

УКРАЇНСЬКИЙ ФАРФОР: ЗАГАЛЬНОЄВРОПЕЙСЬКИЙ ВИМІР ТА НАЦІОНАЛЬНА СПЕЦИФІКА

Стаття присвячена українському фарфору кінця 18 – 19 століття, який розглядається як феномен культури в контексті західноєвропейських традицій порцелянового мистецтва, що дозволяє по-новому оцінити власне український фарфор, виявити його національну своєрідність

Ключові слова: *фарфор, історизм, контекст, 19 століття, Україна, Європа*

The article is devoted to Ukrainian porcelain late 18th – 19th century. Ukrainian porcelain regarded as a phenomenon of culture in the context of Western European tradition of porcelain art, that allows to evaluate Ukrainian porcelain in a new light, reveal its national identity.

Keywords: *porcelain, historicism, context, 19th century, Ukraine, Europe*

Дослідження української порцеляни кінця 18 – 19 століття – часу свого становлення та розквіту – актуалізується в сучасних умовах руйнації українського фарфорового виробництва, що в свою чергу торкається надважливої проблеми збереження традицій, яка гостро ставить питання про визначення місця порцеляни в культурному житті країни. Світове визнання китайської керамічної інновації спричинило формування регіональних варіантів порцелянового виробництва і, відповідно, – традицій сприйняття та побутування нового матеріалу. В Україні на ґрунті загальноєвропейських традицій сформувалася власна культура порцеляни, яка, на жаль, досі недостатньо осмислена сучасною науковою думкою.

Не зважаючи на те, що на даний момент існує низка досліджень з історії мистецтва української порцеляни, основна увага в них приділяється колу суто мистецтвознавчих та історико-джерелознавчих питань. Осмислення ж української порцеляни в більш широкому значенні, як явища культури, вимагає нового кута зору. Тож, запропонована робота є спробою застосування культурологічного підходу до дослідження українського фарфору кінця 18 – 19 століття, що певною мірою ліквідує прогалини в його теоретичному осмисленні. Таким чином, особливо цінними для дослідження виявилися теоретичні розробки М. Фуко [9], Й. Хейзінги [10], Х. Зедльмайра [4], а також досвід російських мистецтвознавців, які у своїх дослідженнях торкалися проблеми історизму, сприйняття та побутування творів декоративно-прикладного мистецтва, зокрема порцеляни, в межах 19 століття [2, 3, 5, 6, 7]. Окрім того, автор використовував дані з історії французького та українського фарфору, наведені в роботах Н. Бірюкової та Н. Казакевич [1], Л. Федевич [8] та О. Шкільної [11].

Ведучи розмову про специфічність української порцеляни, перш за все, слід зупинитись на тому, що порцелянове виробництво в Україні виникло на злеті 18 століття, розгорнувши своє становлення та розвиток в межах наступного, часто супроводжуваного епітетом «розірване», 19 століття. Акцентування цього факту є принциповим для усвідомлення процесу формування власне українського образу порцеляни.

Кінець 18 – початок 19 століття для європейських країн став початком нової епохи, яка супроводжувалась складними соціальними та духовними шуканнями й конфліктами. Головну причину кардинальних змін М. Фуко вбачає в тому, що основним способом буття предметів пізнання стає не простір, а час, точніше – історичний час. «Історія (...) роздвоюється, в непереборній двозначності, на емпіричну науку про події і корінний спосіб буття, що приписує долю і всім взагалі емпіричним істотам, і нам самим у всій нашій специфіці» [9, с. 245]. Історизм стає

головною рисою світосприйняття людей нової епохи. Разом з тим, що особливо цікаво, і сама людина, і майже кожен предмет пізнання окреслює в цей час поле власної історії. Свою власну історію здобуває і мистецтво фарфору. Європейські, а разом з ними і російські майстри звертаються до своєї не такої вже й довгої «порцелянової» історії, перемішуючи цитати задля отримання бажаної новизни з обов'язковим присмаком часу, часу історичного. В цей період український фарфор лише вступає на шлях свого становлення, позбавлений власної історії, відповідаючи загальним тенденціям, він спирається на чужий досвід, звертається до чужих історій. Таким чином, на початковому етапі свого розвитку український фарфор виявляється «вписаним» у загальноєвропейський контекст, не вирізняючись особливою оригінальністю. Домінуючими в стилістиці українських виробів були характерні для більшості європейських виробництв, переспіви класицизму, або рококо.

Єдність світу 18 століття розпадається, а разом з нею відбувається і розпад стильової єдності мистецтва. Показово, що саме в 19 столітті, яке втратило опору однієї художньої норми, вперше починають використовувати саме слово «стиль» [5, с. 10], яке означає певну, визначену сукупність ознак, що характеризують мистецтво тієї, чи іншої епохи. Ця сукупність, яка не репрезентує цілісність епохи, а представляє лише її, так би мовити, загальний нарис, створює можливість розчленування цілого на окремі складові частини, на окремі ознаки, які отримують самостійне існування. Але висмикнуті з контекстуального поля, що породило їх, такі стильові прикмети часу були приречені на втрату конструктивної, визначеної за ними функції, перетворюючись на декоративну оболонку, яку легко можна було приміряти на будь-яку основу і конструювати з будь-яких елементів. В цьому контексті, нам видається доречним використання влучного терміну «аплікація», до якого звертається у своїх працях Х. Зедльмайер [4], а слідом за ним Н. Сиповська [7], характеризуючи архітектуру зазначеного періоду. «Вирізаючи» з

образу попередніх епох «окремі фігури» майстри 19 століття накладають їх на створену окремо основу, яка таким чином набуває певного естетичного виміру. Відбувається нечуване до того розділення форми та декору, між якими відтепер існує умовна залежність. Так, ми спостерігаємо з якою майстерністю та невимушеністю керамісти конструюють для своїх порцелянових витворів фантастичні шати, складені з безлічі достовірних, хоча й інколи перекручених, цитат. Виключення не становила й українська порцеляна, варто лишень згадати вибагливі вироби заводу Міклашевського, у яких на будь-якій формі неймовірним чином поєднуються рокайльні завитки, орієнтальні візерунки, живописні медальйони сусідять з надлишковим ліпним декором та позолотою.

Важливим видається наголосити на вже озвученому слові «цитата». Цитатність стає однією з характерних ознак, художнім прийомом мистецтва 19 століття. На відміну від порцелянових виробів попереднього часу, при створенні яких майстри доволі вільно поводитись зі зразком, з однаковою легкістю та артистизмом трактуючи європейські, чи далекосхідні першоджерела, фарфор аналітичного століття не може дозволити собі такої несерйозності. Звертаючись до витворів майстрів 19 століття, ми не говоримо про ретельне копіювання, проте нові, без сумніву, досить вигадливі компіляційні образи, стоячи на позитивістському ґрунті, складаються саме з цитат з їх претензією на достовірність і посиланням на першоджерело.

Змінюється й ставлення до графічного чи живописного зразка для розпису порцеляни. Ми спостерігаємо за тим, що відтворення графічних та живописних творів стає все більш ретельним. Порцелянові вироби перетворюються на своєрідні галереї, які представляють нам не міфічний світ, а конкретні події, конкретних людей, конкретну місцевість, чи окремі шедеври – витвори знову ж таки конкретної автономної людини, образ якої став ще одним надбанням епохи. Відбувається надзвичайно цікаве перевтілення – порцеляновий виріб, перестає бути собою і перетворюється

на репродукцію, повторюючи конкретний зразок більшою мірою заради нього самого [2, с. 34]. Вже у перші десятиліття 19 століття живопис на порцеляні перебирає на себе головну увагу і демонструє дисбаланс у відношенні між формою та декором. Так і в українському фарфорі ми зустрічаємо вироби з «портретами» конкретної місцевості – зображеннями мануфактур, українських краєвидів, і низку портретів відомих особистостей, популярними тут були і відтворення графічних творів. Показовим видається створення порцелянових декоративних пластів – своєрідних картин на порцеляновій основі. Фарфор разом з тим був і «найпослідовнішим прибічником моди» [3], відтворюючи ілюстрації до популярних романів, карикатур на відомих сучасників тощо. Звичайно такі вироби високо цінувалися і зазвичай не використовувалися безпосередньо у побуті, переважно виступаючи у ролі репрезентативного предмета. Проте це репрезентація у відмінному від попереднього століття масштабі – це домашня, приватна репрезентація [2, с. 33] розчарованої у публічності людини, яка «не володіє вже ніякою суспільною архітектурою, нині вона стає справою державних посадових осіб; єдине, що їй належить - зі смаком облаштований будинок і чарівні меблі» [4, с. 59].

Серйозність століття, на якій акцентує Й. Хейзінга [10, с. 183-185], домінування поняття користі та функціональності, накладають відбиток на усі сторони культурного життя. Зусилля 19 століття були спрямовані не на створення цільного, непохитного порядку, а на виявлення «механізмів виникнення конкретних “порядків”» [7, с. 29]. В такому багатоголосі історій формується й повсякденне життя людини означеного часу. Якщо ми звернемося до інтер'єру епохи історизму (1830-1890), то повинні будемо констатувати, що він виглядає надміру перевантаженим. Не можна сказати, що раніше інтер'єри відрізнялися особливою мінімалістичністю облаштування (згадаймо хоча б переповнені фарфором кабінети 18 століття), проте, саме зараз, коли речі набули власної історії, дистанціюючись від людини, коли важливою стала деталь, «конкретний

порядок» - речі ніби проступили на полотні інтер'єра в усій своїй нестерпній реальності. Подробиці сховали ціле, річ зруйнувала інтер'єр. В цьому переповненому речами особистому світі автономної людини намічається розділення цілісного предмета на предмет декоративний та побутовий (утилітарний). Подібні процеси відбуваються й у архітектурі цього часу, демонструючи протистояння архітектора та інженера, поступово розділяючи цілісну архітектуру на архітектуру як мистецтво та прозаїчне будівництво. Так, в межах зазначеного періоду поряд з виробництвом порцелянових речей суто декоративного характеру – інтер'єрних ваз, чи декоративних статуєток, пластів тощо – виготовляється значна кількість столового посуду різної якості, що разом з тим свідчить про поширення порцеляни серед широких верств населення та укорінення її в побутовій культурі, в тому числі й українській.

Позитивістський тиск століття призводить до втрати особливого, трепетного ставлення до порцеляни. Мова не йде про те, що фарфор втратив свою цінність, чи репрезентативну функцію, проте, змінились акценти. Вироби з порцеляни виступали у ролі пам'ятного, чи просто дорогого подарунка, предмета колекціонування, сімейної реліквії, художньої прикраси. Проте головним тут є слово «вироби», а не «порцеляна». Роздивляючись порцелянові вироби 19 століття, ми з подивом та інтересом, проте рідко з щирим захватом, відмічаємо в першу чергу майстерність керамістів, технічні можливості фарфору. Разом з тим, якщо раніше порцеляна була приводом для створення дивовижних пам'яток, то тепер ці вироби просто отримують життя у порцеляні. Власне, в першу чергу важливо не те, що річ виготовлена з порцеляни, а що ця річ унікальна, що вона демонструє технічність та вигадливість. Немає сенсу ховати дорогоцінний камінь під шаром фарби, проте, не викликає питань і подиву подібне приховування дорогої та якісної цегли, зовсім не тому, що остання не ціниться, а через те, що це всього лише добротний матеріал, один серед низки інших. Естетичне ж сприйняття самого матеріалу

відсилає нас вже до панування стилю модерн, хронологічні рамки якого не збігаються з визначеними у даному дослідженні.

Особливу роль у процесі демонстрації технічних можливостей різних матеріалів та виробничих нововведень відігравали промислові виставки. Перша всесвітня виставка у Лондоні 1851 року чудове тому підтвердження. Окрім Кришталевого палацу Джозефа Пакстона, що продемонстрував будівельні можливості скла та заліза, увагу привертала численні представлені винаходи: моделі мостів, нові друкарські машини, продуктивніші ткацькі верстати, макет Суецького каналу та ін. Поруч з тим демонструвалися досягнення порцелянових мануфактур, дорогоцінні шовкові тканини, коштовні килими тощо. На виставці був особливо відмічений англійський фарфор, разом з тим і російський Імператорський фарфоровий завод отримав золоту медаль «за великі порцелянові вази» [6, с. 51] (тут слід зазначити, що технічний прогрес сприяв створенню складніших виробів – більших за розмірами та вибагливо декорованих, що й допомагало їм отримати найвищу оцінку). У 1829 році відбулася перша мануфактурна виставка у Росії (Санкт-Петербург), яка відкрила низку всеросійських та регіональних виставок, на яких зустрічалися мистецтво та індустрія. Як ми бачили окремі українські порцелянові виробництва, які демонстрували на виставках свою продукцію, отримували визнання за якість маси, високу технологічність або оригінальність задуму. Виставки ставали розповсюдниками нових технологій та модних тенденцій, приваблюючи представників усіх станів суспільства. Їх атмосфера невблаганного технічного вдосконалення накладала відбиток на тендітні порцелянові вироби, обважнілі від своєї матеріальності. Потрохи зникає витонченість, життєвість виробів першої половини 19 століття, тепер, почасти зберігаючи благородність та навіть подекуди витонченість, вироби остаточно втрачають глибину, поступово встановлюється верховенство технічної й холодної краси.

Нові виставки, які демонстрували досягнення художньої промисловості, відігравали важливу роль у швидкому розповсюдженні художніх ідей, які тепер активно використовувалися різними прошарками суспільства, почасти спрощуючись та набуваючи більш грубих форм. 19 століття стає тим періодом, коли «злочасний обиватель сформувався як абсолютно нова і вельми позитивна соціальна сила» [7, с. 27]. Формування нової буржуазно-демократичної культури спричинило підвищення попиту на продукцію порцелянових виробництв, що сприяло не тільки ширшому розповсюдженню фарфору, але й падінню його якісного рівня, що демонструють і деякі українські виробництва. Твори, розраховані на нового покупця з претензією на витонченість, намагаються зберегти певний зв'язок з мистецтвом, з образом «старого фарфору», образом «“справжньої” порцелянової речі: вишуканої і вигадливої, марної і безцінної, доступної небагатьом як знак приналежності до елітарного кола, знак хорошого тону і витонченого смаку» [2, с. 36]. Тому такими популярними, особливо серед комерційних приватних виробництв, стають переспіви рококо – стилю, пов'язаного з вишками європейської порцеляни, стилю, який підкреслював зв'язок із блискучим, величним минулим розкішного придворного життя 18 століття, «фарфорового століття». Вироби, декоровані у стилі рококо стали за влучним виразом М. Бубчикової «неперевершеним міщанським ідеалом порцеляни» [2, с. 36]. Поява нового масового замовника сприяла значній комерціалізації фарфорового виробництва. Почасти саме економічна вигода стає причиною створення тих чи інших виробів, що породжує компромісність художнього рішення.

19 століття умовно можна назвати періодом всеїдності, де для усього знаходиться чільне місце, для прекрасного і потворного, піднесеного і низького, елітарного та масового, офіційного та неформального, що стирає чіткі межі між різними сферами культурного життя. Мистецтво порцеляни, існуючи в умовах комерціалізації та чуйного реагування на запити

широких верств суспільства, стає відкритим для засвоєння впливів різних прошарків художньої культури. Важливим для нас є акцентування впливу народного мистецтва на творення нового образу порцеляни. Для українських приватних виробництв така тенденція є характерною. У виробках Барановки, Городниці, або ж Волокитина ми можемо чітко прослідкувати запозичення народних форм та особливостей розпису, що знаменує збагачення української порцеляни власними традиціями. Саме Баранівський завод став згодом основою формування національного фарфору України [11, с. 8].

Складність історичної ситуації виникнення українського фарфору полягала й у тому, що кінець 18 століття став часом остаточної руйнації української автономії. Розірвана територіально і духовно між різними державами і різними культурними традиціями, Україна втрачає надзвичайно важливий соціальний прошарок – національну еліту. Власне, порцелянове мистецтво, мистецтво елітарне, завжди супроводжувало життя представників вищих прошарків суспільства, відображуючи їх смаки та погляди. Українська порцеляна виникає в умовах відсутності національної еліти. І в цьому принципова відмінність вітчизняного фарфорового виробництва від загальноєвропейського, чи далекосхідного досвіду. Основними ініціаторами, замовниками, споживачами виробленої продукції були місцеві представники зорієнтованих на іноземні традиції елітарних прошарків суспільства. Так, засновник заводу у Волокитині – А. М. Міклашевський за свідченнями сучасників був людиною західної культури: «живучи за кордоном і у Волокитині, займався виключно своїми справами, слідкуючи більше за тим, що діється у політичному житті Франції, аніж за тим, що відбувається в Росії» [8, с. 4]. Показово, наприклад, що Севрську мануфактуру наприкінці 18 століття від ліквідації рятували лише королівські субсидії, і, навіть, після падіння монархії, було прийнято рішення будь що зберегти виробництво, яке було національною гордістю Франції [1, с. 12]. Таким чином, на відміну від китайського, чи

європейського фарфору, українська порцеляна не була пов'язана з ідеями державності, не стала символом державного престижу. Але справа не лише в тому. Якщо ми згадаємо перше виробництво, розбудоване у Корці, той факт, що засновувалося воно ще в межах Польщі, яка сподівалась на здобуття незалежності, що Ю. Чарторийський мав виражені польські уподобання, що саме з Корцем пов'язані й виробництва у Барановці та Городниці, то матимемо визнати, що засновники порцелянового виробництва на теренах сучасної України, навряд чи асоціювали себе з останньою, чи прагнули своєю діяльністю підтримати її престиж. Українська порцеляна, таким чином, опинилася у надскладній ситуації – позбавленою ґрунту для вкорінення, що б могло зробити її своєрідним індикатором нації та її самобутності. Цю роль в Україні перебирає на себе гончарство, пов'язане з народними традиціями, які у зазначений період стають синонімом власне українського. Не дивно, що й сьогодні, після здобуття вистражданої незалежності ми спостерігаємо розквіт гончарного виробництва України, що супроводжується й науковим ажіотажем, і майже повний занепад українського фарфорового виробництва, вивченням історії якого займаються поодинокі вчені.

Звичайно ж, порцелянові виробництва, які існували на теренах сучасної України, були справою приватних осіб, потреби, смаки та амбіції яких відбивалися на специфіці виробництва. В цьому контексті хотілося б зупинитися на постаті Андрія Міклашевського, зусиллями якого було засновано порцелянове виробництво у Волокитині. Саме на заводі Міклашевського були виготовлені перші порцелянові твори культового призначення, які були використані при оздобленні місцевої церкви: іконостас, культове начиння та окремі елементи оздоблення інтер'єру. В еkleктичному багатоголоссі стильового рішення чітко проступає барокова мелодія, яка одразу ж відсилає нас до попередньої епохи розквіту державності та художньої культури України. Однак, створення порцелянового інтер'єру, в першу чергу, викликає спогади про фарфорові

безумства європейських кабінетів, а разом з тим, будучи породженням свого часу, є демонстрацією технологічно-інженерних звершень. Але для нас особливо важливим є акцентування того, що цей інтер'єр, на відміну від своїх європейських попередників, був культовим. Іконостас є головною смисловою та художньою домінантою православної церкви, і має глибокий символічний зміст. Отже, втілення іконостасу в новому порцеляновому матеріалі, видається нам подією надзвичайної значущості не лише в світлі піонерських технологічних досягнень, а в першу чергу як особливо яскрава грань феномену української порцеляни. Використання фарфору як матеріалу для виготовлення не окремих культових предметів – свічників, панікадил тощо, які вже мали свою традицію у гончарстві, а цілісного інтер'єру і його смислового центру – іконостасу, вводить цей молодий для України матеріал у сакральну-традиційну сферу. І тут показовим є використання барокових форм, характерних для українських дерев'яних іконостасів. Дивовижним чином у амбітному задумі зорієнтованого на іноземну культуру Андрія Міклашевського, проступає українська національна традиція, виявляється прадавня сакральна функція кераміки, що зводить до єдиного коріння гончарство та порцелянове виробництво.

Отже, однією зі специфічних рис української порцеляни є час її виникнення. З одного боку це час загальноєвропейської історії з її позитивістськими настроями, культом автономної людини, а з іншого боку це час національної історії – болючої руйнації Української держави, знищення національної еліти, пошуків національної своєрідності та відстоювання права на її існування. Мабуть важко уявити собі більш складні умови для розбудови нового фарфорового виробництва, тендітні вироби якого звикли до привітного простору європейської культури 18 століття. Порцелянове виробництво складається в Україні в умовах орієнтації фарфору на досягнення блискучого минулого, втрати ним ореолу раритетності, розширення кола замовників та комерціалізації виробництва. Європейські пошуки втраченої цілісності в розірваних

прикметах минувшини стали для українського виробництва початком власної історії, яка розбудовувалась в контексті втрати державності та подолання національної кризи. Порцеляна ж, яка в Європі з перших кроків була пов'язана з ідеями державності й виступала символом державного престижу, в українських умовах стає лише символом приватного престижу автономної людини. Ідеї державності, національної самобутності були пов'язані в першу чергу з народним мистецтвом, яке опосередковано впливало на порцелянове виробництво, проте останнє не мало можливості, в умовах відсутності національної еліти, стати індикатором національної автентичності. Молоде порцелянове мистецтво опиняється в надскладній ситуації позбавлення можливості пустити глибоке коріння в національний ґрунт. Таким чином, мистецтво порцеляни опиняється поза межами авангардної лінії розвитку української культури, стурбованої в цей час проблемою національної самоідентифікації. Разом з тим, підкоряючись законам європейської культури, вбираючи впливи народної творчості, і будучи введеним в сакральну-традиційну сферу культури, український фарфор набуває специфічного образу, перетворюючись на складний феномен, у якому відобразився мозаїчний характер кризового періоду в історії національної культури.

Використані джерела

1. Бирюкова Н.Ю., Казакевич Н.И. Севрский фарфор XVIII века / Н.Ю. Бирюкова, Н.И. Казакевич. – СПб.: Государственный Эрмитаж, 2005. – 480 с.: ил.
2. Бубчикова М. Фарфор в русской культуре XVIII – XX веков: Комментарии к выставке / Марианна Бубчикова // Декоративное искусство СССР. – 1987. – № 12 (361). – С. 32 – 36
3. Бубчикова М.А. Русский фарфор пушкинской эпохи. Из собрания Гос. Исторического музея. – М.: Галарт, 1997. – 80 с.: ил.

4. Зедльмайр Х. Утрата середины / Ханс Зедльмайр; [пер. с нем. С.С. Ваняна]. – М.: Прогресс-традиция; Издательский дом «Территория будущего», 2008. – 640 с.: ил.

5. Историзм в России. Стиль и эпоха в декоративном искусстве. 1820-е – 1890-е годы : Каталог выставки / [науч. ред. Н.Ю. Бирюкова, И.Н. Уханова]. – СПб.: АО «Славия», 1996. – 432 с.: ил.

6. Лебедева В.А. Фарфор эпохи историзма на художественно-промышленных выставках XIX века (заводы, технологии, ассортимент) / Лебедева Вера Алексеевна // ПОИСК: Политика. Обществоведение. Искусство. Социология. Культура: научный и социокультурный журнал. – М.: НИЦ «Академика», 2012. - № 1 (36). – С. 43-52

7. Сиповская Н. Пространство историзма. Взгляд дилетанта / Наталия Сиповская // Пинакотека. – М.: ООО «ПИАКОТЕКА», 2000. – № 10-11. – С. 27-31

8. Федевич Л. Порцеляна Волокитинської мануфактури Андрія Міклашевського: Каталог колекції Сумського художнього музею / Людмила Федевич. – Суми: ВТД «Університетська книга», 2005. – 32 с.: іл.

9. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Мишель Фуко; [пер. с франц. В.П. Визгин, Н.С. Автономова]. – СПб.: А-сad, 1994. – 408 с.

10. Хейзинга Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры / Йохан Хейзинга; [пер., сост. и вступ. ст. Д.В. Сильвестрова; коммент. Д.Э. Харитоновича]. - М.: Прогресс-Традиция, 1997. – 416 с.

11. Школьна О.В. Фарфор-фаянс України ХХ століття: інфраструктура галузі, пром. та екон. політика, орг.-творчі процеси : [у 2 кн.] / Ольга Школьна. - К.: Інтертехнологія, 2011. Кн. 1. - 2011. - 400 с.: іл.