

УДК 738.1(477) «19»

Л.В. Бех

Національний музей мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків

Фарфор в Україні 19 століття: до питання специфіки сприйняття та побутування.

Бех Л.В. «Фарфор в Україні 19 століття: до питання специфіки сприйняття та побутування». Стаття присвячена особливостям побутування фарфору в Україні 19 століття. Розглядаються основні сфери «життя» фарфору в лоні українського повсякдення, його сприйняття місцевим населенням. Виділяються утилітарна, декоративна та знакова функції українського фарфору, увага приділяється проблемі його культуротворчого потенціалу. Зазначається, що український фарфор, будучи органічною частиною загальноєвропейського інтернаціонального феномену, виступає і як яскравий національний феномен, який не тільки корелює зі світовою традицією, але й доповнює її.

Ключові слова: фарфор, Україна, 19 століття, побутування, культуротворчий

Бех Л.В. «Фарфор в Украине 19 века: к вопросу о специфике восприятия и бытования». Статья посвящена особенностям бытования фарфора в Украине 19 века. Рассматриваются основные сферы «жизни» фарфора в лоне украинской повседневности, специфика его восприятия местным населением. Выделяется утилитарная, декоративная и знаковая функции украинского фарфора, внимание уделяется проблеме его культуротворческого потенциала. Отмечается, что украинский фарфор, будучи органической частью общеевропейского интернационального феномена, выступает и как яркий национальный феномен, который не только коррелирует с мировой традицией, но и дополняет ее.

Ключевые слова: фарфор, Украина, 19 век, бытование, культуротворческий

Bekh L.V. "Porcelain in Ukraine of the 19<sup>th</sup> century: some observations upon specifics of perception and functioning". The article is devoted to features the functioning of porcelain in Ukraine during the 19th century. The emphasis is on the major fields of functioning porcelain in Ukraine, its peculiar perception of local population. The paper dwells on utilitarian, decorative and symbolic function of Ukrainian porcelain, attention given to problem of its cultural-creative potential. It is noted that Ukrainian porcelain is part of a international phenomenon, and at the same time, it is also considerable national phenomenon that is not only correlates with the world tradition, but complements it.

Key words: porcelain, Ukraine, 19 century, functioning, cultural-creative

**Постановка проблеми.** У сучасних умовах занепаду вітчизняного фарфорового виробництва постає питання про збереження традицій української

тонкої кераміки, що у свою чергу актуалізує дослідження місця фарфору в побуті місцевого населення. В Україні, яка була знайома з порцеляновими виробами ще з часів Київської Русі, наприкінці 18 – у 19 столітті, завдяки налагодженню власного виробництва, фарфор завойовує прихильників у різних колах суспільства. Відбувається формування місцевої культури побутування іноземного «білого золота». Визначення специфіки сприйняття місцевим населенням фарфору, особливостей його використання у побуті, аналіз ролей, які він виконував у повсякденні українців 19 століття, зможе допомогти сформуванню уявлення про український фарфор як про феномен національної культури із значним культуротворчим потенціалом. **Аналіз останніх публікацій та досліджень** свідчить, що, на жаль, на сьогодні, серед низки досліджень феномену українського фарфору, немає праць, присвячених власне історії його побутування. Питання, які нас цікавлять, дослідники, якщо й підіймають, то побіжно. Так, особливості асортименту українських фарфорових виробництв, які напряду пов'язані із питанням призначення предметів, у своїх роботах розглядають провідні дослідники історії українського фарфору Ф. Петрякова [12] та О. Школьна [23]. Цінну інформацію щодо первісного вигляду фарфорового інтер'єру знаменитої Покровської церкви, зведеної А. Міклашевським, містить стаття П. Дорошенка [6]. Окрім того, цінними для дослідження виявилися матеріали дореволюційних кулінарних книг [9; 13; 14; 15; 16], які містять інформацію щодо особливостей сервірування столу, а також мемуарна та художня література [1; 5; 8; 10; 11; 19; 20], у якій зафіксовано відношення до фарфору в українському суспільстві 19 століття. Для дослідження специфіки використання тонкокерамічних виробів у селянському побуті, окрім творів художньої літератури 19 століття, використовувалися етнографічні дослідження Де ля Фліза [21] та матеріали статті Н. Боренько «Фаянсовий декоративно-вжитковий посуд ХІХ–ХХ століть в інтер'єрі народного житла Галичини» [3]. Важливий фактологічний матеріал щодо традиції чаювання на українських теренах був запозичений із робіт А. Макарова [7] та І. Соколова [18]. Разом з тим, ведучи мову про специфіку

побутування фарфору в Україні, у рамках визначеної хронології, ми не могли відмовитись від залучення інонаціонального матеріалу (Росія, Європа). По-перше, іноземна продукція багато в чому визначала обличчя українських виробів, побутуючи пліч-о-пліч із ними. По-друге, долучення до російсько-європейського культурного простору, спричинило нівелювання специфічних рис українського елітарного побуту і, відповідно, створило, у загальних рисах, схожі умови для життя фарфорових виробів. Відповідно, для написання статті використовувалися матеріали досліджень, присвячених іноземному фарфору та специфіці його побутування в період, який нас цікавить [4; 17] та історії російського та європейського інтер'єру 19 століття [22; 24]. Окрім того, цінними виявилися й роздуми Ж. Бодрійяра щодо проблеми феномена «речі» [2]. Отже, **ціллю** статті є спроба окреслити основні сфери побутування фарфору на українських теренах та визначити «сенси», які набував цей матеріал в 19 століття, що дозволить по-новому оцінити значення цього інноваційного керамічного матеріалу для вітчизняної культури.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** У «Системі речей» Жан Бодрійяр дає стисле і влучне визначення буржуазного інтер'єру – це їдальня плюс спальня, тобто стіл та ліжко [2:19]. Ведучи розмову про специфіку функціонування фарфору в 19 столітті, можна виділити схожу пару – кабінет (шафа) плюс їдальня (стіл), однак доречнішим в даному випадку видається об'єднання не по горизонталі, а по вертикалі, тобто – кімната плюс стіл, інакше кажучи – фарфор як декор та фарфор як посуд.

Перша чверть 19 століття позначена досить стриманою присутністю фарфору в інтер'єрах. Популярні у попередньому столітті фарфорові кабінети відійшли у небуття. Можна, правда, згадати створений Карло Россі у 1823 році Фарфоровий кабінет Єлагінського палацу, який, однак, обійшовся без фарфору. Назва ж його пов'язана з тим, що розпис стін повторював декор Олімпійського сервізу, подарованого Наполеоном Олександрю I. Власне вже тут проступає, характерне для 19 століття, відношення до фарфору, яке остаточно проявить себе у виробках історизму. Йдеться про те, що позитивістський тиск століття

призводить до втрати особливого, трепетного, неофітського ставлення до фарфору. Звичайно, фарфор не втрачає своєї цінності, продовжуючи виконувати репрезентативну функцію, проте, відбувається поступове зміщення акцентів. Якщо раніше фарфор був імпульсом для створення дивовижних пам'яток, залишаючись у центрі дійства, то відтепер вироби просто отримують життя у фарфорі. Власне, в першу чергу важливим стає не те, що річ виготовлена з фарфору, а що ця річ є унікальною, що вона демонструє вигадливість та технічні можливості. Ці схоластичні роздуми можуть видатися недоречними, однак, саме це зміщення акцентів у сприйнятті фарфору, яке відбувалось у 19 столітті, врешті решт, призвело до остаточного перетворення фарфору з вишуканого кунштюку на прозаїчний посуд. Іноді, торкаючись питання сприйняття фарфору в 19 столітті, дослідники акцентують увагу на виробках першої третини століття (в першу чергу, вироби Корецької мануфактури), зазначаючи, що в цей час ще зберігається трепетне ставлення до матеріалу, яке проявляється у збереженні білої, гладенької поверхні предметів [12:91]. Дійсно, означені вище зміни відбувалися поступово, і вироби початку століття важко порівнювати із асортиментом 1870-80-х років. Однак, варто наголосити на тому, що білосніжна, гладенька поверхня предметів першої третини століття, часто підкреслена яскравим золотом, є даниною стилю ампір, а не захопленням якостями фарфорового черепка. Естетичне ж сприйняття самого матеріалу відсилає нас вже до панування стилю модерн.

Повертаючись до життя фарфорових виробів у інтер'єрах 19 століття, маємо зауважити, що найчастіше фарфорові вази (однак, інколи, і фарфорова пластика, і предмети посуду, такі як чашки та чайники) цілком традиційно улаштовувалися на камінних полицях, сусідячи з годинниками та канделябрами. Проте, їх використання у першій половині століття було досить стриманим – жодної системи численних консолей, чи прагнення умістити на поличці десяток речей – зазвичай господар обмежувався двома-трьома, симетрично розташованими, вазами. Наприкінці століття оздоблення камінів ускладнюється. Іноді навколо них створюють заплутану систему різноманітних

поличок, заставлених посудом та скульптурою. Специфічним породженням традиційного для європейської практики сполучення фарфору та камінної полички були фарфорові обрамлення камінів, які на теренах України випускала мануфактура А. М. Міклашевського. Разом з тим, каміни, попри їх широке розповсюдження, в Україні, в умовах доволі холодного клімату, не могли витіснити традиційних печей. Якщо кімната була невеликою, білосніжні печі, які у першій третині століття нагадували колони, ставали домінантою інтер'єру, його основним акцентом. Поза межами камінної полички фарфорові вироби могли розміщуватися на столиках (у супроводі скульптур, або ж тих самим канделябрів чи годинника), комодах, консолях, подіумах, у шафах, на етажерках, гірках тощо. Так, можемо згадати кімнату маєтку князя Вітгенштейна в Камінці (Хаазе. Акварель, 1837), де перед дзеркалом, вміщеним між двома вікнами, на піддзеркальному прямокутному столику, стоять три вази (найімовірніше берлінського виробництва), фланковані бронзовими канделябрами. Тут варто відмітити цікаву деталь – вази стоять на серветках, обшитих квітами з тканини (можливо, синель) [24:304], що підсилює відчуття пишної декоративності. Описуючи кімнату своїх сестер (колишню спальню батьків) П. Потоцький зазначає, що там знаходилась шафа зі скляним верхом та шухлядами для білизни у нижній частині. У шафі «стояли красиві чашки фабрики Попова та Гарднера, фігурки, фігурні маслянки (рак, корова), кришталеві та з кольорового скла вази та флакони з золотом» [1:294]. Шафи, етажерки та гірки з фарфором стають майже обов'язковою деталлю оформлення інтер'єрів. Фарфорові вази чи кашпо могли розміщуватися і на верхній полиці невеликих книжкових шаф [22:34]. Різноманітні предмети, в тому числі і фарфор часто ставили на підвісних поличках (Леопольд Бюргер. Кімната у замку Графенегг (Австрія), 1887; Шестаков П. Кабінет у губернаторському домі. Акварель, 1859). На подіумах, столиках тощо, зазвичай, розміщували вази чи жардиньєрки, у шафах та на гірках – подарункові чашки, сервізи та «ляльок». Хоча, варто відмітити, що на початку 1800-х років можна було зустріти, характерний для попереднього століття прийом – розміщення

сервізів (найчастіше дежене) на невеликих столиках у якості декору. Як відомо, сервізи часто замовляли разом зі столом як один комплект [17:77]. Такі «експозиційні» столики використовувалися і для презентації невеликих колекцій – на них упереміш ставили скульптуру, вази, чашки, закриваючи окремі предмети скляними ковпаками (інтер'єр палацу Каподімонте в Неаполі). Разом з тим, вже згаданий П. Потоцький, пише: «На одному вікні лампа на високій колоні зі скляним матовим ковпаком і дві білі фарфорові вази (здається, фарфор Гарднера) для квітів» [1:293]. Взагалі, вище наведений поділ доволі умовний, адже, будь-яке правило потребує винятків: фарфорова пластика та чашки іноді переміщувались на камінні полицки, столики чи комоди (Отто Ердман «Салон бідермаєр»), а вази, наприклад, знаходили прихисток на підвіконні чи підлозі. Тут варто наголосити на тому, що на початку 19 століття розміри декоративних ваз збільшуються – ансамблевість мислення вимагає співмірності інтер'єру та його начиння. Розміщені на консолях, закуті у позолоту, вони гармоніювали з популярною бронзою, розставляючи акценти у не перевантаженому речами просторі. Тому, на початку століття, декоративні вази вільно розміщувались у кімнатах, а дрібна пластика та чашки, групувалися у шафах та на гірках, відповідаючи логіці структурування архітектурного інтер'єра. Історизм змінює співвідношення архітектура-предмет на предмет-архітектура. Столи й столики, численні підставки і подіуми вцент заповнюються речами. В цих гронах предметів іноді важко виділити окрему одиницю, але водночас, кожен предмет набуває власної ваги та цінності. З другої половини століття, відбувається повернення фарфору на стіну. Так, наприклад, на акварелі А. Редковського 1858 року, інтер'єр прикрашає не лише гірка з посудом, а й розміщені на кронштейнах фарфорові вази. Фарфор використовували і для створення своєрідних фарфорових обрамлень для камінів, про що вже йшлося, чи, наприклад, для дзеркал. Так, в апартаментах пруської королеви Єлизавети у Шарлоттенбурзі, для оформлення дзеркала було використано різноманітні фарфорові вази, розміщені на піддзеркальній полиці, під нею, фланкуючи її з обох сторін, а також, на невеликих

кронштейнах, навколо самого дзеркала. Вироби з фарфору розставляли й на поличках, які влаштовувалися за диванами (Г.-Ф.-К. тен Кате. Кімната для прийомів. Гаага, 1849; Кімната в Павліно. 1835), створюючи тим самим своєрідні «предметні фризи».

Варто зупинитись і на самому асортименті фарфорових виробництв. Популярністю, особливо на початку століття, користувалися подарункові чашки, які випускались на усіх провідних українських мануфактурах. Такі предмети оздоблювали пишними орнаментами, монограмами, вензелями, популярними були зображення квітів, пейзажі, портрети відомих особистостей тощо. Звичайно, такі вироби високо цінувалися і, зазвичай, не використовувалися безпосередньо у побуті, переважно виступаючи у ролі репрезентативного предмета. Так, у романі Ф. М. Достоевського «Ідіот» згадуються фарфорові чашки, які стояли у Лебедева за склом і ніколи не подавалися, бо це був посаг його дружини [22:88]. Чашки, фарфорові «ляльки» чи інші дрібнички з початку, охопленого сентиментальними настроями, 19 століття виступали і у ролі меморіальних речей, пов'язаних із особистими спогадами їх власників. Чашка з сентиментальним написом, який у шаблонних формулах передавав особливі почуття, або ж портретом відомої особистості, що було знаком причетності до певного кола ідей чи подій, ставали мініатюрними пам'ятниками особистої історії. Формування нової буржуазно-демократичної культури сприяло підвищенню попиту на продукцію фарфорових виробництв, що у свою чергу спричинило як активізацію розповсюдження фарфору серед ширших мас населення, так і падіння якісного рівня фарфорової продукції, що демонструють і українські виробництва. Цікаво, що у 1880-х роках Леся Українка в оповіданні «Чашка» змальовує молодого чоловіка, який прагнучи привітати подругу дитячих літ, і не маючи достатніх коштів, зупиняє свій вибір на чашці із гірляндами квіток, метеликами і написом «Souvenir» [20]. А вже у 1891 році Лариса Петрівна, описуючи у листі до брата свої враження від віденської архітектури та її скульптурного декору, зазначає: «І коли ті люди успіли стільки всього понаставляти! Так

немов би ті статуї були якісь ляльки порцелянові і їх нічого не стоїть цілими десятками накупити» [19]. Наприкінці 19 століття фарфорова дрібничка ще могла бути сувеніром, але її цінність знаходилась вже поза межами неї самої, сама по собі вона була недорогою, доволі широкодоступною річчю, якщо мова не йшла про ексклюзивні вироби провідних виробництв. З цієї низки цінностей, яких набуває фарфоровий предмет, – від емоційно-особистісної, визначеної конкретною людиною, подією тощо, до технічно-іміджевої, визначеної рівнем майстерності та конкретним іменем майстра чи виробництва – випадає власне сам фарфор.

Репрезентативну функцію у облаштованих зі смаком інтер'єрах відігравали і виготовлені на українських заводах фарфорові декоративні вази, кашпо, жардиньєрки, настінні плакетки, свічники, люстри, бра, канделябри, стільниці, корпуси годинників, настільні рамки для портретів, письмове приладдя, гачки для штор тощо.

В цьому контексті необхідно зупинитись і на проблемі існування фарфору в рамках реалій історичного часу, між двома полюсами – минулого та сучасного. З одного боку, минувшина була єдиним притулком, у якому фарфор зберігав свою самоцінність. Створення рокайльних будуарів, перенасичених фарфором інтер'єрів (А.М. Міклашевський) повертало фарфору центральне місце, однак, визначала це місце жага історичності. Фарфор стає образом 18 століття, а 18 століття, конкретніше – стиль рококо, стає образом справжнього фарфору. Твори, розраховані на нового покупця з претензією на витонченість, намагаються зберегти певний зв'язок з мистецтвом, з образом старої фарфорової речі, «вишуканої і вигадливої, марної і безцінної, доступної небагатьом як знак приналежності до елітарного кола, знак гарного тону і витонченого смаку» [4:36]. Тому не дивно, що такими популярними, особливо серед комерційних приватних виробництв, стають переспіви рококо. Вироби, створені у стилі рококо стали за влучним виразом М. Бубчикової «неперевершеним міщанським ідеалом фарфору» [4:36]. Разом з тим, у 19 столітті інноваційний фарфор перетворюється на «старовинну річ», річ



позбавлену функції, річ-знак. Показовим видається, що фарфорові вази, чи статуетки на камінних полицях та комодах сусідили з годинниками, без яких відтепер важко було уявити вітальню чи кабінет. Годинник відміряв час, фарфор у якості «старовинної речі» його позначав. З іншого боку, фарфорові вироби стали ареною демонстрації технологічних звершень (варто згадати промислові виставки) і модних віянь, втілюючи ідею сучасності. Це проявляється й у характеристиці українського фарфору сучасниками: «относительно массы очень хорош», «новостью фасонов и добротою хорош» [12:121, 124]. Разом з тим, «новизна фасону», його оригінальність, яскравість та пишність розпису стають майже обов'язковими для виробів періоду історизму, адже вони покликані компенсувати втрату апріорної унікальності, яка лишилася у минулому столітті. У до-індустріальному суспільстві річ могла бути або благородною, або ні, і, у першому випадку, вона була абсолютно виділеною із низки подібних. Така річ не мислилась як серійна і, в будь-якому разі, ставала унікальною [2:149]. Унікальність з середини 19 століття стає рідкісною якістю предметів, виготовлених в умовах масового виробництва. Однак, в даному випадку ми можемо говорити про «індивідуальну унікальність» речей окремого власника. Власне, речі, обрані новоствореним індивідом були віддзеркаленням його унікальної особистості, відповідали його особистому смаку, його особистим поглядам та бажанням. На тлі цих речей їх власник чіткіше окреслював свою індивідуальність, предмети виступали опорою для його самопредставлення. Тож, не викликає подиву, характерна для історизму, пристрась до накопичення речей і створення перенасичених начинням інтер'єрів.

Пристрасть до насичення інтер'єрів фарфором була властива засновнику фарфорового виробництва у Волокитині – А. М. Міклашевському. Окрім стандартних шаф із фарфором та декоративних ваз, його оселю прикрашали фарфорові каміни, люстри, рами тощо. Враховуючи той факт, що на мануфактурі випускали і умивальники, можемо припустити, що і ванна кімната господарів була оздоблена продукцією власного виробництва. Навіть на

готичних воротах садиби у Волокитині з обох сторін були вміщені фарфорові герби [6:6]. Тож, не дивно, що саме на заводі Міклашевського були виготовлені унікальні фарфорові вироби культового призначення, які були використані при оздобленні місцевої церкви: іконостас, культове начиння та окремі елементи оздоблення інтер'єру. Використання фарфору як матеріалу для виготовлення не окремих культових предметів – свічників, панікадил тощо, які вже мали свою традицію в українській кераміці, а цілісного інтер'єру і його смислового центру – іконостасу, вводить цей молодий для України матеріал у сакральнотрадиційну сферу. Разом з тим, дослідники вказують на те, що використання волокитинськими майстрами готичних та рокайльних елементів, обрана ними яскравість колористичного рішення, світський характер окремих сюжетів недоречні у церкві, як місці представлення людини перед Господом [23:328–330]. На нашу думку, мажорна святковість не суперечить канонам українського культового мистецтва. Окрім того, тут варто враховувати той факт, що 19 століття – час стагнації у сфері культового будівництва та іконопису, що пояснюється фундаментальною світоглядною зміною «колективного» на «особистісне». Створений А. Міклашевським фарфоровий інтер'єр церкви – яскраве тому підтвердження. Саме у сфері сакралізації український фарфор має найяскравіше виявлення культуротворчого імпульсу. Завод Міклашевського поклав початок налагодженню досить широкого виробництва фарфорових іконостасів у Російській імперії. Разом з тим, дивовижним чином у амбітному задумі зорієнтованого на іноземну культуру Андрія Міклашевського, проступає українська традиція «святковості», виявляється прадавня сакральна функція кераміки, що зводить до єдиного коріння гончарство та фарфорове виробництво.

Лінія «фарфор-гончарство» / «новація-традиція» знаходить продовження у селянському побуті. Розширення виробництва, орієнтованого на масового споживача, поступове укорінення сприйняття фарфору просто як високоякісного керамічного матеріалу, а також безпосередня участь кріпаків у процесі фарфорового виробництва, сприяли тому, що тонкокерамічні вироби, в

першу чергу більш дешевий фаянс, входять і до селянського повсякдення. Так, описуючи селянський побут Київської губернії середини 19 століття, П'єр де ля Фліз зазначає, що у багатьох селян він бачив гарні фаянсові тарілки, які розміщували у шафах в якості декору [21]. Окрім того, традиційним місцем для ошатного посуду, в тому числі й фарфорового, у селянському інтер'єрі були полиця-мисник, де виставляли як ужитковий, так і декоративний посуд, а також, призначені виключно для декоративних посудин, чільна стіна та поличка над дверима [3:134]. І. Нечуй-Левицький у творі «В Карпатах: з мандрівки в горах» (1884) згадує хату, у якій «на здоровому мисникові видно було кілька фарфорових тарілок та стаканів» [10]. Сусідячи з традиційним гончарним посудом, або витісняючи його, фарфоро-фаянсові вироби тим самим входили у сферу традиційної обрядовості, знову ж таки, набираючи певного сакрального навантаження, а з іншого боку, сприяли оновленню народної побутової традиції, зберігаючи її життєздатність. Окрім того, тонкокерамічні вироби ставали окрасою оселі заможних сільських мешканців, або збіднілої шляхти, маркуючи певну претензію на «панську розкіш». Так, у оповіданні «Живцем поховані» І. Нечуя-Левицького вміщено опис хати збіднілого шляхтича, який був вимушений податися в наймити: «Над дверима до меншої кімнати світився наскрізь проріз з приполичкою, де рядочком стояли дешеві чашки. (...) Коло порога на стіні висів помальований зеленою фарбою гарненький мисник, де не було ні однієї простої полив'яної миски, а натомість на поличках стояли сторч рядками фарфорові стародавні тарілки й зелені та сині тарілочки» [11]. Натомість у повісті «Причепи» (1869) зустрічаємо опис інтер'єра хатини станового: «В покоях у Пшепшинського було бідно, але з великою претензією на панську обставу. (...) Глиняні і фарфорові кукли по кутках на столиках нагадували про статуї» [11].

Місцевий та іноземний фарфор у побуті українців поряд із декоративними виконував і утилітарні функції, які, в першу чергу, були пов'язані із його використанням у якості посуду. Пропонований українськими фарфоровими виробництвами асортимент покривав практично всі потреби оснащення

обіднього столу. Провідні заводи випускали і об'ємні сервізи, і штучні предмети. Однак, найбільшу частку виробленої продукції становили тарілки і чайні пари. Дійсно, саме ці фарфорові предмети з 19 століття і аж до нашого часу, в першу чергу, асоціюються з посудом як таким. Певне уявлення щодо гастрономії та правил сервірування столу в рамках 19 століття дають кулінарні книги та спогади сучасників. Серед іноземних блюд з екзотичними назвами, кулінарні книги наводять рецепти і місцевих страв, наприклад, борщів, пирогів, вареників тощо. Святковий, урочистий обід мав бути сервірований згідно з загальноприйнятими нормами. У небуття відходить традиція розкішних фарфорових декорацій обіднього столу, головною ж його прикрасою стає сама система розташування страв згідно із принципами доцільності, чіткості та симетрії. «Альманах гастрономів» (1853) дає наступну пораду: «необхідно (...) розставити витончено і зі смаком від малої до великої речі, освітити так, щоб буфет представляв картину (...) кожна річ повинна бути розміщена відповідно до її призначення» [16:28]. Невід'ємною окрасою столу у цей час стають живі або штучні квіти. Зазвичай, букети квітів розміщували у центрі столу в кришталевих або фарфорових вазах, по боках від ваз з квітами, могли знаходитись вази для фруктів та цукерниці, якщо ж обід проходив при вечірньому освітленні, то центральну композицію доповнювали канделябри зі свічками або ж лампи [15:6; 9:773]. Також невеликі вазочки з квітами могли ставити перед кожним гостем, або ж перед тим, на честь кого влаштовувався обід [9:773]. Значна увага приділяється самому посуду. Як зазначає Ф. Петрякова, у цей час головною вертикаллю сервізів стають супниці, які набувають особливої монументальності [12:42], тобто сама функціональна форма сприймається як прикраса. Дотримання пропорційності, співзвуччя предметів сервізу було одним із важливих завдань у процесі створення чіткого і симетричного образу обіднього столу. Його цілісність забезпечувалася і ансамблевістю сервізів. Розуміючи це, фахівці радили уникати різномасштабного посуду, зазначаючи, що використання різних посудних комплектів під час обіду допускається лише за умови дотримання певної логіки, наприклад, для

майонезів (рибних і м'ясних страв з ланспіком) – один комплект, для печені – другий, а третій – для десерту [9:776]. Окрім того, оздобою столу виступали і самі, вигадливо декоровані, страви (див., наприклад, роботу «Кухар» К. О. Трутовського).

Розширення ринку споживання порцеляни, призвело до більш чіткого окреслення градації елітарності фарфорової продукції, що проявилось не лише у відмінностях якості матеріалів та унікальності художнього рішення, але й у розмаїтті посудних форм. Так, наприклад, нижчий щабель займали необхідні у будь-якому господарстві тарілки, чашки чи чайники, над ними знаходились менш затребувані фігурні маслянки та вигадливих форм лотки, а ще вище, наприклад, передачі для чарок. У цьому контексті показовою видається порада для господинь з видання 1874 року «Подарунок молодим господиням»: «Крім тарілок, блюд та іншого *звичайного посуду* [курсив мій. – Л.Б.] не зайве мати кілька маслянок і різних витончених тарілочок у вигляді мушель, щоб подавати на сніданок анчоуси, редис і т.п.» [13:9].

Історія поширення та вкорінення фарфору у європейських культурах нерозривно пов'язана з історією розповсюдження екзотичних напоїв, в першу чергу, чаю та кави – виключення не становить і Україна. 19 століття стало часом остаточного входження чаю та кави до системи українського харчування, вони перетворилися на загальноживані повсякденні напої. Так, у своїх спогадах П. Потоцький зазначає, що ранок у його родині розпочинався саме з чаю чи кави, які разом з білим хлібом, маслом, коржиками, молоком та ін. подавали о 10-ій ранку. Вдруге чай пили о 6-ій вечора, чаювання супроводжували сир, кисле молоко, сметана, різне домашнє печиво, а влітку – кавуни, дині, фрукти [1:287]. До кінця століття вживання чаю стало традиційним не лише серед мешканців міст, але й серед селянства. Як зазначає І. А. Соколов, дослідник історії чаю у Російській імперії, вже у першій половині 19 століття чай став частиною звичайного раціону у пансіонах, училищах, пізніше його почали постачати і до в'язниць та лікарень, а наприкінці століття, чай, поряд з хлібом та цукром, входив у «продуктові набори», які безкоштовно

роздавали благодійні організації [18:23]. Примітно, що третя книга «Альманаха гастрономів» (1855) розпочинається розлогими роздумами про значущість ролі трапези в сучасному суспільстві. Автор наголошує, що саме за обідом проявляються привітність і гостинність, ведуться приємні і розумні розмови, закінчується ворожнеча і зароджується дружба, саме трапеза вінчає нечисленні радісні хвилини життя і є єдиною розкішшю, яка не втомлює людини протягом цілого життя [14:13–14]. У 19 столітті, в контексті зростання ролі приватного, особистого простору, домашнього затишку та комфорту, особливою формою «трапезного спілкування» стає чаювання. За чашкою чаю у вузькому сімейному колі, серед близьких друзів, чи поважних гостей велися неспішні бесіди, чашка чаю об'єднувала співрозмовників і у трактирах, кафетеріях, чи на заїжджому дворі. Разом із чаєм у побуті різних верств українського населення вкорінювався і традиційний чайний посуд. Про його розповсюдження свідчать живописні та графічні твори того часу. Передусім, йдеться про тонкокерамічні чайні сервізи та окремі предмети (чайник, чашка, молочник, цукорниця), необхідні для приготування та споживання чаю. Так, можемо згадати чайний стіл із фарфоровим посудом у вітальні родини Іллінських (М.Іллінська «Вітальня в Романові» 1834), або ж родини Пушкарьових (П.Е. Пушкарьов «Сімейна картина. Портрет родини Пушкарьових», 1846). Разом з тим, окремі предмети чайного посуду були поширеними і серед незаможних верств населення. У романі «Лікар» Є. Гребінка, описуючи убогу найману кімнату в Петербурзі, зазначає, що «на лежанці горів нічник, стояв самовар, піднос з чашками, кавник, безносий чайник ... на вікні стояла чашка без вушка» [5:90]. В цьому контексті можна також згадати роботу К. Трутовського «Сільська вчителька» (1883), де, серед скромних речей сільського інтер'єру вчительки, зображені блюдце на підвіконні та чайник з чайною парою на припічку. Однак, поруч із звичними тонкокерамічними чашками, у загальноімперському побуті, для вживання чаю використовували й скляні стакани. Чаєм зі стаканів ласує переважна більшість літературних героїв І. Нечуй-Левицького (див., наприклад, «Над Чорним морем», «Київські прохачі», «Причепа» тощо). Стакани для чаю

бачимо також у роботах «За чайним столом» (1851) О. Волоскова (зображує родину Тарновських у Качанівці), «Сімейна ідилія» (1891) К. Костанді, «За чайним столом» (1888) К. Коровіна тощо. У повісті «Поміж ворогами» Нечуй-Левицький згадує й про звичай пити з блюдечка: «Отець Артемій сів і собі на стільці, налив з стакана в мисочку чаю й почав похапцем студить чай в мисочці та сьорбати» [11]. Широке розповсюдження вживання чаю зі стаканів пояснюється доволі просто – стакани були дешевшими за фарфорові чашки, менш крихкими, та й той факт, що зі стакану можна пити як чай, так і алкогольні напої, зробив його фаворитом серед посуду для пиття у місцях громадського харчування. Окрім того, треба пам'ятати, що у трактирах до чаю часто додавали вино, або ж ром (див., наприклад, Панас Мирний «Повія» [8]), що пов'язує чай з алкоголем, а відповідно – зі скляним посудом. Таким чином, тонкокерамічний чайний посуд ставав символом достатку та тендітного світу домашнього затишку й благоустрою на противагу скляній оманливості публічного простору. Із теплом родинного кола асоціювалися і самовари, які поступово увійшли у побут українців, перетворившись на невід'ємний атрибут чаювання. Як вважають дослідники, самовари почали набирати популярності на українських теренах десь із 1820-х років [7:496]. До цього часу, наприклад, серед київського духовенства побутував звичай заварювати чай у великій полив'яній мисці, додаючи до кип'ятку цукор, мед та заварку. Після того, як чай заварювався його черпали із миски кружками та чашками [7:496]. Самовари настільки прижилися в українському побуті, що їх брали із собою і на прогулянки. Так, П. Потоцький згадує, що їздячи із друзями на відпочинок до Полтави, вони по дорозі зупинялися у мальовничих місцях, розстеляли скатертину, діставали закуски і ставили самовар [1:317]. Такі «виїзні чаювання» супроводжували й тонкокерамічні вироби, що засвідчує, наприклад, полотно О. І. Корзухіна «В неділю» (1884). Українські фарфорові виробництва випускали різноманітний чайний та кавовий посуд: сервізи, чашки з блюдцями, цукорниці, молочники, чайниці та чайники. На заводі А. М. Міклашевського виготовляли чайні прибори, які склалися із невеликого чайника, грілки та підставки. Іноді

для оформлення таких приборів використовували техніку літофанії, що надавало предметам ігрового забарвлення. Тож, асортимент українських виробництв міг задовольнити вимоги найвибагливіших покупців.

Для більш повного виявлення культуротворчих можливостей українського фарфору, необхідним видається звернення ще до однієї сфери його функціонування – простору приватної колекції. Роль предмета мистецького зібрання була закріплена за фарфором ще у сунському Китаї, ввівши його у позапобутову, знакову сферу існування. На українських теренах фарфор з давніх часів входив до скарбу представників заможних верств населення, тож, не дивно, що досить скоро виробниці вітчизняних фарфорових мануфактур почали поповнювати приватні колекції української еліти. В складних умовах бездержавності український фарфор опинився поза межами політичного життя та представництва на найвищому рівні, а заразом, у контексті пошуку національних ідентичностей, являючись, по суті, мистецтвом інтернаціональним, не міг бути піднятий на щит національно-культурного руху, проте, в межах окремих приватних колекцій, він все ж отримує національне забарвлення, стаючи українським не лише за географічним принципом. Так, можемо згадати, що український фарфор збирав такий видатний поборник національних ідей як М. Грушевський, або ж, що ним цікавився відомий колекціонер П. Потоцький, у зібранні якого «особливо добре було підібрано все, що стосувалося не просто улюбленої, але обожнюваної ним України» [1:19]. В контексті мистецьких колекцій фарфорові вироби набували нового статусу, змінюючи пряму функціональність, тобто сферу об'єктивного побутування, на історичність, тобто сферу суб'єктивної репрезентації. Разом з тим, інтерес до колекціонування фарфору сприяв мистецькому осмисленню вітчизняного порцелянового виробництва, роблячи його одним із яскравих здобутків української художньої культури, що у свою чергу сприяло активізації мистецтвознавчих досліджень та поповненню вітчизняним фарфором багатьох музейних фондів та експозицій.



**Висновки.** Отже, підсумовуючи, можемо сказати, що втративши свою апріорну новативність та унікальність, фарфор у 19 столітті входить у побут ширших верств населення, набуваючи нового значення та нових можливостей для реалізації культуротворчого потенціалу. Фарфор, виступаючи у ролі речі декоративної та утилітарної, трансформував не лише побут представників елітарних кіл, але й увійшов у тіло традиційного селянського повсякдення та сакральний простір православного храму, сприяючи оновленню національної традиції й, відповідно, підтриманню її життєздатності. Вироби з фарфору відігравали й роль предмета репрезентативного, не лише представляючи смаки, уподобання власників та їх статус, але й, в межах приватних колекцій, виступаючи маркером української фарфорової галузі, тим самим спонукаючи до наукового осмислення українського фарфору як художнього явища. Таким чином, український фарфор, являючись органічною частиною загальноєвропейського інтернаціонального феномену, виступає і як яскравий національний феномен, який на функціонально-знаковому рівні та рівні формотворення не просто відповідає світовим традиціям, але й доповнює їх. Разом з тим, той факт, що становлення українського фарфорового виробництва відбувалося в умовах бездержавності, розумінні національного як народного, та поступової, але неухильної втрати трепетного ставлення до «білого золота», на наш погляд, може пояснити і сьогоденнє неухильне, по суті злочинне, ставлення до вітчизняного фарфорового виробництва. Ситуацію може змінити усвідомлення значущості вітчизняного фарфорового виробництва, не тільки як корисної та комерційно вигідної галузі, але й як важливого культуроформуєчого фактору.

#### Література

1. Білокінь С. І. Музей України (Збірка П. Потоцького): Дослідження, матеріали. Монографія / Нац. Києво-Печер. іст.-культ. заповідник, НАН України. Ін-т історії України. Центр культурол. студій. – 3-тє вид., доп. – К., 2006. – 476 с.

2. Бодрийяр Ж. Система вещей [Электронный ресурс] / Жан Бодрийяр; [пер. с франц. С. Зенкина]. – М.: Рудомино, 2001. – Режим доступа: <http://yanko.lib.ru/books/philosoph/ baudrillard-le-systeme-des-objets-81.pdf>. – Название с экрана.

3. Боренько Н. Фаянсовий декоративно-вжитковий посуд XIX–XX століть в інтер'єрі народного житла Галичини / Надія Боренько // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр. – К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2008. – Вип. 8. – С. 133–137.

4. Бубчикова М. Фарфор в русской культуре XVIII–XX веков: Комментарии к выставке / Марианна Бубчикова // Декоративное искусство СССР. – 1987. – № 12 (361). – С. 32–36

5. Гребенка Е. П. Доктор. Роман / Е. П. Гребенка. – М.: Издание книгопродавца М. В. Клюкина, 1900. – 218 с.

6. Дорошенко П. Волокитин / П. Дорошенко // Столица и усадьба. – СПб., 1915. – № 44. – С. 3–7

7. Макаров А. Н. Малая энциклопедия киевской старины / Анатолий Макаров. – 2-е изд. – К.: Довіра, 2005. – 558 с.: ил.

8. Мирний П. Я. Повія [Электронный ресурс] // OpenBook. – Режим доступа: <https://sites.google.com/site/openbookclassic/ukraienska-literatura/mirnij/povia>. – Назва з екрана.

9. Молоховец Е. И. Подарок молодым хозяйкам, или Средства к уменьшению расходов в домашнем хозяйстве. Ч. 1 / Елена Молоховец. – СПб.: Типография Н. Н. Клобукова, 1901. – 785 с.

10. Нечуй-Левицький І. В Карпатах: з мандрівки в горах [Электронный ресурс] / Іван Нечуй-Левицький // Віче Борислава. – Режим доступа: <http://viche-boruslava.org.ua/index.php/mynuvshyna-ukrainy/190>. – Назва з екрана.

11. Нечуй-Левицький І. С. [Электронный ресурс] / Нечуй-Левицький Іван Семенович // OpenBook. – Режим доступа:

Назва з екрана.

12. Петрякова Ф. С. Украинский художественный фарфор (Конец XVIII – начало XX ст.) / Ф. С. Петрякова. – К.: Наукова думка, 1985. – 224 с.: ил.

13. Подарок молодым хозяйкам и неопытным хозяевам, или Книга, указывающая средство к улучшению расходов в домашнем хозяйстве и обучающая практ. знаниям по части домохозяйства и проч.: С приб.: "Руководство к сохранению здоровья" и прил.: "Заколдованный круг, или Искусство выигрывать во всевозможные карточные и другие игры" / Сост. Людвигом Шомбургом. – СПб.: Тип. Дома призрения малолет. бедных, 1874. – 647 с.

14. Радецкий И. М. Альманах гастрономов содержащий в себе продолжение обедов до девяностого. Различные пунши: горячие, холодные, мороженые и жжонки; заготовление впрок на зиму продуктов по французскому способу, и подробное объяснение о покупке и продаже жизненных припасов в столице. Книга третья / И. М. Радецкий. – СПб.: Тип. Штаба Отдельного корпуса внутр. стражи, 1855. – 476 с.

15. Радецкий И. М. Альманах гастрономов , заключающий в себе тридцать полных обедов, означенных записками русскими и французскими, правила для накрытия стола, служения за оным, порядок вин, то есть, какое именно, за которым кушаньем подается и практическое руководство для кухни / И. М. Радецкий. – СПб.: Тип. Штаба Отдельного корпуса внутр. стражи, 1852. – 350 с.

16. Радецкий И. М. Альманах гастрономов, заключающий в себе продолжение обедов до шестидесятого: обеды сырной недели (масленицы), обеды для поста рыбные и грибные, столы в день Св. Пасхи и в Рождественский сочельник, блины разных сортов и бал в пяти разрядах, с подробным объяснением. Книга вторая / И. М. Радецкий. – СПб.: Тип. Штаба Отдельного корпуса внутр. стражи, 1853. – 330 с.

17. Сиповская Н.В. Фарфор в России XVIII века / Наталия Сиповская. – М.: «Пинакотека», 2008. – 392 с.: ил.
18. Соколов И. А. Российская «Чайная Сказка»: от истоков, до конца XIX века / Соколов И. А. // Кофе & чай в России: деловой журнал. – М., 2013. – № 3 (105). – С. 20–23.
19. Українка Л. До брата Михайла [Електронний ресурс] // Енциклопедія життя і творчості Лесі Українки. – Режим доступу: <http://www.l-ukrainka.name/uk/Corresp/1891/18910225.html>. – Назва з екрана
20. Українка Л. Чашка [Електронний ресурс] / Леся Українка // Енциклопедія життя і творчості Лесі Українки. – Режим доступу: <http://www.l-ukrainka.name/uk/Prose/Chashka.html>. – Назва з екрана.
21. Фліз Д. П. де ля. Етнографічні описи селян Київської губернії [Електронний ресурс] / Домінік П'єр де ля Фліз. – Режим доступу: <http://litopys.org.ua/deflise/flise.htm>. – Назва з екрана
22. Художественное убранство русского интерьера XIX века: очерк-путеводитель / [под общей ред. И. Н. Ухановой]. – Л.: Искусство, 1986. – 144 с.: ил.
23. Школьная О. Сакральное и профанное в украинском фарфоре: от ночных бдений до морфологии развлечений / О. Школьная // Ночь: закономерности, ритуалы, искусство: Вып. 3. – 2012. – С. 325–339
24. Praz M. An illustrated history of interior decoration. From Pompeii to Art Nouveau / Mario Praz; [trans. from the Italian by W. Weaver]. – London: Thames and Hudson, 1964. – 396 p.: il.