

Література

1. *Лотман Ю.* Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров: Статьи. Исследования. Заметки (1968-1972) // Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство, 2000. – 704 с.
2. *Бахтин М.* К методологии гуманитарных наук // Эстетика словесного творчества / М. Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – С. 381–394.
3. *Борхес Х.Л.* Дом Астериона // Вавилонская библиотека // Х.-Л. Борхес. – Харьков: Фолио – Ростов-на-Дону: Феникс, 1999. – С. 145–147.
4. *Лотман Ю.* О природе искусства // Ю. М. Лотман. Об искусстве. – СПб.: Искусство, 1998. – С. 400 – 404.
5. *Лотман Ю.* Искусство в ряду вторичных моделирующих систем / Ю. Лотман // Об искусстве. – СПб., 1998. – С. 387–400.
6. *Аверинцев С.* К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // С.С. Аверинцев. Софія-Логос. Словник // С.С. Аверинцев. – К.: Дух і Літера, 1999. – С. 214–243.

УДК 008:738.2/.3"16-18"

Ольга Володимирівна Школьна,
кандидат мистецтвознавства, докторант Львівської національної академії мистецтв, доцент кафедри мистецтвознавства та експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ДУХОВНО-ЕСТЕТИЧНИЙ СПАДОК І ФІЛОСОФІЯ ФАРФОРУ КИТАЮ В РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ «БІЛОГО ЗОЛОТА» ЄВРОПЕЙСЬКИХ ДЕРЖАВ НОВОГО ЧАСУ

Дослідження присвячене філософії і особливостям розвитку китайського фарфору та його впливу на духовно-естетичне сприйняття «білого золота» європейцями доби Нового часу. Розглянуто окремі термінологічні дефініції, специфіку появи «шинуазрі» на перших виробництвах тонкої кераміки земель етнічної України XVII – XIX століть.

Ключові слова: фарфор, фаянс, Китай, Україна, XVII – XIX століття, культура, естетика.

Ольга Владимировна Школьная,
кандидат искусствоведения, докторант Львовской национальной академии искусств, доцент кафедры искусствоведения и экспертизы Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

ДУХОВНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ И ФИЛОСОФИЯ ФАРФОРА КИТАЯ В РАЗВИТИИ КУЛЬТУРЫ «БЕЛОГО ЗОЛОТА» ЕВРОПЕЙСКИХ ГОСУДАРСТВ НОВОГО ВРЕМЕНИ

Исследование посвящено философии и особенностям развития китайского фарфора и его влияния на духовно-эстетическое восприятие «белого золота» европейцами периода Нового времени. Рассмотрены отдельные терминологические дефиниции, специфика появления «шинуазри» на первых производствах тонкой керамики земель этнической Украины XVII – XIX столетий.

Ключевые слова: фарфор, фаянс, Китай, Украина, XVII – XIX столетия, культура, эстетика.

*Olga Vladimirovna Shkolna,
the candidate of art criticism, the doctorate of the Lvov national
academy of arts, the senior lecturer of chair of art criticism and examination
National academy of the managerial personnel of culture and arts*

SPIRITUALLY-AESTHETIC HERITAGE AND PHILOSOPHY OF PORCELAIN OF CHINA IN CULTURE DEVELOPMENT «WHITE GOLD» EUROPEAN STATES OF NEW TIME

Research is devoted philosophy and features of development of the Chinese porcelain and its influence on spiritually-aesthetic perception of «white gold» by Europeans of the period of New time. Separate terminological definitions, specificity of occurrence of products in the Chinese taste on the first manufactures of thin ceramics of the earth's of ethnic Ukraine XVII – XIX are considered centuries.

Key words: porcelain, faience, China, Ukraine, XVII – XIX century, culture, an aesthetics.

Шлях до вишуканих зразків мистецької глини нового часу тривав кілька тисячоліть – від поливних посудних форм древніх цивілізацій, з Китаю та Єгипту, батьківщини глазури, через Вавилон, Ассирію, Персію до ореола слов'янських народів та Західної Європи. У Стародавній Русі майстри вже у IX – X століттях добре володіли мистецтвом поливування. Однак експерименти щодо пошуків рецептів білокерамічних виробів на деякий час були припинені через монголо-татарську навалу.

Приблизно у ті самі часи, протягом VIII – на початку XIII століть, араби з африканського континенту захопили Піренейський півострів. Замість держави вестготів з'явився симбіоз іспанців та маврів. Він збагатив Захід східними імпульсами ісламського мистецтва та арабо-перськими досягненнями, зокрема рецептурою непрозорих олов'яних глазурей, а також новими світоглядними моделями Сходу, за якими дух і матерія становили єдине неподільне ціле. Це, а також великі географічні відкриття, поступ науки астрономії, анатомії тощо змінили уявлення європейців про світ, його багатоманітність.

Визначним досягненням симбіозу іспано-мавританської культури стало опанування високорозвиненим населенням доби Ренесансу технологій виготовлення тонкої кераміки, білопалені зразки якої первісно всі називали майоліками. Точна дата появи європейських фаянсів невідома, однак саме у Середньовіччі, в епоху Відродження, протягом XIV – XV століть виникли специфічні умови для феномена звернення до «красних» та «вільних» мистецтв. Вільними вони називалися тому, що ними могли займатися вільні художники.

Питання естетичних засад китайської кераміки висвітлюється російським дослідником М.Є. Кравцовою у виданні «Мировая художественная культура. История искусства Китая» [2], надрукованому в Санкт-Петербурзі 2004 року. Однак авторка не розглядала питання впливу світоглядних засад народу «Піднебесної» на духовно-культурне значення тонкої кераміки в Європі Нового часу.

Мета даної статті – спробувати накреслити штрих-пунктирні лінії відгомонів китайських естетичних і філософських настанов у продукції ранніх фарфоро-фаянсових виробництв земель етнічної України крізь призму хвилі захоплення «білим золотом» в Європі, ціннісні орієнтири початкових стадій якої в історії втрачені або залишаються малодослідженими.

Порцеляна, або фарфор, який прийшов з Китаю, була одним з красних, тобто так званих «вищих» мистецтв Сходу. «Блакитний, ніби небо, тонкий, як папір, дзвінкий, наче звуки циня» (згаданого у відомих поетичних рядках доби Сун струнного музичного інструмента [2, 707]). Перед виконанням кожної вази, басейну для золотої рибки або чашки (важливої складової чайної церемонії), тамтешні майстри мали пройти рівень посвяченості. Спочатку займалися очищенням, медитацією, надалі молилися, просили благословення у вищій сутності на працю із шляхетним пластичним матеріалом, рівних якому не було серед глин на землі. І тільки після цього, вклоняючись окремому егрегору, Богу фарфору, який займав не останнє місце у пантеоні Піднебесної, починали святу, богоугодну, як вважалося, працю. Цей своєрідний «етикет» у ритуалі виготовлення «білого золота» заворожував, зачаровував європейців, яких приваблював оповитий страшною таємницею «китайський секрет».

Застосування виробів з фарфору в Китаї було у першу чергу прерогативою імператора. У цій країні не склався інститут жерцтва. Натомість у поклонінні стихіям і вищим сутностям (Небо, Земля тощо) роль першосвященника виконував сам правитель, а ролі асистентів – представники найвищої знаті [1, 119]. Всесвітній закон, Вища істина та Справедливість, Вищий Абсолют були адресатами цих «спіритичних сеансів». Гадання, ворожбитство, передбачення становили значну, вагому складову суспільного життя стародавнього Китаю. Вони супроводжувалися постійними жертвоприношеннями, реальними та умовними (їжа в казанах тощо). На рівні окремих земель у кожному поселенні стояв вівтар «ше», біля якого оголені шаманки викликали духів дощу і запліднення, духів потойбіччя і життя.

Древнекитайська світоглядно-філософська доктрина (концепція усин) про взаємопроникнення п'яти основних першоелементів, першосубстанцій, а саме, вогню, води, землі, металу й дерева, унаочнювалася витворами рідкісної краси і гармонії: порцеляною. Адже суміш води і землі (різноманітні глини, пісок тощо), збагачена каоліном (використовувався також для виготовлення паперу – з поєднання кори дерев, конопель та старих риболовних сіток), при випалі у вогні поєднувалася з металом (кобальт, золото, срібло). Отже, отриманий продукт був унаочненням довершеності божественних сутностей, сумішшю містики й метафізики.

Вчення про дуальну будову світу – інь і ян, прописувало, що в кожній матерії є дух зі своїми морально-етичними і світоглядними принципами. Фарфор для китайців був цілісним мікрокосмом, створеним для насолоди і блаженства як вершина мудрості, симбіоз сакрального і профанного. Досягнення гармонії світу, до якого прагнули за вченням Дао (шляху до істини), полягало у єднанні з природними стихіями. Істотною складовою всіх духовних практик Піднебесної була мотивація «у-вей» – шлях надії та сподівань. Посуд розглядався як деяка подoba живій істоті, яка мала власні точки акупунктури і будову людини. Ваза, чашка, ритуальний казан тощо мали стопу, ніжки, тулуб, шию, плечі, ручки, вушка, накривку. Останню часто прикрашали образами міфічних та реальних тварин, плодів-, квітів-тотемів: драконами, ящірками, зміями, черепахами, метеликами, персиком, квітками сакури, сливи, гранату, орхідеями, лотосами тощо.

У релігійно-філософських і моралістичних вченнях древніх та середньовічних китайців великого значення набувала ідея безсмертя. Заради неї художники намагалися виконувати свою працю бездоганно, аби їх ім'я, а значить, і цілий рід, були уславлені у віках. Адже головним сенсом життя людини за морально-етичними засадами класичного конфуціанства була воля, прагнення до повного розкриття людської природи через переборення усього суб'єктивно-обмеженого в людині [1, 130]. Фарфор мав властивості книги: біле поле дозволяло увіковічувати сентенції або поетичні рядки. Сцени споглядання природи, кохання, історичних подій, портрети були образним літописом життя китайського соціуму й одночасно приналежністю до вищих першооснов, медитативним полем.

«Квазінаціональна» релігія даосизм мала свої теорію і практику, суттєвою складовою якої була окультна наука геомантия (фен-шуй). За нею лад речей (космос) існував як складна система взаємозв'язку геомагнітного поля землі (сторони світу), стихій (першоелементи) та духовного наповнення матерії, залежного від покровителів (егрегорів) та небесних світил – зірок, сонця, планет. Дикі гори в цій космогонічній картині світу були святими місцями, тому їх зображення було частиною сюжетного розпису всіх мистецтв.

Наближення до космічних вершин віддзеркалилося у архітектурі Китаю, де з поширенням буддизму від IV століття по Р.Х. набули розповсюдження скельні монастирі та вмістилища релігійних реліквій – вежі-пагоди. Останні форми стали улюбленими символами і в ранньому фарфорі, на зразок європейських дарохранительниць. Деякі примірники пагод на високій білокам'яній платформі з подвійним черепичним дахом синього кольору були прикладами надзвичайно складної композиції, однак, ідеально розкривали світоглядні постулати Сходу.

З поширенням буддизму у феодальному Китаї зближуються живопис і каліграфія, розвивається скульптура, яка мала різні функції та жанрове багатоманіття й стверджувала, що істина є з людиною завжди. Конфуціанство, котре було сумішшю релігійного вчення, політики, регулятором соціальних процесів та етичним підґрунтям образу життя Піднебесної, знаходило віддзеркалення й у системі світу на фарфорових виробках з сюжетним розписом. Особливою категорією прекрасного в цій країні стало світло (Ян), що знаходилося у постійній протидії хтонічним темним силам (Інь). Більшість білих посудин за світоглядно-естетичними канонами Китаю прикрашалася чорною тушшю, кобальтовими плямами тощо.

Стародавні зразки ще нерозписного китайського фарфору, які нині відомі, датуються 618 – 620 роками по Р.Х. Вони виготовлялися у майстернях Діньчжоу (на відстані близько 140 км від пекінського мегаполісу) і являли собою білі посудини, глазуровані поливою кольору слонової кістки. До XII століття цей фарфор досяг свого розквіту, став більш тонкостінним і випускався у широкому асортименті. Він декорувався тонкими рельєфними або гравійованими лініями, а пізніше різноманітними рослинними та зооморфними мотивами. Частина цієї продукції призначалася для експорту в ірано-арабський світ.

За рахунок напрацювань Діньчжоу наприкінці означеного періоду з'явилися ще декілька важливих центрів фарфору, названих «великими майстернями» – в Жуяо, Цзюньяо і Цзяньяо. Перші два з названих центрів «чистого фарфору» знаходились у метрополії – провінції Хенань. Їх продукція оздоблювалася легким рельєфним квітковим орнаментом і поділялася на декілька сортів:

з однотонним полив'яним покриттям зеленого й яскраво-блакитного кольору із опалово-блакитною або блакитно-сіруватою глазур'ю, що включала в себе вкраплення червоного та червонувато-пурпурного кольорів, котрі утворювалися за рахунок відновлення міді. Остання з названих майстерень знаходилася на східній периферії, в провінції Фуцзянь, і виготовляла широкий асортимент столового та чайного посуду. Черепок цих виробів був чисто-білого кольору, глазурювався чорним або пурпуровим покриттям.

Маючи здобутки, за рахунок яких можна було поповнювати казну, китайська влада у цей період розробила промислову тактику і стратегію щодо розвитку фарфору. Була започаткована мережа державних казенних майстерень (гуаньяо) з їх поділом на два виробничих типи: 1) з випуску палацового посуду («для внутрішнього використання» – сюнейсі-гуаньяо), 2) літургійного начиння, котре вживали під час виконання офіційних обрядових ініціацій («для жертвоприношень у храмах та на вітварях» – цяютанься-гуаньяо).

На рівні законодавства було встановлено асортимент випуску і склад наборів літургійного посуду, який копіював стародавню китайську бронзу. Врешті у північносунську добу казенні майстерні обох типів обійняли 29 керамічних центрів, серед яких був і Жуяо. Більшість із них були втрачені під час тривалих середньовічних війн [2, 706-708], їхню справу продовжили нові центри Гуньшаньяо, Цзиндечжень, котрі, крім таць, тарілок, глеків, чаш тощо впровадили також випуск мініатюрної зооморфної пластики, заввишки 8 – 10 см (собак, баранів, оленів, вершників тощо). Випуск монохромної так званої кам'яної кераміки доповнювався широким асортиментом посуду з синім підполів'яним розписом, форми якого були рудиментами бронзового начиння.

Після Сун (960–1279 роки), в епохи Мін (XIV – XVII століття) та Цин (XVII – XIX століття) до 80% подібної продукції випускалося у Цзиндечжені (північно-східна частина провінції Цзянсі), що виник ще в добу Хань (206 рік до Р.Х. – 220 рік по Р.Х.). Уже на початку Юань встановилася тенденція до декорування виробів густими квітково-рослинними візерунками мейхуа (квіт дикої сливи на вітах), півоніями, хризантемами і «хмарками». Від XII століття у Мін та Цин фарфор китайських виробництв став декоруватися ще й сюжетними композиціями. У подальшому йшла праця лише над асортиментним розмаїттям, оскільки технології випуску продукції були досконаліми.

Крім типологічних розробок посуду і пластики, казенні майстерні залишили світу свій духовно-естетичний спадок, що втілювався в образах матеріальних творів. Він, а також культура споживання продукції, до якої поступово призвичаїлися європейці слідом за Близьким Сходом, стали могутніми чинниками подальшого розвитку світового мистецтва фарфору.

Заснована ще наприкінці X століття у Кайфіні, де було зосереджене все художнє життя країни, Імператорська академія мистецтв розробила теоретичні трактати та методичну літературу з опанування красними мистецтвами (в XII столітті була перенесена, і, фактично, відроджена у Ліньяню (Ханчжоу) [1, 175]). З XIII–XIV століть шовкові тканини, лакові вироби, бронза, емалі і фарфор починають вивозитися за межі країни, створюючи прецеденти для імітацій тонкої кераміки на Близькому Сході та в Європі.

Приблизно у той самий час, разом з фарфором, табування технології виробництва якого не давало спокою вищій знаті, до палацових колекцій найбільш освічених вельмож Італії потрапляє його білий родич-«двійник» – іспаномавританський фаянс. Фактично обидва матеріали прийшли до Європи майже одночасно. Розписний фаянс (переважно глеки і тарелі) і різноманітні форми фарфору починають колекціонувати.

Вишуканий посуд з Китаю, колиски «білого золота» усього світу, де історія порцеліну нараховувала тоді майже вісімсот років, а його попередника – до тисячі, був у ті часи страшенно дорогим. Ціну йому знали, оскільки так званий протофарфор з'явився у Піднебесній вже у період династії Хань, а справжній тонкостінний порцелін з ідеально білої маси – під час епохи Тан (618 – 906/907 роки). Там його нарекли «Сином неба» – титулом імператора, цінували вироби буквально «на вагу золота». На суднах Ост-Індської компанії надкоштовні вироби завозили до Європи. Дефіцит, незважаючи на високу вартість, спричиняв підвищення попиту.

З турецької та середньоіранської «*faʿfūr*» або «*fağfūr*», похідного від форми давньоперського слова «*baʾarputra*» – кальки китайського «*tien-tse*» («*Tieng-tze*»), що означало «Син неба», утворилася європейська назва «фарфор». Іншим йменням імператорської насолоди став термін «порцелін», з французькою «*porcelen*», що походить від латинського «*porcella*» – біла мушля. Пізніший нomen «*порцеляна*» прийшов в українську мову з польської транскрипції, запозиченої в Італії. Походження терміна також пов'язують з перламутром (від італійського «*porcellino*» – морська скойка «поросятко», від схожості з білосніжною блискучою черепашкою). Інша версія – запозичення з португальської «*porcelana*» – чаша. В англійській мові назва фарфору повторює назву країни Китай і транскрибована в лексему «чайна». Існує версія, що цей термін похідний від перського слова з санскритськими коренями «чині», яке було поширене в арабомусульманському світі на позначення Китаю.

Дефініція «фарфор» означала найвищий ґатунок виробів, призначених для імператора. Тому ця назва віддзеркалювала саме китайське походження продукції, її шляхетну природу. Художники, як правило, давали вишукану, поетичну назву виробам. У подальшому мистецтвознавці виокремили основні стилі монохромних виробів відповідно до їх глазурування (орнаментальних серій): «місячна полива», «чайний пил», «персиковий рум'янець», «пломенюча глазур», «блакитний туман», «колір неба після дощу», «пав'яче пір'я», «колір шкіри золотої риби», «колір зеленого яблука», «колір жертвовної крові» [2, 715].

Смислове навантаження несли і каліграфічні написи, а специфічна естетика виробів підкорювала поціновувачів витонченого смаку. Зокрема, виготовлені в формі китайських ієрогліфів посудини епохи Кан-Сі (1662–1722), що означали побажання процвітання, статків, добробуту, щастя, любові, відрізнялися шляхетністю репрезентації, традицією пов'язання форми і змісту.

З XV – XVII століть в Китаї та Японії стали складатися стилі місцевого фарфору: «птахи і квіти», «імарі»* (тип розпису фарбами та емалями специфічними «текстильними візерунками»), «рожеве сімейство», «зелене сімейство», «чорне сімейство». Східний фарфор користувався засобами виразності декоративного

шовку, сюжетної вишивки, академічної каліграфії, ажурів дереворізьблення, пластичних силуетів бронзи. Це, а також рідкісні форми посудин, як-то для підношення солодошів у вигляді божества щастя чи посудин для промивання пензлів тощо, а також екзотична морфологічна будова орнаментики, впливали на європейців як магнетична сила.

У XV – XVI та XVII століттях Європу захоплює «фаянсово-порцеляновий» бум. У час, коли безмежно цінувалося прекрасне, мода на вишукані предмети інтер'єру стала могутнім стимулом до жадання тріумфів. Пафос винайдення власної рецептури оволодіває помислами найбільших культурних центрів Італії, Франції, Німеччини. Надзвичайна дороговизна привозних виробів спонукає до наукового вивчення алхімічних властивостей фарфору та фаянсу. Філософський камінь і тонка кераміка тоді розумілися явищами одного порядку, над якими ламали голови видатні люди епохи. Вірили, що, знайшовши секретний рецепт, отримають владу та силу. І, звичайно, гроші.

Фаянсами (від франц. «faïence») початково називали розписні італійські майоліки з непрозорими поливами, що виготовлялися з глин світлих відтінків і зовнішньо відтворювали східну порцеляну. Їх винахід був пов'язаний із запозиченнями іспанців у арабському світі. З острова Майорка у західній частині Середземного моря ввозили розписну іспано-мавританську кераміку до континентальної Європи. Зафіксовано, що 1514 року в Сієну повернувся майстер Galdano di Belforte, котрий вивчав у Валенсії мистецтво виготовлення фаянсів [3, 57]. Італійські майстри швидко опанували привозні технології, і близько 1525 року якість виробів, просякнутих духом Відродження, набуває свого найвищого розвитку.

У XVI столітті одним з визначних центрів їх виготовлення була Фаєнца. Від ймення італійського міста закріпилася нова назва матеріалу. Більшість країн Європи, а зокрема й Німеччина, де біля Рейну до XVII століття існувала традиція виготовлення посуду з т.зв. кам'яної маси, починають купувати цей товар. Адже він набагато дешевший від китайського фарфору. Тим більше, що між виробами з порцеляни та фаянсу не існує непоборної межі. Обидва матеріали виготовляються шляхом випалу керамічної маси при високих температурах. Дещо різняться рецептура, технологія випалу і властивості черепка у кінцевому продукті (світлопроникність, білизна, дзвін тощо). Але, в цілому, це є вироби одного порядку, однієї групи тонкої кераміки з білопаленої глини.

Китайські вироби та їх європейські аналоги, особливо з розписами на молочно-білому тлі, що імітували фарфор, надзвичайно цінувалися у північних країнах, Нідерландах, Фландрії (нинішня Голландія), Німеччині, де і досі є окрасою найбільших музейних колекцій. Наприкінці XVI століття пальму першості з виготовлення фаянсів перебирає на себе Франція, а з XVII століття більшість фабрик Італії закривається. Старі та відомі майстерні Урбіно, Фаєнци, Венеції жевріють, проте не продукують високохудожніх творів. У цей час назви фарфор і фаянс починають зближуватися у своєму значенні, у вжитку вони часто заміщують одна одну.

Найбільшим фаянсовим центром XVII століття стають Нідерланди. На увесь світ були відомі голландські портрети і натюрморти, кваліфікація місцевих майстрів на той час випереджала здобутки всієї Європи. Художників, так

званих «малих голландців», у країні було достатньо аби створювати підвалини для започаткування промисловості, з характерною для неї специфікою тиражування авторських творів. Величезні напрацювання у царині живопису провокують у цій країні підвищену увагу до камерних форм фарфору, класичні здобутки якого були на місцевому ґрунті перенесені на інший, більш доступний матеріал. Нові художні риси європейського фаянсу, відповідно до вимог нового великоміського суспільства, формуються в Дельфті. Тутешні східні форми і наслідування традиційному китайському розпису в європеїзованих зразках, демонструють витонченість і нову гармонійність.

Швидко шириться мода на колекціонування загадкових і екзотичних витворів рукотворного фарфору-фаянсу. Мати його у наявності стає справою честі для багатьох дворянських родів Європи і провокує новий сплеск фізико-хімічних досліджень. Походження тонкої кераміки в кожній окремій країні починається з лихоманкового пошуку власних рецептур складу маси, поливи, технології випалу, які підпорядковувалися загальнополітичним інтересам та амбіціям держави.

Експериментальним шляхом порцелін (початково назва стосувалася і фарфору, і фаянсу) намагаються винайти при найбільших коронах світу. Так склалося, що білий і поліхромний фарфор та фаянс, за традицією Китаю, розумілися і в Європі як продукт елітарної культури монархій (Франція, Німеччина, Польща, Чехія) та могутніх імперій (Британія, Росія, Австрія). Не мати власного порцеліну на той час фактично означало бути відсталою країною.

Саме тоді епоха бароко, епоха театральних постановок і танців, набирала обертів. Рибки, метелики, ящірки, екзотичні дракони і квіти, якими щедро прикрашалися вироби з фарфору та фаянсу, ставали іміджевими акцентами великих світлоносних інтер'єрів з анфіладами кімнат, прикрашеними соковитою ліпниною з позолотою та розписом. Якщо у фаянсі, за традицією ісламу, було прийнято вживати тільки люстри, металізовані прозорі фарби (оскільки срібло і золото у мусульман може бути лише нагородою у загробному житті вірних), фарфор ставав ідеальним предметом оздоби таких інтер'єрів.

Щедро декоровані кобальтом, пурпуром, лазур'ю золочені вироби, великі підлогові вази, статуетки, кошики для солодошів, крихітні табакерки для любовних послань і туалетні флакони для дамських і чоловічих парфумів (згадаймо це лише як доповнення до «метросексуальних» панталонів і перук) стають тим «джентельменським» мінімумом європейської знаті, без якого життя яскравим бути вже не могло. Блиск в прямому і переносному смислі цього слова, який починає бути синонімом поняття «glamour», стає складовою життя вищого світу.

Наприкінці XVII – на початку XVIII століття фарфор з Китаю до Європи вивозився епізодично, хоча й великими партіями, і спричиняв великий ажіотаж.

Перше виробництво українського м'якого фарфору і фаянсу в Жовкві та його окресах Глинсько на Львівщині, яке почало працювати у межах 1670 – 1790-х років у королівській резиденції Яна III Собеського, виготовляло кахлі і посуд з синім розписом, орієнтованим на «шинуазрі» та голландський фаянс. У Золочевському замку монаршої чети був навіть збудований Китайський павільйон, стіни якого облицювали китаїзованою плиткою глинського виробництва. Тут зберігалися китайські твори, зокрема вази, а також ослони, присутні в асортименті жовківсько-глинської фарфурні від середини XVIII століття.

Дружина Яна – Марія Казимира д'Арк'єн – була француженкою, виросла при дворі свого кума Людовіка XIV. Вона могла привезти рецептуру, винайдену в Сен-Клу у 1670-х роках після запровадження 1664 року французької Ост-Індської кампанії. Адже у ті часи на пошук технології виготовлення європейського фарфору виділяються великі кошти при найбільших королівських дворах. Поступово досліді приносять результати. Після тривалих наукових фізико-хімічних експериментів у 1707 році Й.Ф. Бьотгер відкриває у Майсені секрет твердого (імператорського) фарфору, з 1710 року налагоджує його випуск. Паралельно з Німеччиною, у першій половині XVIII століття досліді провадяться в Австрії (Аугартен, Відень, 1718 – 1719), Італії (Вецці, 1720), Англії (Веджвуд, 1730).

Хоча в останній третині XVII століття у Франції був винайдений «м'який» фарфор, Севр, звідки до Росії приїхав Е. Фальконе, не став найбільшим законодавцем моди порцеліни у Європі. Після французьких бісквітних (нерозписаних) білих скульптур нові досягнення у царині фарфорової пластики здійснені у Німеччині майстром Й.Й. Кендлером. Він розробив основи новітнього формотворення «західного типу». Цей художник назавжди змінив хід розвитку європейської порцеляни та фаянсу, став найвизначнішим кутюр'є і законодавцем у галузі європейської моди так званого високого фарфору.

Майже паралельно за часом, у 1740-х роках було винайдено рецепт англійського кістяного фарфору, до маси якого додавали золу. За сім років Д.І. Виноградовим у Петербурзі в Росії створено власний склад тонкої кераміки, названої як і в Європі «порцелін». Однак на пластичну виразність форм і стилістику виробів перших підприємств українських земель найбільше вплинули не винаходи найближчих сусідів, а специфічна естетика старокитайської кераміки у стилізованих класицистичних формах, близьких ранньому ампіру, та найбільше – традиція виготовлення фарфору Австрії.

З тридцятих років XVIII століття експорт з Китаю став щорічним та систематичним і досягав величезних масштабів. Оскільки попит перевищував пропозицію, кількість товару завозилася чимала. Ще 1753 року п'ять кораблів (два британських, французький, голландський, датський) поставили до Європи загальною кількістю близько мільйона фарфорових виробів. Протягом 1730 – 1790 років лише на кораблях Ост-Індської кампанії було завезено понад 1000 комплектних сервізів [2, 716]. І хоча ще з середини століття почав розвиватися Севр, який початково розташовувався у Венсеннському замку, та було відкрито секрет порцеліну Д.І. Виноградовим в Петербурзі, створено новий рецепт в Іспанії, все одно більше за все Європа знаходилася під впливом китайського дива.

Незважаючи на власний фарфор, винайдений у Франції (Венсенн, 1738–1840), Росії (Петербург, 1747), Іспанії (Буен-Ретіго, 1759), найбільші збірки тонкої кераміки світу цікавив власне китайський фарфор. Захоплювалися ним і в Україні. Наприкінці XVIII століття перші підприємства твердої порцеляни на наших землях, котрі з'явилися у Чуднові і Корці 1783 року (у складі Польщі), та Росії (Києво-Межигірська фаянсова фабрика) тощо взували свою продукцію на класичні вироби Піднебесної. У Корці це було помітно з форм супових ваз, що наближалися до силуетів давньокитайської мотивної кераміки (для

жертвоприношень). У Києво-Межигір'ї вироби, імітуючи «шінуазрі» – китайщину, вкривалися густою зеленою або бірюзово-блакитною, блакитно-пурпуровою чи молочно-білою поливою, повторювали форми китайських садових табуретів – ослонів, а також флаконів, шкатулок, ваз тощо.

Отже, від перших століть нашої ери і до кінця XVII – XIX століть, фарфоро-фаянсове виробництво, технологічні здобутки якого були похідними з Китаю й Італії, потрапило до земель етнічної України. Духовно-естетичні потреби Галичини, Волині, Поділля, Київщини задовольнялися вітчизняними першими фарфурнями з урахування вже усталених мистецько-культурних вимог до «білого золота» у Європі та країнах розвинутого Сходу.

Перспективи подальших досліджень варто пов'язувати з докладним вивченням артефактів групи «шінуазрі» виробництва фарфоро-фаянсових центрів земель етнічної України та їх порівняння зі східними першовзірцями.

Література

1. *Гоголев К. Н.* Индия. Китай. Япония: – [4-е изд., испр. и доп.] / К.Н. Гоголев. – М.: Айрис-Пресс, 2004. – 319 с.
2. *Кравцова М. Е.* Мировая художественная культура. История искусства Китая: учебное пособие / М. Е. Кравцова. – СПб. : Изд-во «Лань», «ТРИАДА», 2004. – 960 с.
3. *Кубе А. Н.* История фаянса / А. Н. Кубе. – Берлин : Гос. издат РСФСР, 1923. – С. 57.
4. *Школьна О.* Жовква і Глинсько: найбільш давні виробництва тонкостінного фаянсу, започатковані Яном Собеським на українських землях / О. Школьна // Записки НТШ. – Т. CCLXI: Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва: [ред. О. Купчинський]. – Львів, 2011. – С. 431-451.
5. *Школьна О.* Культура харчування еліти українського суспільства XVII–XIX століть: типологія форм фарфоро-фаянсових виробів для напоїв / О. Школьна // Праці Центру пам'яткознавства : зб. наук. праць; [за ред. О. Титової та ін.]. – К.: Центр пам'яткознавства НАН України і УТОPIK, 2012. – С. 246-255.
6. *Школьна О.* Соціокультурна антропологія Прота Потоцького і його натхненна «фарфорова» ентелехія в світлі ідей масонства / О. Школьна // Історія музейництва, пам'яткоохоронної справи, краєзнавства і туризму в Острозі та на Волині : наук. зб. – Вип. 3. – Острог, 2011. – С. 266-305.
7. *Школьна Ольга Володимирівна.* Фарфор-фаянс України ХХ століття. Кн. 2, ч. 1: Історія виробництв [середина XVII – початок ХХІ століття]. Таблиці. Реєстр імен провідних майстрів галузі [Текст]. – К. : День печати, 2013. – 400 с.
8. *Школьная О.* Фаянсовые фабрики князей Радзивиллов в контексте изучения инфраструктуры замковых комплексов Украины, Беларуси и Польши как объектов всемирного культурного наследия и туризма / О. Школьная // Международная научная конференция «Историческое наследие Радзивиллов» : сб. матер. межд. науч. конф. (г. Несвиж, 23-24 мая 2013 г.) ; [отв. за вып. С. Егорейченко]. – Минск : Зималетто, 2013. – С. 149-164.
9. *Школьна О.* Формування стилістики українського фарфоро-фаянсового посуду наприкінці XVIII – початку XIX століть / О. Школьна // Мистецтвознавство'2011: наук. зб. Співки критиків та істориків мистецтва. – Львів, 2011. – С. 163-176.