКЦІОНУВАННЯ

Проведено культурологічний аналіз колекціонування як процесу, що впливає на життєвий світ людини, формування її світогляду. Доведено, що колекціонування є унікальною формою причетності особистості до культури, шляхом реалізації її культурного «Я», формою автономного цілепокладання, індивідуалізації вибору колекціонера як особистості. Виявлений методологічний поворот у сучасному гуманітарному знанні до реалогії як аналізу світу речей у повсякденних практиках культури, що дозволяє трактувати символізм речі у процесі колекціонування як форми особистісної вкоріненості у бутті культури. Основним методологічним принципом, на якому базується стаття, є принцип алегоризму, *konstellation*. З'ясовано, що антропологія колекціонування – ознака рефлексії культури на основі власної історії людини. Як інституція культури, колекціонування є впорядкованою нормою культурних об'єктів, що утворюють культурний шар, який визначає символічний капітал. Обґрунтовано, що інститут колекціонування має на меті не лише збирання, індексування, систематизацію, зберігання. Колекціонування культурних цінностей створює багатофакторний простір. Сучасна антропологія колекціонування передбачає особливе ставлення до предметів: колекціонер переводить їх з розряду товарів у розряд спогадів. Спогади визначають нове мислення, шукають нове вираження: фрагментарне, цитатне, що перетворює упорядника на автора. Доведено, що завдяки такій авторській метаморфозі виникає нова методологія. Вона базується на тому, що колекціонування постає як особливий світогляд. Обґрунтовано, що колекціонер здатний надавати речам сенс і цінність. Феномен колекціонування проаналізовано як різновид універсальної інтелектуальної філософсько-культурної діяльності, що демонструє світу цінності, які вибрав колекціонер. Емпіричною основою, на якій базується стаття, є колекціонування авторами української фарфорової скульптури малих форм.

Ключові слова: антропологія колекціонування, колекціонер, колекціонування, повсякденні практики культури, принцип алегоризму, реалогія, символізм речі, символічний капітал, українська фарфорова скульптура малих форм.

Rozova Tamara,

*Doctor of Philosophical Science, Professor,
Head of the Department of Cultural Studies and Philosophy of Culture
Odessa Polytechnic National University
orcid.org/0000-0002-5168-425X
Web of Science Researcher ID: AAE-8871-2019
rozova@op.edu.ua*

Kubko Valentyna,
Candidate of Philosophical Sciences,
Associate Professor at the Department of International Relations and Law
Odessa Polytechnic National University
orcid.org/0000-0003-0433-2013
kubko.valentina@op.edu.ua

ANTHROPOLOGY OF COLLECTING

A cultural analysis of collecting as a process affecting the life world of a person and the formation of his worldview has been carried out. It has been proven that collecting is a unique form of personal involvement in culture. Collecting is a way of realizing the cultural “I”, a form of autonomous goal-setting, individualization of the collector’s choice as an individual. A methodological turn in modern humanities knowledge towards rheology as an analysis of the world of things in everyday cultural practices has been revealed. This allows us to interpret the symbolism of things in the process of collecting as a form of personal rootedness in the being of culture. The main methodological principle on which the article is based is the principle of allegorism, konstellation. It was found that the anthropology of collecting is a sign of cultural reflection based on a person’s own history. As a cultural institution, collecting is an ordered norm of cultural objects. They form a cultural layer that defines symbolic capital. It is substantiated that the collection institute aims not only to collect, index, systematize, and store. Collecting cultural values creates a multifactorial space. Modern anthropology of collecting involves a special attitude to objects. The collector transfers them from the category of goods to the category of memories. Memories define a new way of thinking, look for a new expression: fragmentary, quotable, which turns the compiler into an author. It is proven that thanks to such an author’s metamorphosis, a new methodology emerges. It is based on the fact that collecting appears as a special worldview. It is well-founded that a collector is able to give meaning and value to things. The phenomenon of collecting is analyzed as a kind of universal intellectual, philosophical and cultural activity. It shows the world the values chosen by the collector. The empirical basis of the article is the authors’ own collections of Ukrainian porcelain sculptures of small forms.

Key words: anthropology of collecting, collector, collecting, everyday practices of culture, principle of allegorism, rheology, symbolism of things, symbolic capital, Ukrainian porcelain sculpture of small forms.

Актуальність дослідження процесу колекціонування в антропологічному вимірі полягає, на нашу думку, в тому, що колекціонування є унікальною формою причетності особистості до культури, шляхом реалізації її культурного «Я», насамперед формою автономного цілепокладання, індивідуалізації вибору колекціонера як особистості. Колекціонер «вивчає біографію окремих речей в їх екзистенціальному сенсі у співвідношенні з діяльністю людини. ... Аналізує роль одиничних речей у сучасних культурних практиках, досліджує не візуальні образи речей, а їх предметне буття у життєвому світі людини (Розова, Лись, 2022, с. 256).

Нині ця досить нова галузь гуманітаристики, що вивчає біографію окремих речей, отримала назву реалогія. «...Реалогію можна назвати культурною антропологією, яка нестандартно вивчає в речах їх нефункціональний сенс та вплив на життєвий світ людини. Причому цей вплив не залежить від вартості речі, її призначення та художньо-естетичної цінності. Реалогія досліджує особисті речі як структури

повсякденності, що наповнені смислами особистісного життєвого світу людини. Ми вкладаємо в речі певний сенс, який прочитується іншими людьми у смисловому полі культури. Такий методологічний поворот у сучасному гуманітарному знанні до реалогії як аналізу світу речей у повсякденних практиках культури дозволяє нам трактувати речі як форми особистісної вкоріненості у бутті культури» (Розова, Лись, 2022, с. 256).

Поряд з методологічним поворотом до реалогії у колекціонуванні виражена ще одна особливість – це активно творчий індивідуалізм, прагнення колекціонера виразити всі свої особисті якості та здібності. Колекціонування виникло як ознака рефлексії культури на основі власної історії людини. Як інституція культури колекціонування є впорядкованою нормою культурних об’єктів, що утворюють потужний культурний шар, який, на думку П. Бурдьє, визначає символічний капітал. Проте інститут колекціонування має на меті не лише збирання, індексування, систематизацію,

зберігання та відображення діяльності. Колекціонування культурних, наукових і мистецьких цінностей створює багатофакторний простір для взаємодії медіа з громадськими інституціями: інститутом музейної та архівної науки, інститутом артринку, системою освіти та іншими. На початку ХХІ століття колекціонування створює канали комунікації з громадськістю через інформаційно-комунікаційні ресурси, виставкову діяльність, а у сучасному світі створює канали комунікації за допомогою віртуалізації. Це робить його унікальним активним джерелом позачасової інформації та комунікації, що відображає культурні значення та символи спадщини.

У 1990-х роках розуміння колекціонування істотно змінилося. Історики, філософи, культурологи мають можливість досліджувати це явище без тиску ідеологічного складника, а розробка концепції колекціонування набуває нового напрямку. У цей період було створено чимало виставок, у межах яких збиральницька діяльність отримала якісно нове відображення. Вирішальна роль у переході колекціонування від маргінальної теми до центру культури ХХ століття безсумнівна. Звернемося до творчості В. Беньяміна та його послідовників (Беньямін, 2002). Якщо більшість дослідників сприймають колекціонування насамперед як збирання та впорядкування матеріальних об'єктів або нематеріальних творів, то В. Беньямін розглядає принцип колекціонування як різновид науково-філософської праці (Єрмоленко, 2011).

Таким чином, колекціонування також стає способом життя, способом мислення, методом пошуку та вираження нових культурних значень.

Основним методологічним принципом В. Беньяміна є принцип алегоризму, принцип *konstellation* (англ. «сузір'я»). Сузір'я складається із зірок, вони існують окремо, несвідомо, незалежно від глядача. Лише зосереджений погляд може побачити більше, ніж видимість, він може з'єднати окремі краплини у фігури незалежно від того, скільки років розділяє їх. Таким чином, використовуючи загальноживані слова, фрази чи інші вербальні теми для роздумів, дослідник оснащує ними свій ментальний простір (Gershom Scholem, 1975). У дорослому віці Вальтер Беньямін, як відомо, збирав дитячі іграшки, скриньки,

барокові емблеми та листівки, книжкові раритети, дитячу літературу, твори психічно хворих тощо. Тоді як інші інтелектуали-модерністи відверто зневажали накопичення предметів, він не відмовляв собі у задоволенні викликати спогади про свої подорожі. Пам'ятні речі нагадували йому про нього самого, він привласнював частину спогадів і ретельно оберігав їх. Для Беньяміна колекціонування – це не збирання чи приховування речей, а передусім універсальна інтелектуальна діяльність, яка показує світу цінності, які вибрав колекціонер. Колекціонер надає сенс і важливість речам через відбір і збереження. Важлива кожна деталь, кожна дрібниця. Він завжди відкритий для враження, не спирається на впізнавані кліше. Колекціонер орієнтується на усталені ідеї та подорожує, не виходячи з дому. Він подорожує в часі, але в одному напрямку – в минуле. Проте кожна з цих подорожей переписує минуле. Здається, колекціонер захоплюється історією, але він сам захоплений нею, тому що «справжня» історія предметів колекціонування починається в той момент, коли він вибирає їх і додає до колекції, що звільняє його від важкого обов'язку бути корисним. Погляд колекціонера перетворює споживчі товари на об'єкти споглядання, тим самим виключаючи їх із товарної категорії: об'єкт потрапляє до колекції не тому, що має цінність, але набуває цінності, коли потрапляє до колекції.

Роль Беньяміна у формуванні іміджу культурного типу колекціонера особлива: колекціонування пронизує всю його біографію – із повсякденної практики дослідник приходив до методу філософування, який виявляє його універсальний характер. У колекціонуванні В. Беньямін бачить особливе ставлення до предметів, які він переводить з розряду товарів у розряд спогадів. Спогади визначають нове мислення, шукають нове вираження: вираження фрагментарне, цитатне, що перетворює автора на упорядника. Завдяки такій авторській метаморфозі виникає нова методологія. Вона базується на особливих стосунках між дослідником та письменником, а колекціонування постає в цій метаморфозі як особливий світогляд. У цьому сенс філософської концепції модернізму, у світлі якої культура та література постають як універсальні зібрання, а сам герой – це збирач-упорядник, колекціонер,

здатний надавати речам сенс і цінність. За словами Г. Арендт, «колекціонер руйнує контекст, у якому його зразок був лише частиною більшого й набагато живішого цілого» (Arendt, 1968). Тип колекціонера, стверджує Беньямін, має романтичне походження, і хоча він мав усі шанси вийти з моди у XX столітті, сама недавня історія спростила ситуацію. Початок XX століття характеризується зламом, крахом традиції, так що колекціонерів доводиться лише нахилитися та вибирати з купи руїн дорогоцінні уламки (Беньямін, 2002).

Отже, модернізм кінця XIX–XX століття створює новий культурний тип колекціонера як діяча культури, що займає середнє положення між об'єктом колекції та відвідувачем. Він керує сприйняттям відвідувача, створює в його світогляді нові культурні явища, які він сам проєктує через експонати та колекції.

Зміна особистості колекціонера та суб'єктності колекціонування надалі відбувається в контексті постмодернізму з його парадигмальним підходом до сприйняття світу як хаосу. Постмодерна парадигма основана на сукупності елементів людського існування, які становлять ідеологічні позиції людини. Вона (постмодерна парадигма) створює нові модуси культури, які безпосередньо пов'язані зі світом рефлексії та самоусвідомлення людини, що можна назвати постмодерністською чутливістю. Ця нова культурна парадигма створила новий світогляд, нову культуру, яка не знає кордонів між символами та текстами, жанрами та дисциплінами, логікою та відчуттям. Зрозуміло, що такі перетворення суттєво вплинули на форми та методи колекціонування, окреслили нові підходи та принципи, набір цінностей, уподобань та орієнтирів, закріпили нові моделі поведінки колекціонерів.

Так, Ж. Бодріяр, який вказував на трансформацію ідеологій у цілеспрямовану маніпуляцію смислами, довів, що об'єкти, позбавлені своєї початкової функції, інтегруються у систему, завдяки якій людина намагається перебудувати світ для себе. Тому колекціонування функціонує як індивідуальний проєкт створення суб'єктивного образу об'єктивного світу. З його допомогою суб'єкт намагається реконструювати світ для себе як якусь приватну досконалість (Baudrillard, 1978).

Цінність кожного окремого колекційного предмета визначається не його початковою вартістю, а приналежністю до самого зібрання, його місцем у колекції, підпорядкованістю авторському задуму, можливістю забезпечення його цілісності. При цьому кожен з елементів такої серії абсолютно унікальний – ідеальна колекція не озирається назад.

Акту збирання та володіння Ж. Бодріяр відводить важливе місце у формуванні людської особистості: навіть примітивні дитячі колекції визначають, на думку автора, «початковий розвиток світу: упорядкування, класифікацію, маніпулювання» (Baudrillard, 1978). Кожна колекція пов'язана з пошуком, вдосконаленням, грою – це не лише активна, але й творча дія, процес самовираження людини, втілення її задуму щодо бачення світу. Колекція складається з кількох елементів, але останньою її частиною стає особистість самого колекціонера (Baudrillard, 1978).

Оскільки колекціонування – це завжди дія, відкритий проєкт, воно залишається актуальним до тих пір, поки колекція не досягне остаточної завершеності та вичерпання. Поки є можливість збирання, доти пристрасть до колекціонування не втрачає сили. Більше того, саме ця недосконалість, здатна закласти основу для соціального дискурсу, надати надіндивідуального виміру колекційному проєкту і, зрештою, «протиставити одну людину іншій людині, тобто стати повідомленням» (Baudrillard, 1978). Ж. Бодріяр розрізняє «колекціонування» та накопичення, відносить колекціонування до сфери культури та заявляє про можливу диференціацію колекціонування: «З певного рівня накопичення існує можливість вибору» (Baudrillard, 1978). Інакше кажучи, якщо оригінальний проєкт колекції зростає, стає можливою диференціація на окремі підсистеми з власними організаційними ідеями. Таке бачення обмежується розглядом колекціонування як індивідуального збирання та впорядкування матеріальних об'єктів. Висновки Ж. Бодріяра виходять далеко за межі аналізу індивідуальних випадків і стосуються широкого спектра культурних явищ. Обговорюючи колекціонування як особливу систему впорядкування, ми простежуємо процес завершення структуралізму. Насправді Ж. Бодріяр говорить не лише про особисту діяльність, характерну для певних вікових груп і певних

ціннісно-орієнтованих станів смаку, але й до практики загальнокультурного значення, яка виникла в межах певної культурної традиції та, своєю чергою, вплинула на її формування.

Методологічно близькою до концепції Бодрієра (щодо колекціонування) є психоаналітичні роздуми, які поєднують психоаналітичний, що ґрунтується на фрейдистському, та антропологічний підходи. З цієї позиції колекціонування трактується як індивідуальне бажання із загальнокультурним значенням, описує це явище як відбір, спільність і «присвоєння об'єктів» суб'єктивної цінності. Таким чином, визнається метонімічний характер колекції, тобто її вибірковість, вторинність, що складена з предметів, що існували до появи самої колекції, здатність продукувати нові значення, в тому числі на індивідуальному рівні. Зрештою, можемо дійти висновку, що антропологічний підхід до феномену колекціонування заснований на процесі відображення певних сторін особистості колекціонера, пов'язаний з ідентичністю суб'єкта та слугує самопізнанню.

Теоретичне осягнення антропології колекціонування базується перш за все на такому методі польових досліджень, як метод включеного спостереження, та на методі історико-культурного дослідження української фарфорової скульптури малих форм.

Звернемося ретроспективно та дуже стисло до дослідження української фарфорової промисловості. Відомо, що українська фарфорова промисловість на початку ХХ століття перебувала в кризовому стані. Незважаючи на добірну сировину й наявне необхідне технічне оснащення, якість продукції була нижчою від європейської: причиною було орієнтування підприємств лише на копіювання європейського фарфору, тоді як у Європі у цей час створювали новітні дизайнерські вироби. Започаткування в Україні у ХІХ столітті порцелянового виробництва не мало культурного резонансу, оскільки порцеляну починають випускати тоді, коли вона почала втрачати статус винятковості та стала масовою. Проте надбання українських фахівців у галузі формування національного фарфору-фаянсу та тенденції розвитку європейської тонкої кераміки заслуговують на увагу сучасних науковців.

Як стверджує А.О. Титаренко, уніфікованій ситуації, коли галузь промисловості з виготовлення

тонкокерамічних виробів майже остаточно припинила своє існування, а вивчення наявних творів проводиться не належним чином, питання ґрунтовного дослідження та збереження фарфоро-фаянсових пам'яток набуває надзвичайної актуальності. Предмети, які несуть інформацію про світогляд та життя наших предків, унаочнюють творчість українських майстрів-модельників, художників, технологів, повинні стати об'єктом, що охороняється державою як частина скарбниці національного надбання (Титаренко, 2014, с. 4).

На сучасному етапі гостро постає питання оновлення музейних експозицій, поповнення їх фарфоро-фаянсовими виробами. Привертають особливу увагу проблеми дослідження, атрибуції, експертної оцінки, покращення процесів музеєфікації творів з тонкої кераміки. Вкрай необхідним аспектом залишається висвітлення достовірної історичної інформації про твори «білого золота» ХVІІІ – початку ХХ ст. Наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. фарфор потрапляє до побутового вжитку, змінивши народну кераміку і витіснивши застосовані перед тим предмети, виготовлені з металу, кістки, рогу (Школьна, 2011, с. 120).

Стильова єдність класицизму поступово зникає в другій половині ХІХ століття, і на зміну ампіру й бідермайєру став напрям, який отримав назву еклектика – поєднання різних стилів в одному творі. Характерними елементами у фарфорі-фаянсі більш пізнього стилю модерн є пластичність форм, умовність і динамічність орнаментальних елементів композиції, хвилясті лінії та площинні візерунки, перероблення старих художніх форм і прийомів розпису по фарфору, в основному ручним способом. Особливості еволюції такого художнього стилю першої половини ХХ століття, як ар деко, спорідненого та укоріненого у модерні, спостерігаються у різних його трансформаціях (від модерністських ідей до функціоналізму), що відбилися і у мистецтві фарфору. Загалом це декоративний стиль, що розвивався у тісному зв'язку з дизайном інтер'єру та архітектурою, у якому часто поєднуються риси модерну та неокласицизму. Своєрідними ознаками оздоблення фарфору в манері ар деко стало сміливе використання у декоруванні предметів чайних сервізів мотивів на кшталт кольє або дармовисів (показові

приклади – чайники та чашки Довбишського та Баранівського фарфорових заводів, зразки та оформлення яких тяжіють до ліній пізнього модерну та неокласицизму), різновиди також використовувались у першій третині ХХ століття різноманітним орнаментом на монохромному тлі, а також геометричні, квіткові мотиви, квіти у поєднанні з геометричними конструктивними елементами (Баранівка, Довбиш). Стиль ар деко особливо яскраво виражений у фігурній пластиці 1920–1930-х років у роботах скульпторів українського походження, які працювали на російських заводах (сестри Олена та Наталя Данько, Єлизавета Трипольська, Аліса Брускетті-Митрохіна), у скульптурних зображеннях жіночих фігур у момент руху чи танцю (Ревенок, 2017, с. 177).

Темі ар деко в мистецтві фарфору присвячено чимало праць, серед яких заслуговує на увагу публікація О. Школьної, де автор простежує еволюцію цього стильового напрямку від початку до кінця та зазначає, що «існував ще й “перестиглий” варіант ар деко, який правомірно може називатися рафінованим. Власне, саме він трансформувався у “радянський ампір”, коли у резерважах посуду, зокрема фарфорового, з’явилися соцреалістичні композиції, портрети “діячів” і “героїв”, а орнамент був замінений на криття кольором і золотими стрічками» (Школьна, 2009, с. 298).

Фарфорові вироби 1920–1930-х років у чомусь подібні до раннього європейського ар деко. У 1920-ті роки поряд з мистецтвом плаката у стилі агітаційного фарфору було створено чимало цікавих виробів, де в розписі використовувались різні революційні гасла, емблеми та композиції зі сценами побуту. Фарфорова промисловість постійно розвивалася та модернізувалася, у виробничий процес упроваджували нововведення як технічні, так і творчі. В оформленні художніх виробів усе більш актуальною ставала політично спрямована, ідеологізована тематика (Ревенок, 2017, с. 178).

В українській фарфоровій скульптурі малих форм знайшли художнє відображення події, пов’язані з будівництвом суспільства та успіхами його розвитку. Залюбки працюють художники над фарфоровими композиціями за мотивами фольклорних та літературних творів. Чи не найкраще вдаються у фарфорі – тендітному, пластичному матеріалі – лірико-поетичні образи, позначені добрим, лагідним гумором. Саме такого характеру фарфорові вироби користуються особливою увагою. Їх найбільше й випускала наша художня промисловість. Серед них такі композиції, як, наприклад, «Одарка і Карась» В. Щербини (рис. 1), «Дебют» О. Жникруп (рис. 2) та ін.

Українська фарфорова пластика особливо помітних успіхів досягла протягом останніх



Рис. 1. «Одарка і Карась» В. Щербини (зображення з відкритих джерел)



Рис. 2. «Дебют» О. Жникруп (зображення з ресурсу: <https://uartlib.org/exclusive/farforovyj-pop-art-oksany-zhnykrup/>)

десятиліть ХХ століття. Саме в цей час активно стали працювати в галузі скульптури малих форм спеціально підготовлені до такої роботи художники. Розширювалися тематика, збагачувався творчий досвід, підносився загальний рівень художнього виробництва, підвищувався авторитет фарфорової пластики.

Для авторів цього невеличкого дослідження як колекціонерів української фарфорової пластики особливо цікава творчість Владислава Щербини та Оксани Жникруп. Цікава, мабуть, тому що вони є випускниками скульптурного відділення Одеського художнього училища. Для їхньої творчості властивий постійний сміливий експериментаторський пошук. Надзвичайно різноманітна тематика їхніх творів: громадянська війна, індустріалізація країни й колективізація сільського господарства, мотиви фольклорних і літературних творів, зокрема творів М. Гоголя та інших письменників. Високу оцінку й популярність здобули скульптурні композиції В. Щербини «Дано наказ...», «Землю селянам», «Лампочка Ілліча», «Майська ніч», «Витязі» та ін. Твори В. Щербини відзначаються чіткістю і пластичною напруженістю форм, виразністю розпису.

Владислав Щербина народився 27 жовтня 1926 р. у м. Вознесенськ Миколаївської області. У 1950 р. закінчив скульптурне відділення Одеського художнього училища. Вже під час навчання визначився зі спрямуванням своєї творчої діяльності – скульптури малих форм. Одеська школа художньої кераміки на той час давала хороші знання та відмінне розуміння скульптурної форми, її випускники вільно володіли прийомами стилізації й інтерпретації. Крім того, культура формотворення на початку другої половини ХХ ст. набула нових рис; сталінський ампір поєднався із соковитими формами народної пластики, скульптура стала більш декоративною. Саме у цей час і розпочав Владислав Іванович Щербина своє інтенсивне творче життя.

З 1950 р. він безпосередньо співпрацював із фарфоровими підприємствами країни – Городницьким, Баранівським заводами. З 1954 р. працював на Київському експериментальному кераміко-художньому заводі, де, зокрема, створив близько тисячі оригінальних скульптурних композицій. Розпочавши свою трудову діяльність на Городницькому фарфоровому заводі, де йому спочатку запропонували посаду

модель-майстра, від якої він відмовився, художник із часом став провідним скульптором на Київському експериментальному кераміко-художньому заводі, а згодом очолив колектив художньої лабораторії як головний художник. Багато років поспіль (з 1960 до 1990 р.) був постійним членом Всесоюзної художньої ради при Міністерстві легкої промисловості СРСР, що свідчить про його високий і заслужений авторитет серед спеціалістів цієї галузі виробництва.

З 1954 р. В. Щербина працював на Київському експериментальному кераміко-художньому заводі. Майже 35 років віддав цьому виробництву. Живий, небайдужий, закоханий у мистецтво, завжди юний душею він жваво реагує на зміну політичних настроїв, на зміну мистецьких стилів, які відбулися за цей час у країні. На думку дослідника українського фарфору, мистецтвознавиці О. Школьної, творчий доробок майстра на виробництві можна розділити умовно на декілька періодів: 1) романтизований соцреалізм та казкова тематика (початок 1950-х років); 2) неофункціоналізм (друга половина 1950–1960-ті роки), з диференціацією й ухилом у декоративізм (1970-ті роки); 3) ретростилістика (перша половина 1980-х років); 4) «стиль юнацьких марень» (друга половина 1980-х–2010-ті роки) (Школьна, 2009).

Ще з 1940-х років, з часу навчання в училищі, він засвоїв настанови викладачів. Тоді сповідувався такий принцип: декоративні вироби створювалися перш за все як предмети, що призначалися не стільки для користування, скільки для споглядання. Форма будувалася за античними або народними зразками і членувалася у відповідності до пропорційних відношень ордерної системи. Несуча, базова частина зазвичай була потужніша та вагоміша, ніж верх. Цінувалися у речах стійкість і ґрунтовність. Предмети вибудовувалися за строгими законами симетрії та візуальної рівноваги. Декор розглядався лише як зовнішня, не пов'язана з конструкцією речі, накладена зверху прикраса (Ревенок, 2017, с. 8). Роботи Владислава Щербини, які належать до цього періоду, несуть у собі характерні риси соцреалізму. «Старостиха Василина», «Корейська партизанка», виконані в 1950 р. на Городницькому фарфоровому заводі, – реалістичні станкові скульптури.

Поступово набуваючи досвіду роботи з порцеляною, автор вносить елементи декоративності у такі свої твори, як «Вишивальниця», «Купальниця», «Садко», «Одарка» та «Карась», хоч загалом вони теж виконані саме у такій манері. А ще в його доробку ціла галерея алегоричних образів, втілених у зооморфній скульптурі (Лампека, 2014, с. 154–155).

Від початку творчого шляху поряд була дружина Оксана Жникруп – талановитий скульптор, яка також закінчила скульптурне відділення Одеського художнього училища. Тонко відчуваючи матеріал, О. Жникруп створювала граціозні, художньо довершені твори. Серед них переважають жіночі образи – «Дебют», «Балерини», «Регулювальниця», «Вчителька», «Лікар» та ін. Вишукані зразки фарфорової пластики художниця майстерно доповнює нижнім, м'яким за тональністю розписом. Останній надає виробам мистецької виразності та завершеності.

Твори О. Жникруп добре відомі знавцям українського фарфору та колекціонерам, вони зберігаються у провідних музейних зібраннях України та за кордоном. Творчий шлях скульпторки був пов'язаний з Баранівським фарфоровим заводом (далі – БФЗ) та КЕКХЗ. На останньому не лише виготовляли сувенірно-подарункову фарфорову продукцію, він ще був творчою лабораторією, де розроблялися художні зразки для підприємств тресту «Укрфарфорфаянс». Скульптури О. Жникруп тиражував Полонський завод художньої кераміки, Городницький, Довбиський, Коростенський фарфорові заводи, Слов'янський керамічний комбінат, а також Ризький фарфоровий завод (Латвія).

Творча кар'єра О. Жникруп, яка присвятила створенню фарфору 35 років життя, розпочалася в 1952 р. на БФЗ, де скульпторка працювала до 1954 р. Тут вона ознайомилася з можливостями фарфору як пластичного матеріалу, навчилася законів створення скульптури. За роки праці на КЕКХЗ (1955–1987) О. Жникруп створила понад сотню скульптурних творів, сувенірних мініатюр та малюнків деколів. Художниця також виконувала розписи творів інших скульпторів заводу.

У малій фарфоровій пластичній майстрині знайшли відображення народні та літературні казки, сценічні мистецтва (балет і цирк), сцени із

сучасного повсякденного життя. Ліричні теми, тонкі пластичні рішення, взаємовплив і взаємопроникнення творчих мотивів характеризують доробок обох майстрів у 1950–1960-х роках. У цей період стилістика їхніх робіт настільки близька, що іноді важко на перший погляд встановити авторство деяких творів. Виконували вони іноді роботи разом, зокрема скульптурна композиція «Лікнеп» створена у співавторстві. Незважаючи на те, що їхній шлюб розпався у 1962 р., Оксана Леонтіївна продовжувала плідно співпрацювати з Владиславом Івановичем, виконуючи розписи його кращих скульптур упродовж 1970–1980 років.

До речі, саме Оксана Жникруп працювала переважно у жанрі скульптури малих форм, чим вплинула на розвиток фарфорової пластики в Україні другої половини ХХ ст. Майстрині імпонували ліричні теми, світ балету, танцю, цирку. Її роботи брали участь у міжнародних виставках-ярмарках у Лейпцигу, Чикаго, Загребі, Салоніках, Туреччині й Канаді. Її відома робота «Балерина Леночка на пуфику» (рис. 3) надихнула американського художника Джеффа Кунса (Jeff Koons), який відомий своїми кітчачами, великомасштабними репродукціями побутових предметів, у тому числі серії, яка відтворює надувних тварин.

Нова скульптура Кунса «Балерина, що сидить» (рис. 4) – це 14-метрова надувна фігура юної дівчини, яка сидить на пуфі та поправляє танцювальне взуття.

Балерину встановили перед Рокфеллер-центром у Нью-Йорку – це величезний і дуже відомий комплекс хмарочосів у Мідтауні, офісний центр, де знаходяться штаб-квартири різноманітних фінансових корпорацій, а також офіс мистецького аукціону «Крістіз». Урочиста презентація «Балерини» відбулася 2017 року, під час виступу перед публікою її автор сказав, що на створення скульптури його надихнула радянська порцелянова балерина середини ХХ сторіччя, яку він побачив «на російській фабриці», а також, що фігура дівчини нагадує Венеру. «Насправді, все це – про красу й легкість», – зазначив Кунс. Художник також опублікував фотографію роботи у своєму офіційному акаунті на Instagram, де пояснив, що змістовно скульптура спрямована на привертання уваги до проблеми викрадення та зникнення дітей, а мотиваційно має викликати

оптимізм та надію в кожного з глядачів. Згодом Джефф Кунс був змушений визнати, що відтворив її за мотивами роботи української художниці Оксани Жникруп. «Ми знаємо про роботу Оксани Жникруп і маємо ліцензію на використання її в роботі містера Кунса», – заявив речник американського художника. Заява офіційного представника пролунала після того, як у мережі розгорівся скандал про дуже близьку схожість нової скульптури Кунса з порцеляновим твором української майстрині, виконаної кілька десятиліть тому.

Оксана Жникруп виготовила свій твір на Київському експериментальному кераміко-художньому заводі (закритий у 2006 році). Скульптор-фарфорист О. Жникруп (1931–1993) пропрацювала на заводі з 1955 року по 1987 рік. Її роботи зберігаються в Національному музеї українського народного декоративного мистецтва. Колекціонери цінують її роботи за ліричність, яку видно в одних тільки назвах: «Любить не любить», «Травнева ніч», «Чаювання», «Ординарец», «Балерини. Перед виступом», «Пастушка і сажотрус», «В антракті», «Рушничок». Оксана Жникруп померла у 1993 році, а її справу зараз продовжує донька Леонтина Владиславівна Лозова, теж скульптор-фарфорист. Традиція українських скульпторів-фарфористів існує, але існує сьогодні, на жаль, переважно у музейних експозиціях та у приватних колекціях.

Отже, фарфорова скульптура малих форм – одна з цікавих граней українського мистецтва, її

творці донині приносять людям радість, велику естетичну насолоду.

Колекціонування (на прикладі української фарфорової скульптури малих форм) в антропологічному вимірі полягає в тому, що воно стає ознакою рефлексії культури на основі власної історії людини. Таким чином, колекціонування є унікальною формою причетності особистості до культури. Феномен колекціонування в антропологічному вимірі є реалізацією «Я», цілепокладанням, індивідуалізацією вибору особистості. Методологічний поворот у сучасній гуманітаристиці, що приводить до аналізу світу речей у повсякденних практиках культури, дозволяє трактувати символізм речі. Поряд з методологічним поворотом до реалогії у колекціонуванні виражена ще одна особливість – це прагнення колекціонера виразити особисті якості та здібності. Колекціонування як впорядкування культурних об'єктів утворює потужний культурний шар, який визначає символічний капітал.

На початку ХХІ століття колекціонування створює канали комунікації через інформаційно-комунікаційні ресурси, виставкову діяльність. У сучасному світі воно створює канали-комунікації за допомогою віртуалізації та діджиталізації. Це робить його унікальним активним джерелом позачасової інформації та комунікації, що відображає культурні значення та символи як культурної спадщини, так і сучасного життєвого світу людини.



Рис. 3. «Балерина Леночка на пуфику»
О. Жникруп (зображення з ресурсу:
<https://uartlib.org/exclusive/farforovuj-pop-art-oksany-zhnykrup/>)



Рис. 4. «Балерина, що сидить»
Д. Кунс (зображення з ресурсу:
<https://uartlib.org/exclusive/farforovuj-pop-art-oksany-zhnykrup/>)

Список використаних джерел:

1. Вальтер Беньямін. (2002). Вибране. / Пер. з нім. Юрій Рибачук, Наталя Лозинська. Львів : Літопис. 214 с.
2. Варивончик А.В. (2016). Порцеляна в контексті художніх промислів України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Серія «Мистецтвознавство»*. Вип. 34. С. 61–66.
3. Єрмоленко В. (2011). Оповідач і філософ. Вальтер Беньямін та його час. Київ : Критика. 280 с.
4. Корусь О.П. (2018). Твори київської скульпторки-фарфористки Оксани Жникруп у колекції Національного музею українського народного декоративного мистецтва. *Науковий вісник Національного музею історії України*. Випуск 3. Київ. С. 443–449.
5. Лампека М.Г. (2014). Владислав Щербина – провідний пластик української порцеляни другої половини ХХ століття. *Праці Центру пам'яткознавства*. Вип. 25. Київ. С. 152–161.
6. Ревенок Н.М. (2017). Сильова еволюція українського класичного фарфору-фаянсу ХІХ – початку ХХ століття у практиці мистецтвознавчих експертних досліджень. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Серія «Мистецтвознавство»*. № 3. С. 174–179.
7. Розова Т.В., Лись Д.А. (2022). Місце SMART WATCH у реалогії: кіберкультурний аналіз. *Культурологічний альманах*. № 3. С. 255–262.
8. Титаренко А.О. (2014). Фарфор-фаянс Волині кінця ХVІІІ – початку ХХ століття в музейних колекціях України : автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня канд. іст. наук. Київ. 18 с.
9. Школьна О. (2009). Ар Деко як явище мистецтва фарфору радянської доби. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. Мистецькі обрії 2009* : збірник наукових праць. Київ, Софія. Вип. 2 (11). С. 295–304.
10. Школьна О. (2011). Київський художній фарфор ХХ століття. Київ. 400 с.
11. Arendt H. (1978). *Men in Dark Times*. New York : Harcourt, Brace & World, 1968. Baudrillard, Jean. *Le système des objets*. Paris, Gallimard. 288 p.
12. Gershom Scholem. (1975). *Walter Benjamin – die Geschichte einer Freundschaft*. Suhrkamp, Frankfurt am Main. 1975. 299 p.

References:

1. Valter Benjamin (2002). *Vybrane [The Selected]*. / Per. z nim. Yurii Rybachuk, Natalia Lozynska. Lviv: Litopys. 214 s. [in Ukrainian].
2. Varyvonchuk, A.V. (2016). *Portseliana v konteksti khudozhnykh promysliv Ukrainy [The Porcelain in the context of artistic crafts of Ukraine]*. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. Serii: Mystetstvoznnavstvo. Vyp. 34. S. 61–66 [in Ukrainian].
3. Iermolenko, V. (2011). *Opovidach i filosof. Valter Benjamin ta yoho chas [The Narrator and the philosopher. Walter Benjamin and his time]*. Kyiv: Krytyka. 280 s. [in Ukrainian].
4. Korus, O.P. (2018). *Tvory kyivskoi skulptorky-farforystky Oksany Zhnykrup u kolektsii Natsionalnoho muzeiu ukrainskoho narodnoho dekoratyvnoho mystetstva [Works of the Kyiv porcelain sculptor Oksana Zhnykrup in the collection of the National Museum of Ukrainian Folk Decorative Art]*. *Naukovyi visnyk Natsionalnoho muzeiu istorii Ukrainy*. Vypusk 3 (2018). Kyiv. S. 443–449 [in Ukrainian].
5. Lampeka, M.H. (2014). *Vladyslav Shcherbyna – providnyi plastyk ukrainskoi portseliany druhoi polovyny XX stolittia [Vladyslav Shcherbyna is a leading artist of Ukrainian porcelain of the second half of the 20th century]*. *Pratsi Tsentru pamiatnykoznavstva*, Vyp. 25. Kyiv. S. 152–161 [in Ukrainian].
6. Revenok, N.M. (2017). *Stylova evoliutsiia ukrainskoho klasychnoho farforu-faiansu XIX – pochatku XX stolittia u praktytsi mystetstvoznnavchyykh ekspertnykh doslidzhen [The stylistic evolution of Ukrainian classical porcelain-faience of the 19th and early 20th centuries in the practice of art history expert research]*. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. Serii: Mystetstvoznnavstvo. № 3. S. 174–179 [in Ukrainian].
7. Rozova, T.V., Lys, D.A. (2022). *Mistse SMART WATCH u realohii: kiberkulturnyi analiz [The place of the SMART WATCH in realology: a cybercultural analysis]*. *Kulturolohichniy almanakh*. № 3. S. 255–262 [in Ukrainian].
8. Tytarenko, A.O. (2014). *Farfor-faians Volyni kintsia XVIII – pochatku XX stolittia v muzeinykh kolektsiiakh Ukrainy [Volyn porcelain faience of the late 18th and early 20th centuries in museum collections of Ukraine]*. *Avtoreferat dysertatsii na zdobuttia naukovoho stupenia kand. ist. nauk*. Kyiv. 18 s. [in Ukrainian].
9. Shkolna, O. (2009). *Ar Deko yak yavyshe mystetstva farforu radianskoi doby [Art Deco as a phenomenon of porcelain art of the Soviet era]*. *Aktualni problemy mystetskoï praktyky i mystetstvoznnavchoi nauky. Mystetski obrii 2009: zbirnyk naukovykh prats*. Kyiv, Sofiia. Vyp. 2 (11). S. 295–304 [in Ukrainian].

10. Shkolna, O. (2011). Kyivskyi khudozhnii farfor XX stolittia [Kyiv artistic porcelain of the 20th century]. Kyiv. 400 s. [in Ukrainian].

11. Arendt, H. (1978). Men in Dark Times. New York: Harcourt, Brace & World, 1968. Baudrillard, Jean. Le système des objets. Paris, Gallimard. 288 p. [in English].

12. Gershom Scholem (1975). Walter Benjamin – die Geschichte einer Freundschaft. Suhrkamp, Frankfurt am Main. 299 p. [in English].