

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ  
ІНСТИТУТ ПРАКТИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ ТА АРТ-МЕНЕДЖМЕНТУ  
КАФЕДРА МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ЕКСПЕРТИЗИ

**КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА**

на здобуття освітнього ступеня магістра

на тему

**МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ТА СТИЛЬОВІ АСПЕКТИ  
ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ПОРЦЕЛЯНИ ТА СКЛА  
XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ**

**Виконала:**

студентка II курсу групи ММЕ-21-21 з  
спеціальності 023 «Образотворче мистецтво,  
декоративне мистецтво, реставрація»,  
**Фелькер Інна Марківна**

**Науковий керівник**

кандидат мистецтвознавства, доцент  
Ревенок Наталія Миколаївна

**Рецензент:**

кандидат мистецтвознавства, доцент  
Тимченко Тетяна Ростиславівна

Допустити до захисту:

Протокол засідання кафедри № від листопада 2022 р.

Завідувач кафедри мистецтвознавчої експертизи

професор Федорук О. К.

---

Київ-2022

## АНОТАЦІЯ

**Фелькер І. М. Мистецтвознавчі та стильові аспекти західноєвропейської порцеляни та скла XIX – початку XX століття – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.**

Робота на здобуття наукового ступеня магістра за спеціальністю 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. – Київ, 2022.

Дослідження магістерської роботи присвячено висвітленню досвіду вивчення, колекціонування та експертизи західноєвропейської порцеляни та скла XIX–XX століття. На підставі дослідження практичного досвіду атрибутування, належності до стилю та періоду творів фарфорових мануфактур Англії, Франції, Німеччини було визначено становлення та розвиток мистецтва порцеляни в Західній Європі у XIX – початку XX століття, вплив буржуазної та промислової революції й відображення стильових рис та особливостей у створенні порцеляни цього періоду.

Дослідження побудовано на основі аналізу та узагальнення відомостей, отриманих з особистого досвіду, архівних, наукових та літературних джерел різного плану, особистого вивчення експозицій музеїв порцеляни та скла у Німеччині, Англії та Франції, натурного обстеження зразків порцеляни цього періоду, об'єктивних даних, розкритих в процесі атрибуції цих зразків, а також співвіднесення цих відомостей з розглядом широкого історико-культурного фону та художньо-стилістичним аналізом. Такий комплексний підхід дозволив висвітлити різні грані поставленої проблеми.

**Ключові слова:** декоративно-прикладне мистецтво, західноєвропейська порцеляна XIX – початку XX століття, скло, стилістичний аналіз, атрибуція, експертиза.

## SUMMARY

**Felker I.M. Art history and stylistic aspects of Western European porcelain and glass of the 19th – early 20th centuries – Qualifying scientific work on on the rights of the manuscript.**

Work to obtain a master's degree in specialty 023 Fine Arts, Decorative Arts, Restoration. – National Academy of Management of Culture and Arts. – Kyiv, 2022.

The study of the master's thesis is devoted to the study experience, collection and examination of Western European porcelain and glass of the 19th and 20th centuries. Based on the research of the practical experience of attribution, belonging to the style and period of the works of porcelain manufactories of England, France, Germany, the formation and development of porcelain art in Western Europe in the 19th – early 20th centuries, the influence of the bourgeois and industrial revolution and the reflection of stylistic features and peculiarities in the creation were determined porcelains of this period.

The study is based on the analysis and generalization of information obtained from personal experience, archival, scientific and literary sources of various types, personal study of porcelain and glass museum exhibits in Germany, England and France, field examination of porcelain samples of this period, objective data revealed in the process of attribution of these samples, as well as correlation of this information with consideration of the broad historical and cultural background and artistic and stylistic analysis. Such a comprehensive approach made it possible to highlight various aspects of the problem.

**Keywords:** decorative and applied art, Western European porcelain of the 19th and early 20th centuries, glass, stylistic analysis, attribution, expertise.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	5
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ</b>	
1.1. Історіографія .....	12
1.2. Джерельна база досліджень.....	19
1.3. Теоретико-методологічні основи дослідження.....	21
Висновки до розділу 1.....	29
<b>РОЗДІЛ 2. ІСТОРІЯ СТИЛЬОВИХ ВІДРБРАЖЕНЬ У ВИРОБАХ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ПОРЦЕЛЯНИ ТА СКЛА ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ</b>	
2.1. Історія стилів у порцеляні від Великої Французької до розвиненої промислової революції другої половини ХІХ століття .....	30
2.2. Сильові напрямки модерну західноєвропейського художнього скла ХІХ – початку ХХ століття .....	38
2.3. Втілення стилю модерн (ар нуво, сецесіон, югендстіль) у порцелянових виробках Західної Європи, народження дизайну.....	44
Висновки до розділу 2.....	60
<b>РОЗДІЛ 3. ДОСЛІДЖЕННЯ СТИЛІВ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ПОРЦЕЛЯНИ ТА СКЛА ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ НА ПРИКЛАДІ МАНУФАКТУР АНГЛІЇ, ФРАНЦІЇ ТА НІМЕЧЧИНИ</b>	
3.1. Стилїстика порцеляни англійських мануфактур ХІХ – початку ХХ століття.....	61
3.2. Стилїстичні особливості порцеляни й скла французьких мануфактур ХІХ – початку ХХ століття.....	68
3.3. Сильові відмінності порцеляни німецьких мануфактур ХІХ – початку ХХ століття.....	75
3.4. Мистецтвознавча експертиза, дослідження та атрибуція декоративної «Військової вази» ХІХ ст. з приватної колекції.....	84
Висновки до розділу 3.....	92
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	94
<b>ЛІТЕРАТУРА</b> .....	96
<b>ДОДАТКИ</b> .....	103

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** Останні десятиліття ознаменувалися стрімким зростанням інтересу до історії мистецтва. Особливо актуальною стає проблема вивчення декоративно-ужиткового мистецтва, що набуває нового значення у зв'язку з масовим виробництвом, споживанням та технічним прогресом. Зміна способу життя та довкілля сучасної людини породжують запит на індивідуальність, у тому числі прикладних речей, що оточують людину в побуті. Створена людиною матеріально-художня культура відбиває свій час. В сучасних умовах настання «масової культури» стає актуальною проблема вивчення історії декоративно-ужиткового мистецтва, як частини життя, розвитку та культурної спадщини людства.

Археологи, історики та мистецтвознавці за речами визначають історичну епоху, суспільні відносини, природні та соціальні умови, матеріальні та технічні можливості, народні вірування та традиції, спосіб життя, заняття, інтереси та смаки людей.

Посуд та керамічні вироби у всіх культурах є предметом пильного наукового вивчення. Дослідження порцеляни відкрило вченим не лише технологічні можливості різних історичних періодів, а й роль порцеляни у світовій історії, глобальні торгові шляхи та взаємне проникнення азіатської та європейської культур. Сучасна світова глобалізація та крос-культурний підхід також визначають актуальність предмета дослідження з метою вивчення історичного досвіду взаємного впливу різних культур на стилі в мистецтві.

Варто відзначити, що зразки порцеляни відомих європейських фарфорових мануфактур XVIII ст. Севру, Майсену, Шантійї, Сен-Клу, Хехсту, Людвігсбургу, Боу, Челсі, Відню, Німфенбургу та ін. частіше ставали предметом вивчення й музейного колекціонування, як унікальні витвори мистецтва, що були зроблені на замовлення королівських й найбагатших аристократичних сімей Європи. Але обраний для дослідження період XIX –

початку ХХ століття можна вважати більш актуальним для вивчення, адже він сформулював принципи дизайну й естетики, в якій ми живемо і сьогодні.

Актуальною для сьогодення виявляється і дискусія видатних мистецтвознавців ХІХ століття про взаємодію стилістичного впливу та майстерності в індустріальній та імперіалістичній культурі та мистецтві. Роботи Джона Раскіна (John Ruskin), Оуена Джонса (Owen Jones), Готфріда Земпера (Gottfried Semper), Крістофера Дрессера (Christopher Dresser), Уільяма Морріса (William Morris) та інших заклали ті принципи дизайну, те місце художника в індустріальному суспільстві, що швидко змінюється, яке залишається актуальним і на новому витку розвитку в сучасному постіндустріальному суспільстві.

Також у цих дискусіях був закладений й теоретично обґрунтований розквіт декоративно-ужиткового мистецтва другої половині ХІХ – початку ХХ століття. Це мистецтво перестало бути «низьким» жанром, а рух «Мистецтв і ремесел» вивели його на новий рівень. Предметом дослідження у цій роботі були саме зміни в мистецтві порцеляни та скла, їх стилів і технологій під впливом буржуазної та промислової революцій ХІХ століття. Цей історичний процес ілюструє як змінюється мистецтво під впливом соціокультурних і технологічних перетворень, що особливо актуально також для нашого часу, що швидко змінюється.

У ХІХ – початку ХХ століття декоративно-ужиткове мистецтво України було частиною європейських процесів та відчувало помітний вплив європейських фарфорових мануфактур, цей зв'язок був перерваний у радянські роки. Зараз ми живемо у глобальному світі, де взаємопроникнення та взаємний вплив культур стали не просто трендом, але часто самою суттю сучасної культури та мистецтва. Важливим для нас є і повернення українського мистецтва в європейській культурній простір, отже актуальним є інтерес до історії питання, як виникали і як виявилися стилі західноєвропейського декоративно-ужиткового мистецтва ХІХ – початку ХХ століття.

З кінця XVIII століття в Україні також виникла мода на колекціонування виробів європейських порцелянових мануфактур, а у XIX столітті були закладені колекції, які зараз ми можемо спостерігати в українських музеях: колекції Одеського музею західного та східного мистецтва, Національного музею ім. Богдана і Варвари Ханенків, Національного музею українського народного декоративного мистецтва, Національного художнього музею України.

Але у радянські часи мистецтвознавство було відірвано від культурних процесів Західної Європи, крім того, декоративно-ужиткове мистецтво в радянській традиції було малозначною і тому погано вивченою частиною. Разом з тим, у населення Радянського Союзу протягом практично всього XX століття не було можливості мати і колекціонувати європейську порцеляну XIX століття, тому зараз виник великий інтерес до цієї порцеляни. На сьогодні, завдяки сучасній глобалізації арт-ринку й особливо інтернет-аукціонам в Україні виник суттєвий інтерес до придбання та колекціонування західноєвропейської порцеляни та скла XIX – початку XX ст., а разом з ним також великий інтерес до історії цієї порцеляни, її мистецтвознавчої експертизи та атрибуції. Інформації стосовно західноєвропейської порцеляни та скла XIX – початку XX ст. українською мовою не вистачає, тому вважаю цю роботу вкрай актуальною.

**Метою роботи** є висвітлення процесу зміни стилістики фарфорових та скляних виробів під впливом промислових та соціокультурних змін у західноєвропейському суспільстві XIX – початку XX ст.

Для досягнення поставленої мети необхідно було вирішити такі конкретні завдання:

- дослідити історіографію та джерельну базу обраної тематики;
- окреслити історичні етапи процесу становлення виробництва порцеляни XIX – початку XX століття;
- узагальнити та структурувати матеріал, накопичений у вітчизняному та зарубіжному мистецтвознавстві з питань відображення стилістичних

напрянків у західноєвропейській порцеляні та склі XIX – початку XX століття;

– виявити принципи та практичні методи стильового аналізу та атрибуції виробів з порцеляни;

– розкрити значення досліджень західноєвропейській порцеляни для розвитку вітчизняного мистецтвознавства.

– дослідити теоретичні розробки, методологію та проблеми атрибуції порцеляни, що виникають на практиці;

**Об’єктом дослідження** є зразки західноєвропейської порцеляни та скла виробництва мануфактур Англії, Франції, Німеччини з музейних та приватних колекцій.

**Предмет дослідження** – еволюція художніх та стилістичних особливостей західноєвропейської порцеляни та скла XIX – початку XX століття.

**Хронологічні межі дослідження.** XIX – початок XX століття як періоди піку розвитку вишуканої західноєвропейської порцеляни та скла.

**Методологія дослідження.** Методологічною основою дослідження стали принципи історизму, наукової достовірності та всебічності, мистецтвознавчі підходи та загальнонаукові методи – теоретичні, емпіричні та спеціальні, конкретно-наукові методи, а саме:

– *аксіологічний (ціннісний) метод* для виявлення міжпредметних зв’язків у мистецтвознавчих дослідженнях;

– *метод теоретичних узагальнень* для опису здійснених досліджень і формулювання зроблених висновків;

– *історичний метод* для визначення стильових особливостей виробів західноєвропейської порцеляни та скла кінця XIX – початку XX ст.;

– *історико-порівняльний (компаративний) метод* для зіставлення досліджуваних виробів з музейними аналогами;



– *техніко-технологічні, експериментальні та спеціальні методи* для дослідження виробів західноєвропейської порцеляни та скла в умовах сучасних лабораторій;

– *метод мистецтвознавчого аналізу* для опрацювання мистецтвознавчої, історичної, наукової літератури з дослідження виробів західноєвропейської порцеляни та скла, а також аналізу їх стилістики;

– *іконографічно-іконологічний метод* для вивчення зображень, декору, орнаментики західноєвропейської порцеляни та скла досліджуваного періоду.

#### **Теоретичну основу досліджень становлять:**

– архівні матеріали, історичні та мистецтвознавчі роботи авторів, які висвітлювали проблеми дослідження західноєвропейської порцеляни та скла XIX – початку XX ст. (В. Аронов, Н. Бірюкова, Р. Розенталь, Х Ратцка, Анрі де Моран, John Ruskin, Owen Jones, Gottfried Semper, Christopher Dresser, William Morris, Robert Finlay);

– розвідки фахівців з питань вивчення західноєвропейських стилів та мистецтвознавчої експертизи (Н. Певзнер, В. Власов, Э. Кон-Винер, К. Гартман, Б. Віппер, Ф. Шміт, Ф. Петрякова, І. Міщенко, Н. Ревенок, Г. Решетньова, Л. Бех, Sara J. Oshinsky, Thomas Nauffe, Heinrich Wölfflin);

– роботи істориків, мистецтвознавців, культурологів та економістів, присвячених проблемам громадських, соціальних, мистецьких та технологічних змін у період XIX – початку XX ст. (S. Gal, Rizzo I., A. Mignosa);

– видання авторів, що досліджували окремі відомі західноєвропейські мануфактури з виготовлення порцеляни та скла XIX – початку XX ст. у Франції (А. Fay-Halle, Е. Auscher, G. Chevignard), Англії (G. Godden, I. Cox, G. Lewis, L. Whiter, Н. Wakefield, R. Reilly), Німеччині (W. George Ware, S. Ducret, R. E. Rontgen);

– дослідження українських та зарубіжних спеціалістів з проблем техніко-технологічного дослідження й оцінки творів мистецтва (Б. Платонов, В. Індутний, О. Калашникова);

– спеціалізовані словники й енциклопедії;

– інформаційні бази аукціонних online-продажів предметів антикваріату (Sotheby's, Christie's, Rubylane, eBay, Etsy та ін.).

**Джерельну (речову) основу дослідження** складають експонати та зразки виробів західноєвропейської порцеляни та скла XIX – початку XX століття, виготовлені на фабриках Spode, Wedgwood, Royal Crown Derby, Limoges, Old Paris, Lalique, Galle, Meissen, Dresden, KPM, Rosenthal, V&B та інших, що знаходяться в експозиціях музеїв Англії, Франції, Німеччини та у приватних колекціях.

**Наукова новизна** отриманих результатів введена в наступних позиціях.

***Уперше:***

– теоретично узагальнено інформацію з мистецтвознавчих досліджень виробів західноєвропейської порцеляни та скла XIX – початку XX століття з першоджерелами та практичним проведенням експертизи та атрибуції (на прикладі окремих виробів з приватної колекції);

– проведено дослідження та здійснено порівняльний аналіз принципів та практичних методів визначення оціночної вартості в умовах сучасності;

***Набуло подальшого розвитку:***

– висвітлення прийомів проведення техніко-технологічної експертизи західноєвропейської порцеляни та скла на сучасних приладах з метою їх ідентифікації;

– встановлення культурної значимості творів мистецтва західноєвропейської порцеляни та скла як історичних джерел;

***Уточнено:***

– асортимент та стилістику виробів західноєвропейської порцеляни та скла XIX – початку XX століття;

***Поглиблено:***

– взаємозв'язок методів експертних досліджень з різними галузями наук (історії, музеєзнавства, етики, естетики, фізики, хімії та іншими), які спрямовані на вирішення важливих соціокультурних завдань.

***Теоретичне та практичне значення*** полягає у тому, що отримані дані можуть бути використані для роботи в галузі теорії та практики культури, мистецтвознавства, експертизи та оцінки виробів західноєвропейської порцеляни та скла з можливістю застосування одержаних результатів і висновків для проведення їх атрибуції та експертизи, а також для підготовки навчальних і довідково-інформаційних видань з мистецтвознавства, для колекціонерів, при розробці навчально-методичного забезпечення освітнього процесу для закладів культури тощо.

Відомості, наведені у тексті магістерської роботи можуть бути застосовані в музейній практиці, при науковій обробці колекцій, підготовці виставок, у проведенні атрибуції та мистецтвознавчого аналізу.

**Апробація результатів магістерської роботи.** Основні положення магістерської роботи обговорювалися:

– на науково-практичній конференції: «Наукова атрибуція творів, експертиза і оцінка культурних цінностей» з доповіддю «Історія і атрибуція сервізу Old Image королівської мануфактури Royal Crown Derby» (Київ, 2021 р.);

– на VI Всеукраїнській науковій конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір» з доповіддю «Вплив східних культур на стилі у західноєвропейському декоративному мистецтві XIX – початку XX століття» (Київ, 2022 р.)

***Структура магістерської роботи*** складається з анотації (українською та англійською мовами), вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (100 позицій), додатків, (31 позиція).

Основний текст магістерської роботи без довідкового апарату становить 94 с., загальний обсяг роботи – 116 с.

## РОЗДІЛ 1

### ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

#### 1.1. Історіографія

Теоретичний аналіз історіографії показує, що тема європейської порцеляни розглядалася досить широко, вона цікавила багатьох дослідників, мистецтвознавців, істориків, антикварів, культурологів, соціологів та економістів. У той же час ця тема настільки багатогранна, що її дослідження проходили під дуже різними кутами. Існує цілий ряд методичних питань, розглянутих дослідниками досить докладно, адже сама порцеляна з XVI до кінця XVIII століття дуже багато значила для економіки і культури Західної Європи.

Багато досліджень було присвячено питанню історії створення європейської порцеляни від впливу Китаю на фарфорову культуру Європи, серед яких Robert Finlay [45], T. Harrison Tidswell J. [55], Harrison-Hall [54], J. Gleeson [53].

У науковій літературі є ряд цікавих досліджень, присвячених аналізу європейської порцеляни. Так, автор статті «European Ceramics» R.J.C. Hildyeard [56], наводить ілюстрований огляд західноєвропейської кераміки з 1500-х років по XX століття. Мистецтвознавець J. Munger на основі колекції порцеляни Музею Метрополітен у Нью-Йорку видає ілюстровану публікацію «European Porcelain – In The Metropolitan Museum» з фотографіями найцікавіших зразків порцеляни XIX – початку XX століття [73].

При написанні роботи було опрацьовано дуже багато матеріалу з різних галузей наук, щоб скласти найбільш повну картину про стильові відмінності декоративного мистецтва виготовлення порцеляни та скла, що складались під впливом змін в суспільстві та технологіях XIX – початку XX століття. Цікавими виявились мистецтвознавчі дослідження з історії західноєвропейського фарфору, спеціалізовані видання з історії окремих

мануфактур Англії, Франції та Німеччини, каталоги музейних та аукціонних колекцій фарфору, мистецтвознавчі енциклопедії, праці з історії мистецтва про стильові особливості оздоблення порцелянових виробів та скла XVIII – початку XX століття, літературу з мистецтвознавчої експертизи, історичну, культурологічну та соціально-економічну літературу для більш повного уявлення про культурні та художні думки, властиві для означеного часу.

Важливим аспектом нашого дослідження є перехід від порцеляни як предмета розкоші аристократії до більш капіталістичного його виробництва в розрізі соціальної та економічної історії Західної Європи. Цю проблему докладно розглянуто в роботі Suzanne L. Marchand «Porcelain: A History from the Heart of Europe» відання Принстонського Університету [74].

Ці ж питання розглядає відомий дослідник фарфору Wilhelm Siemen, який є директором-засновником Державного музею порцеляни Porzellanikon (Німеччина) у своїй роботі «From a king's dream to mass production: 300 years of European Porcelain» не лише представив найбагатший матеріал, а й дослідив його культурологічний та мистецтвознавчий контекст.

Досить велика кількість публікацій існує на тему історії розвитку порцеляни в кожній з європейських країн, а також історії окремих відомих мануфактур, які виробляли порцеляну в досліджуваній період.

Серед дослідників французької порцеляни треба відмітити таких, як S. Eriksen, G. Bellaigue, що в своїй публікації «Sèvres Porcelain: Vincennes and Sèvres 1740–1800» де підкреслювали, що найважливішим чинником творчої атмосфери XVIII століття була активна взаємодія мистецтв [46].

Такі західноєвропейські дослідники як A. Fay-Halle та C. Lahaussais [47] у публікації «Porcelaine Française du XVIII e siècle. Histoire, motifs and marques» досліджують французьку порцеляну XVIII століття, її історичні витоки, способи оздоблення та маркування. Цієї ж теми торкаються історики-мистецтвознавці С. Х. Chavagnac, M. Grollier у виданні «Histoire des manufactures françaises de porcelaine» [37].

Дослідники G. L. Chevignard у роботі «La Manufacture De Porcelaine de Sevres» та E. S. Auscher у публікації «History and description of French porcelain» сходяться на думці, що важливим фактором для історії є проведення дослідження та докладний опис французької порцеляни музейних колекцій [38], [26].

Численні наукові праці європейських мистецтвознавців присвячені англійській порцеляні. Так, роботи Geoffrey A. Godden «Encyclopedia of British Pottery and Porcelain Marks» та «Godden's Guide to English blue and white porcelain» автор дає докладний опис стилістичних ознак англійської порцеляни від блакитної до білосніжної [51]. Дослідниця Griselda Lewis у публікації «A Collector's History of English Pottery» розглядає витoki колекціонування та історію англійської кераміки [66].

Багато досліджень було присвячено історії окремих відомих мануфактур Англії, серед яких можна відмітити публікацію «Royal Crown Derby Imari Wares» (I. Cox), де автор досліджує королівську порцеляну Derby, друкування «Spode: A History of the Family, Factory and Wares from 1733 to 1833» L. Whiter, в якій досліджується родинний бізнес, фабрика Spode та її асортимент, видання «Wedgwood» R. Reilly, де описано історію створення фабрики Джозайя Веджвуда, його винаходи та твори [39].

Серед інших праць вчених стосовно англійської порцеляни варто відзначити публікацію «English Porcelain and Bone China 1743–1850» Бернарда та Терл Хьюз, в якій автори надають великий історичний огляд усіх видів англійської порцеляни за місцезнаходженням мануфактур [58].

Історичні дані про німецькі фарфорові мануфактури, широко розглядаються у працях мистецтвознавців: Siegfried Ducret «German Porcelain and Faience», Robert E. Rontgen «The Book of Meissen», George W. Ware «German and Austrian Porcelain» де автори розглядають твори німецької порцеляни та фаянсу, досліджують історію походження порцелянової фабрики у м. Майсон у різні періоди її існування, а також взаємовпливи німецької та австрійської порцеляни [83], [98].

Досить багато уваги мистецтвознавцями присвячено дослідженню німецької порцеляни «Золотий добі» XVIII століття, як початківцям та винахідникам всього європейського фарфору, що досягли величезних висот у цьому мистецтві. Вивченням даної проблеми займалася Christina H. Nelson, кураторка Музею Генрі Форда і глава департаменту аукціону Sotheby's, її робота «A History of Eighteenth-Century German Porcelain: The Warda Stevens Stout Collection» є першим повним каталогом нещодавно подарованої приватної колекції німецької порцеляни XVIII століття, однієї з найважливіших у світі.

Також як рідкісні наукові дослідження цієї теми за радянських часів треба згадати мистецтвознавчі роботи Н. Бірюкової «До питання про тенденції розвитку західноєвропейського прикладного мистецтва XIX століття» та «Західноєвропейське прикладне мистецтво XV–XIX століть», які вона присвятила одному з найцікавіших етапів у розвитку західноєвропейського мистецтва та ознайомить з основними видами прикладного мистецтва Італії, Іспанії, Фландрії, Франції, Німеччини, Голландії, Англії [7].

Актуальність проблеми дослідження та інтерес до неї визначається тим, що на сьогодні з'являється все більше наукових праць українських мистецтвознавців, присвячених цій темі. Так, мистецтвознавець Г. Решетньова у своїй дисертаційній роботі «Стилістичні особливості європейської порцеляни XVIII – початку XX століття з приватних колекцій України» розглядає спадок українських колекціонерів порцеляни кінця XIX – XX століття, що надійшов до Музейного фонду України та на основі отриманих даних авторка проаналізувала стилістичні особливості порцеляни Західної та Східної Європи XVIII – початку XX ст. з обраних колекцій [23].

Наступна дослідниця Я. Кривушенко у дисертаційній роботі «Мистецтво севрського фарфору XVIII – початку XIX століть в культурному просторі України» розглядає мистецтво високохудожньої фарфорової пластики Севру XVIII – початку XIX століття, яке розвивалось на теренах

королівського двору Франції. Робота носить аналітичний мистецтвознавчий характер та виявляє реконструкцію контексту соціокультурних векторів його органічної інтеграції в культурному просторі України [16].

Мистецтвознавець Л. Бех у статті «Фарфор як поле для міжкультурного обміну та формування національної своєрідності: до питання специфіки порцеляни Китаю та Західної Європи» висвітлює особливості побутування фарфору в Китаї, розглядає основні сфери його «життя» в умовах китайського повсякдення та специфіку сприйняття його місцевим населенням, виділяє основні функції китайського фарфору та особливу увагу приділяє проблемі його культуротворчого потенціалу [10].

Також очевидно, що у досліджуваній період XIX – початку XX століття український фарфор був частиною європейської фарфорової традиції, тому для нас актуальними стають такі роботи українських мистецтвознавців, Н. Ревенок, яка у своїй дисертаційній роботі «Мистецтвознавча експертиза українського фарфору та фаянсу XIX – початку XX століття в контексті розвитку художньої культури» досліджує аспекти мистецтвознавчої експертизи класичного українського фарфору і фаянсу України XIX — початку XX століття, дає характеристику основним критеріям сучасної атрибуції, експертизи та ідентифікації українського фарфору-фаянсу, а також новітнім технологічним прийомам, що застосовуються у дослідженні тонкокерамічних виробів в умовах сучасного антикварного ринку, також простежує взаємозв'язок мистецтвознавчої експертизи з практичними методами наукової реставрації фарфору й фаянсу, які використовуються у музеях України [22].

Актуальність проблеми дослідження стилістичних змін у виробництві західноєвропейської порцеляни XIX – початку XX століття визначається необхідністю більш глибокого вивчення питань формування стилів в мистецтві цього періоду. Також цієї проблеми торкались такі відомі історики-мистецтвознавці, як Б. Віппер у книзі «Історія європейського мистецтвознавства», Г. Вельфлін у публікації «Основні поняття історії



мистецтва: Проблема розвитку стилю в новому мистецтві», К. Гартман у виданні «Стилі», Е. Кон-Вінер у книзі «Історія стилів витончених мистецтв», Ф. Шміт у своєму виданні «Мистецтво, його психологія, його стилістика, його еволюція».

Досліджуваний період XIX – початку XX століття був відзначений низкою різноманітних стилів від неокласицизму, ампіру, бідермайєру до історизму, прерафаелітів, естетизму та арнуво. У науковій літературі є ряд важливих досліджень, присвячених окремим напрямкам у декоративно-ужитковому мистецтві періоду XIX – початку XX століття. Серед них хотілося б відзначити роботи D. Irwin «Neoclassicism», M. Praz «On Neoclassicism», E.P. Delorme «Josephine and the Arts of Empire», F. Baudot «Empire Style» [60].

Також великий вплив на декоративне мистецтво XIX – початку XX століття мали екзотичні країни. Європейський інтерес до незахідного мистецтва вперше виник ще у XVI столітті з розвитком мореплавання та торгівлі зі Сходом. Орієнтальні, японські, китайські, ісламські, єгипетські сюжети знайшли своє відображення у стилях шинуазрі, еkleктика, естетизм та інших. У науковій літературі є цілий ряд досліджень, присвячених аналізу цього впливу, до яких відносяться публікації наступних авторів: G. Irvine «Der Japonismus und die Geburt der Moderne», O. Impey «Chinoiserie: The impact of oriental styles on western art and decoration», S.J. Oshinsky «Exoticism in the Decorative Arts», L.Lambourne «The Aesthetic Movement» [60], [78], [67].

Найбільш вивченим та описаним у науковій літературі є стиль ар нуво, сецесіон, югендстиль, ліберті, модерн. Розвитку цих напрямлень у мистецтві присвячені роботи «Art Nouveau Documents: Modern Applied Arts 1902-1908» Г. Пудора, велика ілюстрована праця Т. Гауффе «Art Nouveau» у трьох томах, «Jugendstil» Норберта Вольфа, «Liberty design» Б. Морис [72].

Особливої уваги мистецтвознавцями приділено темі народження дизайну і творчості Вільяма Моріса. Цій важливій проблемі присвячені роботи А. Аникст «У. Морріс та проблеми художньої культури»,

S.J. Oshinsky «Design Reform», N. Pevsner «Pioneers of Modern Design from William Morris to Walter Gropius», C. Poulson «William Morris: art and design», A. Sewter «William Morris's designs for stained glass» [19], [72].

Зміна стилів у декоративному мистецтві у XIX–XX столітті була нерозривно пов'язана з трансформаціями в суспільних відносинах і промисловою революцією зазначеного періоду. Багато досліджень було присвячено саме питанню промислової революції та її впливу у різних сферах. Вивченням цієї проблеми займалися вчені різних спеціальностей: історики (Jan de Vries, Adam Smith), економісти (D. Throsby), мистецтвознавці (В. Аронов, Г. Вельфлін, В. Власов, А. де Моран та інші) [18].

Також на актуальності теми вивчення та колекціонуванні порцеляни наголошують дослідження про економічну цінність культурної спадщини, таким чином аукціони та володіння історичними порцеляновими предметами стають частиною креативної економіки. Про це свідчать праці С.W. Smith «Auction: The Social Construction of Value», I. Rizzo [91], A. Mignosa «Handbook the Economics Cultural Heritage», D. Throsby «Economics and Culture» [94]. Перераховані дослідження зробили серйозний внесок у вивчення та аналіз стилів у порцеляні, проте як і раніше актуальною є проблема атрибуції та оцінки порцелянових виробів. Для вирішення цієї проблеми варто спиратися на довідкову літературу, каталоги аукціонів та онлайн-платформ Sotheby's, Christie's, eBay, Ruby Lane, Etsy. Каталоги і довідники провідних музеїв Metropolitan Museum (Нью-Йорк), Victoria and Albert Museum (Лондон), A. Jackson «The Guide to Period Styles: 400 Years of British Art and Design».

Особливо слід відзначити експерта та антиквара J. Miller з її щорічним довідником «Miller's Antiques Price Guide» та роботами «Decorative Arts: Style and Design from Classical to Contemporary», «Art Nouveau: Collector's Guides», «Arts and Crafts: Collector's Guides», «The Illustrated Dictionary of Antiques and Collectibles» та іншими.

В осмисленні впливу соціокультурних та технологічних змін епохи промислової революції на стилістичні особливості декоративного мистецтва західноєвропейське мистецтвознавство пройшло досить довгий шлях, але в Україні бракує робіт на розглянуту нами тему «Стилістична еволюція та особливості декору західноєвропейської порцеляни та скла ХІХ – початку ХХ ст.».

## **1.2. Джерельна база досліджень**

Джерельна база дослідження складалась з опублікованих наукових статей, архівних матеріалів, а також експонатів музейних та приватних колекцій.

Основну групу опрацьованих джерел становлять дослідження та наукові роботи відомих науковців, мистецтвознавців, істориків, кураторів музеїв, аукціоністів і антикварів, каталоги, довідники та інформаційно-довідкові матеріали, які опубліковані як за кордоном, так і в Україні, що допомагають глибокому і різнобічному розкритті мети дослідження.

Особливий різновид допоміжних матеріалів як джерел інформації, пов'язаних з атрибуцією порцеляни складають аукціонні та музейні каталоги, віртуальні експозиції музеїв та онлайн платформи (eBay, Etsy, Rubyline, Instagram, YouTube).

Вагомою інформативною складовою історіографії з теми дослідження є джерельні матеріали, які зберігаються у бібліотеці Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури.

Також, джерельну базу дослідження склали речові (натурні) зразки фарфору та фаянсу з державних музейних колекцій, матеріали персонального дослідження, експертні висновки тощо.

У ході збору матеріалу було опрацьовано каталоги західноєвропейської порцеляни та вивчено колекції західного фарфору Національного музею історії України, музею Варвари і Богдана Ханенків та інших.

Крім того, досліджувались як аналоги окремі зразки західноєвропейської порцеляни з приватних колекцій.

Також досліджено відреставровані експонати з колекції Національного музею історії України. Насамперед колекція Майсенської порцеляни – скульптурна мала пластика з бісквіту, столовий посуд, оремі вироби.

Не менш важливим джерелом для вивчення західноєвропейської порцеляни та скла XIX — початку XX століття стали приватні колекції Києва, а також речі з антикварних магазинів і салонів України, що є теж цінним джерелом додаткової інформації.

До матеріалів персонального дослідження увійшли експертні мистецтвознавчі висновки, висновки техніко-технологічних експертиз, музейні реставраційні паспорти та інша документація.

Загальна інформація про експонати (техніку виконання, розміри, час і джерело надходження, сюжети зображених композицій, у деяких випадках — свідчення про час і спосіб проведеної реставрації) отримана з інвентарних книг, реєстраційних карток, реставраційних паспортів провідних українських музеїв, зокрема, тих, що перебувають у фондах Національного музею історії України а також із виданих каталогів фарфоро-фаянсових виробів XIX — початку XX століття.

Крім архівно-інвентаризаційних облікових даних, при вивченні проблеми дослідження важливим було використання публікацій з фотографіями творів із періодичних друкованих наукових видань.

У ході роботи додатково було проаналізовано вітчизняні та закордонні спеціальні видання з виробництва фарфору та фаянсу XIX — початку XX століття, спеціальні довідники для колекціонерів антикварно-художніх предметів, каталоги тощо з ілюстраціями з метою дослідження артефактів.

Крім того, було опрацьовано джерела історичного й мистецтвознавчого профілю, інтернет-аукціонів, що містили фарфоро-фаянсові лоти з інформацією про антикварів і збут антикваріату з наведеним відеорядом, а також окремі праці з питань дослідження художніх пам'яток. Весь знайдений візуальний і натурний матеріал було розглянуто з точки зору мистецтвознавчої експертизи.

Крім того, було опрацьовано численні сторінки міжнародної комп'ютерної мережі Internet, де викладено найновішу інформацію пам'ятко-охоронної та реставраційної галузі, яка постійно оновлюється.

Отже, у результаті проведеного аналізу джерельної бази, у тому числі візуальних і натурних (речових) джерел, було виявлено першоджерела для мистецтвознавчих досліджень творів західноєвропейської порцеляни та скла, що мають високу культуру виконання.

Вивчення значного масиву наукової літератури з окресленої проблематики, опрацювання архівних матеріалів, критичних статей, нарисів, оглядів експозицій музеїв, пов'язаних з колекціями західноєвропейського фарфору дає підстави стверджувати, що ґрунтовних праць з теми нашого дослідження існує недостатньо.

### **1.3. Теоретико-методологічні основи дослідження**

Теоретико-методологічна основа магістерської роботи побудована на поєднанні прийомів комплексного підходу, направленою на визначення мистецтвознавчих та стильових досліджень західноєвропейської порцеляни та скла XIX — початку XX століття. В роботі були використані різні методи досліджень. Так, для виявлення міжпредметних зв'язків у мистецтвознавчих та стильових розвідках застосовувались аксіологічний (ціннісний) та евристичний методи, що простежуються у цілому ряді публікацій [5, 6, 9, 43, 51]. Приміром, загальні питання методів експертного оцінювання культурних

цінностей представлені в працях таких вузьких спеціалістів, як О. Калашнікова [14, 15], Б. Платонова [20] та ін. У виданнях та окремих публікаціях цих авторів розглядається методологія їх проведення, але ці питання стосуються більше товарознавства та призначені для фахівців торгової галузі.

З огляду на специфіку здійснення дослідження у роботі використана методологія огляду та опису пам'яток порцеляни та скла. Інструментарій дослідження базується на низці наукових принципів, підходів та методів. Так, принцип наукової достовірності передбачав залучення точної інформації із перевірених інформаційних джерел. Принцип наукової всебічності реалізовано у застосуванні широкого кола матеріалів для складання багатошарового уявлення про виготовлення виробів з фарфору. Головними підходами виконання дослідження є мистецтвознавчий і культурологічний, які спиралися на низку загальнонаукових і конкретно-наукових методів. Зокрема аксіологічний метод обраний як базовий для аналітики моделей ієрархії цінностей культури та спостереження за напрямом і формою здійсненого нею впливу на культуру України. Онтологічний метод став основою для спостереження за природою буття французької елітарної культури та мистецькою діяльністю, що вплинуло і на український культурний простір.

Історико-хронологічний метод дав змогу послідовно викласти етапи появи та становлення мистецтва порцеляни та скла на мануфактурах Франції та Німеччині. Так, у хронологічному порядку розглядається виникнення та розвиток Європейських мануфактур зокрема у Франції на початку XIX століття; поява скловиробництва та різних фарфорових підприємств; виникнення та розвиток виробництва королівської порцеляни. Також за допомогою історико-хронологічного методу проведено огляд інформації про працівників фабрик, про етапи технологічного розвитку підприємств, про використання маркувань та міток, а також про історію створення підробок й імітацій виробів окремих фабрик XIX – початку XX століття.

Метод компаративного аналізу дозволив провести порівняння українських та європейських культурних традицій як в історичному ракурсі, так і в межах сучасних мистецьких реалій. У цьому сенсі основоположними є культурні запозичення стилю виконання виробів з порцеляни. Адже у період початку ХІХ століття чітко простежуються культурні впливи французьких діячів на українське суспільство, що спричинило певні мистецько-культурні наслідки у виготовленні та оздобленні української порцеляни. Чимала увага в роботі приділена культуротворчим аспектам діяльності гутного скловиробництва, серед яких звернено особливу увагу на виробничий процес підприємств, співпрацю з видатними майстрами Франції та Голландії від початку ХІХ століття. Так, метод соціокультурного аналізу дозволив виявити взаємозв'язок між естетичними вподобаннями правлячої еліти монархічного суспільства та зовнішнім виглядом виробів провідних мануфактур Європи, а також виявити вплив правителів на стильові характеристики при виробництві виробів з порцеляни. Аналіз елементів декору виробів підприємств був здійснений у контексті формування складників феномену «королівського стилю».

За допомогою культурологічного методу здійснений аналіз культурного розвитку мистецтва ампіру у Франції та його вплив на культурний простір України.

В роботі систематизовано інформацію щодо основних етапів розвитку стилю й властивих йому форм виробів, видів декору, домінантної палітри кольорів і характерних тем живопису. За допомогою типологічного методу твори західноєвропейської порцеляни та скла розподілені за типологією. Крім того, визначено основне призначення виробів, які систематизовані за відповідними категоріями.

Для аналізу інформації про візуальну складову художнього декору виробів, клейм і авторських позначок художників був застосований метод мистецтвознавчого аналізу західноєвропейської порцеляни та скла. Він став основою для проведення візуальної експертизи окремих предметів.

Розглянуто українські колекції західноєвропейської порцеляни та скла. Також метод мистецтвознавчого аналізу застосовано для визначення розвитку сучасного українського мистецтвознавства у галузі виробів з кераміки та скла. У роботі розглядаються мистецькі технології і технічні аспекти створення виробів західноєвропейської порцеляни та скла. Також важливим став культурний контекст, у межах якого мало розвиток мистецтво виготовлення виробів зі скла, а також культуротворчі особливості його впливу на культуру України. А саме: формування місцевих гутних мануфактур; запозичення технологій виробництва та мистецтва оздоблення творів.

Мистецтво західноєвропейської порцеляни та скла XIX – початку XX століття осмислене крізь призму культурних традицій Франції, Німеччини, Австрії, Голландії, Англії у контексті елітарної культури, пов'язаної з еталонним імперським стилем. Важливим у контексті вивчення даної тематики є культуротворчий аспект розвитку виробництва західноєвропейської порцеляни та скла, культурна складова взаємин мистецьких центрів періоду XIX – початку XX століття, відтворена у вигляді впливу на мистецьку виразність українських виробів з фарфору та фаянсу зазначеного періоду.

На сьогодні в розвитку культури колекціонування та збереження предметів важливим є визначення атрибуції виробів західноєвропейської порцеляни та скла XIX – початку XX століття з вітчизняних збірок. У цьому сенсі надзвичайно показовими є художні особливості та мистецька своєрідність автентичних виробів Франції окресленого періоду у зв'язку з їх впливом на розвиток українських виробництв (Корець, Баранівка, Межигір'я, Городниця). Для розуміння значення спадку французьких фабрик та його культуротворчого впливу на розвиток тонкої кераміки України важливим є необхідність дослідити цей спадок.

У країнах Європи період виготовлення фарфору почався з XVIII століття. Новий матеріал – каолін отримав своє місце серед коштовних і



вишуканих предметів, якими представники еліти прагнули прикрасити свої інтер'єри. Вироби з фарфору мали естетичний коштовний вигляд, були кращими за металевий посуд. Художники підприємств здійснювали пошуки у галузі формотворення та декорування виробів порцеляни та скла.

Зважаючи на те що українська художня культура є невід'ємною частиною загальносвітової, дослідження прикладів зарубіжного мистецтва є необхідним для розвитку вітчизняного мистецтвознавства.

Мистецтво західноєвропейської порцеляни та скла XIX – початку XX століття є визначним явищем у світовій художній культурі, яке вплинуло на керамічні традиції Західної та Східної Європи та України, а їх вироби є бажаними артефактами для колекціонерів світу. В Україні ці предмети існують у музейних збірках, зокрема у Національному музеї українського народного декоративного мистецтва, Одеському музею західного та східного мистецтва, Музеї етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України, Харківському художньому музеї, Національному музеї імені Богдана і Варвари Ханенків, Національному художньому музеї України, Дніпровському художньому музеї, Сумському художньому музеї ім. Никанора Онацького та у приватних колекціях.

Від заснування виробництва і до нашого часу культурна цінність західноєвропейської порцеляни та скла XIX – початку XX століття постійно зростає. Декоративно-ужиткове мистецтво відображає його ціннісно-сміслові системи. Подібні пам'ятки культури у плані мистецької реалізації є продуктом культури багатьох поколінь художників та скульпторів.

Дослідження походження західноєвропейської порцеляни та скла XIX – початку XX століття було наповнене новими ідеями й революційними намірами, що представляють найяскравіший період розвитку цього виду мистецтва.

Висока художня культура виробів західноєвропейської порцеляни та скла XIX – початку XX століття є прикладом тих неймовірних тенденцій, які одночасно були втілені в означеному періоді. Бурхливий технічний розвиток

й механізації виробництва XIX – початку XX століття сприяли стрімкому розвитку виробництва порцеляни та скловиробів у Європі.

Фарфорові вироби у XIX – початку XX століття слугували показником соціального статусу людей, які ними володіли. У маєтках заможних людей знаходились цілі експозиції фарфорового посуду, наявність якого свідчила про високий соціальний статус власника.

Загалом великі європейські стилі починаються зі зрілого бароко, яке з плином часу перетворилось на рококо. Перша половина XVIII століття стала добою започаткування стилетворчих напрямків для появи вишуканих порцелянових виробів дрібних і ажурних форм, із складним орнаментом та вигнутими лініями форм. Специфічними ознаками живопису по фарфору XIX – початок XX століття стали стилі ампір і модерн.

На основі дослідження принципів роботи західноєвропейської порцеляни та скла XIX – початку XX століття спостерігається колективна творчість висококваліфікованих майстрів та високих естетичних вимог суспільства того часу. Іншим культуротворчим чинником став абсолютний порядок, встановлений при організації виробничого процесу на європейських фабриках, де поєднувалась взаємодія майстрів, модельмейстерів, художників у межах підприємств та створенню світових зразків порцелянової пластики.

Розглянувши основні художні тенденції західноєвропейської порцеляни та скла XIX – початку XX століття, які стали культурно-естетичним підґрунтями для появи вишуканого фарфору можна зробити певний висновок. Зокрема у першій половині XIX століття ще спостерігаються стильові ознаки бароко, рококо та неокласицизму на виробках тонкої кераміки. У цілому слід зауважити, що у порцелянових виробках все ще знаходять яскраве втілення автентичні мотиви рококо. Рококо породжує нові грані свого розвитку, його сюжети – любовні, сцени, німфи, вакханки, міфічні образи стародавньої Греції тощо.

Мистецтво західноєвропейської порцеляни та скла XIX – початку XX століття безумовно збагатило художню світову культуру мистецькими

виробами. Творам мистецтва цього періоду притаманна насиченість витонченими деталями. Порцеляна втілювала в собі й низку інших мистецтв: живопис, скульптуру, литво. Мистецька довершеність предметів, що заповняли простір інтер'єрів житла заможних городян, також слугувала для насолоди почуттів суспільства.

Відтак риси, притаманні мистецтву західноєвропейської порцеляни та скла XIX – початку XX століття поступово знайшли своє відображення і в українському культурному просторі. Окремі підприємств на території України перейняли технології й рецепти виготовлення порцелянових виробів, а також формотворчі та композиційні запозичення французького, голландського, англійського стилю у виробах з порцеляни і фаянсу. Проте в українському культурному просторі ці стилі стали мистецькими запозиченнями, які органічно уособлюють автентичність самобутньої української мистецької пластичної виразності. Варто відзначити, що твори українських фарфоро-фаянсових виробництв наслідували форми, насамперед, металевого посуду, а на підприємствах працювали здебільшого майстри, які у минулому були іконописцями, ювелірами, альфрейниками, різьбярами, мініатюристами, і подібний колектив фахівців певним чином впливав на місцеву традицію виготовлення фарфоро-фаянсових виробів.

Вироби західноєвропейської порцеляни та скла XIX – початку XX століття стали втіленням новизни, витонченості, складності та майстерності, а твори є синтезом високої майстерності виконання. Підприємства цього ж періоду в Україні частково запозичували технології виготовлення (рецептура маси, глазури, фарби, випал) та переймали стилістичні ознаки європейського та особливо французького фарфору (форма, колір і способи оздоблення). Проте вітчизняні підприємства створювались за починаннями місцевої знаті, яка не мала такого природного потягу до культури, притаманній європейським представникам. У різних країнах Європи володарі створювали власні фарфорові бренди, які вирізнялися власним стилем робіт. Україна не є винятком, на її територіях упродовж XIX століття з'явилась низка фарфоро-

фаянсових мануфактур, які формувались під впливом європейських культурних тенденцій, серед них: Волокитине, Корець, Баранівка, Києво-Межигірська фабрика та інші. Натомість в Україні елітна культура не набула такого шанобливого стану, оскільки значна роль відводилася родовим морально-етичним, духовним цінностям. У колах української знаті XIX століття з'являється мода на колекціонування творів європейського фарфору. Серед відомих українських колекціонерів у контексті вподобання європейської порцеляни слід зазначити Б. і В. Ханенків, К. Шпектор, Н. Онацького, О. Гансена, В. та О. Бродських, М. Фрадкіна, Д. Попова, М. Макаренка й О. Крігер [23]. Отже, можна констатувати, що оскільки теоретичні та практичні напрацювання з історії мистецтва західноєвропейської порцеляни та скла XIX – початку XX століття представлені в науковій літературі переважно французькою, німецькою та англійською мовою, тому, коли постає необхідність атрибуції й оцінювання порцеляни європейських виробників в українських колекціях, мистецтвознавець-експерт стикається із проблемою браку як текстових джерел, так і творів для порівняння. Спеціалізованої україномовної літератури, присвяченої західноєвропейській порцеляні, відносно мало. При цьому історіографічні матеріали, видані французькою, українською, російською й англійською мовами, дозволяють під час всебічного їх аналізу опрацьовувати джерельну базу дослідження.

Мистецтво західноєвропейської порцеляни та скла XIX – початку XX століття є визначним явищем світової художньої культури, яке вплинуло на фарфорові традиції Західної та Східної Європи, зокрема України. Вироби означеного періоду нині є бажаними артефактами для колекціонування.

## **Висновки до першого розділу**

Історіографія дослідження виявила взаємозв'язок опрацьованої літератури з різними галузями наук, що дало змогу скласти найбільш повну картину про стильові відмінності декоративного мистецтва виготовлення порцеляни та скла, які складались під впливом змін в суспільстві та технологіях XIX – початку XX століття. Цікавими виявились мистецтвознавчі дослідження з історії західноєвропейського фарфору, спеціалізовані видання з історії окремих мануфактур Англії, Франції та Німеччини, каталоги музейних та аукціонних колекцій фарфору, мистецтвознавчі енциклопедії, праці з історії мистецтва про стильові особливості оздоблення порцелянових виробів та скла XVIII – початку XX століття, літературу з мистецтвознавчої експертизи, історичну, культурологічну та соціально-економічну літературу для більш повного уявлення про культурні та художні думки, властиві для означеного часу.

В результаті проведеного аналізу джерельної бази, у тому числі візуальних і натурних (речових) джерел, було виявлено першоджерела для мистецтвознавчих досліджень творів західноєвропейської порцеляни та скла, що мають високу культуру виконання.

Теоретико-методологічна основи магістерської роботи побудовані на поєднанні прийомів комплексного підходу, направлено на визначення сучасних методів і методик дослідження творів західноєвропейської порцеляни та виробів зі скла XIX – початку XX століття дали змогу використати різні методи досліджень.

## РОЗДІЛ 2

### ІСТОРІЯ СТИЛЬОВИХ ВІДБРАЖЕНЬ У ВИРОБАХ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ПОРЦЕЛЯНИ ТА СКЛА XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

#### **2.1. Історія стилів у порцеляні від Великої Французької до розвиненої промислової революції другої половини XIX століття**

Вибудовуючи систему стилів в ієрархічному порядку, дотримуватимемося Європейської центристської традиції. Найбільшим у історії мистецтва є поняття епохи. Для кожної епохи характерна певна «картина світу», що складається з філософських, релігійних, політичних ідей, наукових уявлень, психологічних особливостей світосприйняття, етичних та моральних норм, естетичних критеріїв життя, за якою й відрізняють одну епоху від іншої, такі як епоха Стародавнього світу, Античність, Середньовіччя, Відродження, Новий час.

Ключовими ознаками, за якими твори можна групувати за стилями, є єдині принципи художнього мислення. Зміна одних методів художнього мислення іншими (чергування типів композицій, прийомів просторових побудов, особливостей колориту) не випадкова. Історично мінливе і наше сприйняття мистецтва.

Стилі в мистецтві не мають чітких кордонів, вони плавно переходять один до одного і перебувають у безперервному розвитку, змішуванні та протидії. В рамках одного історичного художнього стилю завжди зароджується новий, а той у свою чергу переходить у наступний. Багато стилів співіснують одночасно і тому «чистих стилів» взагалі немає.

В ту саму історичну епоху можуть співіснувати кілька стилів. Наприклад, Класицизм, Академізм і Бароко у XVII столітті, Рококо та Неокасицизм – у XVIII, Романтизм та Академізм – у XIX. Такі стилі, як, наприклад, класицизм і бароко називають великими стилями, оскільки вони

поширюються на всі види мистецтва: архітектуру, живопис, декоративно-ужиткове мистецтво, літературу, музику.

Слід розрізняти: художні стилі, напрями, течії, школи та особливості індивідуальних стилів окремих майстрів. У межах одного стилю може бути кілька художніх напрямів. Художній напрямок складається як із типових для даної епохи ознак, так і зі своєрідних способів художнього мислення. Стиль модерн, наприклад, включає низку напрямів рубежу століть: і постімпресіонізм, і символізм, і фовізм тощо. З іншого боку, поняття символізму, як художнього напрямку, добре розроблено в літературі, тоді як у живописі воно дуже розмите і об'єднує художників, настільки різних стилістично, що часто трактується лише як світогляд, що їх об'єднує.

Нижче будуть наведені визначення епох, стилів та напрямів, які так чи інакше відобразились у сучасному образотворчому та декоративно-ужитковому мистецтві.

На початку XIX століття мистецтво вступило в свою пізню фазу, яку називають класицизмом або на загальноєвропейський лад – стилем ампір. Імперський пафос художньо-декоративних образів дійсно досягнув у цей період свого максимуму, перекликаючись з почуттям патріотичного підйому, що охопило суспільство того часу.

В цілому, ампірні структури, де домінують античні алегоричні мотиви військової слави займають істотне місце у декоруванні порцеляни, ефективно посилюючи зоровий образний пафос.

Ампір не тільки завершив просвітницький класицизм, а й прискорив його переродження, зблизився з романтизмом, пропагуючи самоствердження, патетику часу, все частіше змінювалися етичні мрії про громадський ідеал, який міг бути думкою погляду в різних історичних обличчях.

Стиль ампір суттєво вплинув на мистецтво західноєвропейської порцеляни першої третини XIX століття. Характерними рисами цього стилю було наслідування класичних форм і пропорцій, використання декоративних мотивів, пов'язаних з темою військового тріумфу та героїчних подій – таких,

як трофеї, зброя, обладунки, лаврові вінки. Орнамент ампірного твору зазвичай розташовувався на його поверхні в суворій симетрії, а декор будувався на контрасті основного фонового тону – пурпурового, темно-зеленого, синього – із золотом, яке, як символ величі та переваги, було улюбленим декоративним матеріалом у перші десятиліття ХІХ століття. Одним із найпоширеніших колірних рішень цього часу було також поєднання білого кольору не розписаної порцелянової маси та золоченого орнаменту [64].

У мистецтві західноєвропейської порцеляни стиль ампір вперше проявився у творах Севрської королівської фарфорової мануфактури, який славився своїми монументальними вазами. До роботи з їх моделями залучалися провідні скульптори. Твори севрської порцеляни були взірцем для приватних мануфактур і значною мірою сприяли розвитку європейських художніх тенденцій і на мистецтво українського фарфору.

Події Великої французької революції 1789-1799 років оголили найглибшу ненависть французів до свого монарха і придворного дворянства, що призвело зрештою не тільки до страти короля і королеви, а й до ліквідації будь-якої пам'яті про них. Революціонери скидали пам'ятники монарха з постаментів, знищувалися живописні портрети, проте на предмети дорогоцінної севрської порцеляни у них не піднялася рука, були стерті лише зображення у медальйонах.

Від початку ХІХ століття Європа розділилася на два табори: для однієї частини Наполеон став кумиром, а для іншої – втіленням зла. Байдужих не було. Справді, людина з'явилась нізвідки і стала імператором, який завоював майже всю Європу й програв усі битви, притягував до себе і водночас відштовхував.

Романтика успішних походів та переможних битв змушувала сучасників шукати порівняння з історією. Аналогія знайшлась у Стародавньому Римі, і в моду увійшло все, що було пов'язано з імперією: Римською та Французькою. Батальна символіка була скрізь: мечі та списи на



щитах прикрашали інтер'єри, прості повітряні, але нескромні сукні – красунь; латинська мова – мислителів і, звичайно, найчастішою окрасою були портрети самого Наполеона.

Навіть після заслання колишнього імператора Франції на острів Святої Єлени «наполеоманія» не зменшилася. Випускалися поштові марки, листівки та панно з портретами, столові та чайні сервізи, прикрашені його зображенням, і навіть кондитерські вироби. Всім відомий сьогодні торт «Наполеон» спочатку робився у формі трикутника.

Одруження та сімейне життя великого завойовника здавалися сучасникам дуже романтичними і водночас трагічними, тому зображень Жозефіни, його першої дружини було не менше. Зазвичай портрети Наполеона та Жозефіни виконувались на парних предметах: чашках, келихах, медальйонах. Здавалося, що так подружжя подолає розлуку походів та заслань.

Суворі форми посуду доповнювалися головною ознакою імперської розкоші – позолотою. Велич і багатство імператорського двору мало виявлятися у кожній, навіть найпростішій, речі. І чим скромніше було вбрання імператора та його дружини, тим яскравіше сяяв фон, тим молодшими і красивішими були їхні обличчя.

Французька порцеляна легко упізнається: насамперед – кольоровий фон, на якому залишені резерви (не зафарбовані ділянки) у вигляді овальних медальйонів, чотирикутних картелів або резерважів різноманітних конструкцій; всі вони в обрамленні картушів, виконаних золотом, то у вигляді витончених відведень, то квітучих гілок. У цих резервах, як у дорогоцінних медальйонах – мініатюрний живопис: портрети красунь чи військових у мундирах, види гаваней чи руїн, міфологічні, галантні чи побутові сценки, букети чи гірлянди квітів. Крім перерахованих особливостей, французька порцеляна має майже невловиму – можливо особливу елегантність форми, з артистичною манерою розташування мотивів

декору, його ритмічним членуванням, що майже змушує віднести деякі вироби без клейм і марок саме до Франції.

Останнім часом відзначено активне вивчення різних процесів, що відбувалися у художній порцеляні епохи історизму. Особливо яскраво це проявляється у зростанні інтересу до культурологічного аспекту дослідження цього надзвичайно змістовного явища культури, що саме по собі є важливим й багатозначним. На жаль, при цьому нерідко залишається в тіні сама художня природа мистецтва порцеляни, не достатньо зачіпається процес змін її художньої стилістики, що відбувалися під впливом різних факторів часу. Саме з цих точок зору мистецтво порцеляни епохи історизму вимагає найбільш уважного ставлення до себе з боку дослідників та необхідного узагальнення.

Важливо відзначити, що досі не розроблено цілісної системи художнього існування порцеляни в умовах ХІХ – початку ХХ століття. У зв'язку з цим необхідно дати більш менш загальну картину розвитку порцеляни в епоху історизму, виходячи з великого кола пам'яток різного роду, свідомо включаючи у фокус свого аналізу як унікальні речі, які давно увійшли в історію декоративно-ужиткового мистецтва, так і вироби ужиткові.

Епоха історизму, або як її раніше називали еклектика є складною, неоднозначною, що досить тривалий період часу, зайняла сьогодні своє особливе місце в мистецтвознавстві. Еклектика у порцеляні виникла з ХІХ століття й на початковому етапі мала ознаки класицизму, бароко, ренесансу. Уявлення про художню культуру ХІХ століття як про нерозривний у своїй єдності та цілісності процес репрезентує її як цілком законний та закономірний період між давно естетично визнаними епохами – класицизмом та модерном [23].

Сучасне розуміння епохи історизму неминує вимагає перегляду і серйозної переоцінки старих поглядів та їх культуру й мистецтво загалом.

Новий підхід передбачає, передусім, вияв стильових ознак і формотворення виробів західноєвропейської порцеляни в ході розгортання самого історичного процесу епохи історизму та вивчення принципів його декоративно-композиційних рішень та їх змін залежно від різних обставин. Також у мистецтві порцеляни простежується взаємодія з неостілями, що змінювалися упродовж усієї епохи, що мало свої відображення у найцікавіших формах декорування порцеляни – живопису на фарфорі.

Слід зазначити, що всі положення, що стосуються художньої стилістики порцеляни епохи історизму та його образно-змістовного стану підтверджуються, насамперед, за допомогою описового та порівняльного аналізу пам'яток західноєвропейської порцеляни, починаючи з початку ХІХ століття і закінчуючи модерном.

Тема, пов'язана з художньою стилістикою західноєвропейської порцеляни епохи історизму з її художньо-формальними проблемами, тривалий час перебувала поза увагою дослідників. Найімовірніше, за дослідженнями Н. Вольфа, тут далось взнаки тривале негативне ставлення до всього, що стосувалося еkleктики. Її розглядали в основному «як механічне поєднання суперечливих стилів минулих епох», що з'явилися на місці зруйнованих класицистичних традицій, і така думка почала явно проглядатися наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття [100].

В результаті наукового перегляду епоха історизму поступово набувала статусу певного історичного періоду, що є значно складнішим і загалом прогресивним процесом. В умовах ХХ століття завданням культурологів і мистецтвознавців стало запровадження цього періоду історії культури як важливого, самобутнього і закономірного явища [26].

Сьогодні західноєвропейська порцеляна епохи історизму починає розглядатися в широкому культурологічному аспекті, пов'язаному, перш за все, з вивченням його функціонування. При цьому для сучасних дослідників привабливими залишаються і приватні локальні питання порцеляни цього часу, проводиться докладна систематизація та атрибуція музейних

експонатів, вводяться в науковий побут раніше невідомі або мало вивчені пам'ятки мистецтва. Але, головним питанням є визначення специфічних особливостей художньої стилістики західноєвропейської порцеляни епохи історизму та його обумовленість загальним характером цього часу, його емоційно-психологічними інтересами, модними віяннями та інші чинниками.

На основі стилістичного аналізу можна виділити три групи творів, з більшою чи меншою мірою збереженими в них класицистичними традиціями. До першої належать твори, у яких класицистична традиція залишається домінуючою, а окремі декоративні рокайльні мотиви їй лише підпорядковані. До другої – група пам'яток, у яких класицистична традиція вже багато в чому поступається місцем неорокайльним елементам, але через свою життєздатність все-таки стримує їх хаотичні прояви. До третьої – твори, у яких класицистична традиція майже поступається перед натиском неорокайльних пошуків [25].

Початок ХІХ століття пов'язаний з розширенням змістовного діапазону живопису на порцеляні. Принципово новими стає введення у порцеляну жанрових пасторальних та галантних сцен. Паралельно по розширенню тематики спостерігається процес нового формального прочитання самої рокайльної традиції, яка сприймається крізь призму далекосхідних, точніше, японських впливів, що спостерігаються у сервізних та ординарних формах.

Відповідно до нової художньої естетики, в одних творах виразність отримує єдиний або одиничний мотив на великих активних порожнечах фону, в інших – знаходять своє майже точне повторення асиметричні композиції японської ксилографії, у третіх – сюжетом живопису стають фрагменти природних форм у всій красі та їх своєрідної організації.

В основі стилю історизму лежав сильний зав'язок емпіричного пізнання різноманітних і різнорідних проявів світу, спровокований позитивним мисленням епохи.

Епоха в цілому відзначена відомим зниженням образно-семантичного «сенсу» порцеляни: сама назва «порцелін» (від іт. порцелла), акцентувала

увагу на крихкості й тонкості матеріалу на кшталт природної морської раковини, або пізніше - «порцеляна» вказувала на оригінальне його східне походження та відому екзотичність, що дедалі більше втрачало тоді своє раннє глибинне значення.

У художній практиці історизм намагався максимально витягти з матеріалу дедалі нові можливості. При цьому для цієї епохи, програмно зорієнтованої на гостроту зорового враження, найбільш привабливими виявились саме його декоративні якості. Постійно доканий процес пізнання матеріалу, який часом доходив до подолання самої природи порцеляни, стосувався як традиційних його якостей і властивостей (тонкість, крихкість, білий черепок), так і їх нових імітаційних можливостей.

Так, у порцеляні епохи історизму фонове покриття стає художнім прийомом, що згодом культивується. При цьому воно найчастіше, втрачаючи підпорядкованість пластичній формі, стає цілком самостійним декоративним елементом. Суцільне фонове покриття починає розроблятися в контрастності його локальних тонів (малиновий і чорний; чорний, синій і коричневий і т.д.), у частковому його тонуванні, а також у поєднанні того й іншого. Іншим стає і композиційний характер декоративного розпису, що будується тепер на основі «килимового» заповнення поверхні творів. Порцеляні епохи історизму (особливо, його масові форми), часто віддається перевага суцільному орнаментальному декоруванню, а композиційні її акценти до певної міри нівелюються, дробляться, «розстилаються» поверхнею [26].

Таким чином, сама епоха історизму, пройшовши довгий і складний шлях від початкових кроків до кінцевих результатів, поступово вичерпувала свої можливості і свій потенціал.

Наступні кроки на шляхах розуміння традицій належали модерну. Стиль модерн, загалом, з його розмаїттям, уловлював глибокі художні принципи і тяжів до їх стилістично-образної цілісності. Однак без масштабної роботи, «виконаної» історизмом щодо цього, навряд чи була б можлива практика модерну.

## **2.2. Стильові напрямки модерну західноєвропейського художнього скла XIX – початку XX століття**

Художнє скло XX століття – значний пласт мистецтва, що становить частину загального ходу розвитку художньо-матеріальної культури. В окремих країнах, як, наприклад, Чехії та Словаччині, скло стало символом: національних традицій.

Принципово новим моментом стала та обставина, що у мистецтво скла від початку XX століття приходить художник-професіонал, автор-творець. Починається епоха авторського скла, яскравих творчих індивідуальностей, з іменами яких пов'язані художні та технічні відкриття, які завжди взаємно зумовлені.

Скло, що має прозорість, здатне до життя, до насичення простору світлом, не випадково стало матеріалом, що відкрив новий етап просторового освоєння та сприйняття світу. Скло як «вікно у світ» - так можна позначити історико-художню місію цього матеріалу. На початку XX століття проблема функціонування скла у просторі як художнього об'єкта стає провідною в авторському склі. Можна сказати, що поява тривимірного об'ємно-просторового предмета як об'єкта естетичного споглядання та засобом емоційного впливу стала важливим реформаторським кроком у розвитку світового скла та мистецтва всього XX століття.

Характерною тенденцією у розвитку скла у межах XIX – початку XX століття стало звернення до його пластичних властивостей, здатності набувати скульптурного початку в рамках предметної форми. Такі автори як А. Кро, Ф. Декоршмон, Г. Арш-Руссо, Е. Галле, брати Даум, Р. Лалік (Франція) та американець Л. Тіффані відкрили новий погляд на художні можливості матеріалу. Названі майстри збагатили лексикон скла авторськими прийомами, які стали синонімами культурно-мистецьких понять «скло Галле, Лаліка, Тіффані».

Вивчення західноєвропейського, американського та вітчизняного скла стилю «модерн» у загальному контексті розвитку сучасного скла дало

підставу вважати, що цей рубіжний період став до певної міри передумовою для подальшого творчого експерименту, послужив своєрідним введенням у сучасну проблематику авторського студійного скла у першій половині ХХ століття. Розвиток пластичних особливостей у мистецтві модерну особливо яскраво розкрилися у склі. Саме в цей час воно стало одним із найвиразніших «стилеутворюючих» матеріалів, в якому авторські пошуки та новації відкрили діапазон можливостей у всій багатовимірності звучання маси, фактури, кольору та світла [72].

Важливою та характерною обставиною було звернення до скла видатних живописців та скульпторів. Досить згадати таких художників, як П. Пікассо, Ф. Леже, А. Матісс, В. Кандинський, Р. Магрітт, С. Далі, В. Вазареллі, А. Кальдер, О. Кокошка, Х. Арп, А. Джакометті та інших, проекти яких реалізовувалися у склі на фірмі братів Даум у Франції, на острові Мурано в Італії. Тобто, досвід найбільших майстрів привніс у мистецтво скла нове бачення матеріалу, своєрідне ставлення до форми, розпису, пластики, вже вкоріненими у мистецтвах живописі та скульптурі.

Носієм класичної спадщини залишається чеське та словацьке скло з його традиційними видами обробки скла – різьбленням, гравіюванням, огранкою. Ця відмінність закладена і в системі підготовки фахівців у Чехії та США. Особливе місце в панорамі займає венеціанське скло, острів Мурано, де жива ще віртуозна майстерність складувів, яка так ревно раніше охоронялась від сторонніх очей. Наразі тісні контакти з американськими, австралійськими, європейськими художниками зробили традиційні венеціанські техніки доступними до освоєння. У той самий час вони використовуються у інших творчих задумах. Американські художники бачать своє завдання зробити скло художнім медіумом для різних, часом непередбачуваних форм висловлювання, вдихнути в нього свіжу думку, сміливу ідею, при цьому не будучи роль технічного прийому на той самодостатній рівень, як це роблять у Венеції.

На рубежі XIX – XX ст. у розвитку мистецтва починається новий етап. Майже одночасно у різних країнах заявив про себе стиль «модерн», відомий у Європі під назвою «ар нуво», «югендстиль», «сецесіон», стиль «ліберті». Художні пошуки нових принципів формоутворення з найбільшою повною виявилися в архітектурі та декоративно-ужитковому мистецтві. До предметної творчості зверталися великі архітектори – А. Ван де Вельде, Ч. Макінтош, В. Орта, А. Гаудж, Й. Хоффманн та інші.

У потоці нового художнього руху яскравим «стилеутворюючим» матеріалом не випадково стало скло. Ознаки стилю «модерн» виявилися співзвучними природним властивостям скла – його в'язкість, плинність тощо. Особливі пластичні якості матеріалу привернули увагу багатьох художників можливістю експерименту з формою. Колір і світло, фактура, орнамент використовувалися по-новому, несподівано. Рослинний орнамент з його світом органічної природи набув самодостатнього значення, він став основним носієм декоративності твору, мірилом краси. Інтерес до окремо взятого живого об'єкта (квітка, метелик, лист) змушує художників шукати нові декоративні ефекти виразності у прагненні передати натурну схожість.

Найбільш яскраво ця тенденція виявилася у творчості Еміля Галле (1846-1904) та створеної ним школи Нансі. Е. Галле, як відомо, прославився виготовленням виробів із багат шарового (шість-сім шарів) кольорового скла, (cameo glass) обробленого різьбленням та гравіюванням на кшталт різьблення по каменю. Цю техніку стосовно скла використовували китайські фахівці наприкінці XVIII століття. До лексики світового склоробства увійшла «техніка Галле», щоправда, у спрощеному варіанті.

Для гравіювання скла використовувалося хімічне травлення, а саме скло було, як правило, двох або тришарове, найчастіше безбарвне або молочно-біле та синє або коричнево-фіолетове. Саме такий спосіб декорування широко застосовувався на скляних Мальцевих заводах у виготовленні масового асортименту.



Авторські власного виконання роботи Галле «*pieces uniques*» були завжди підписані «*Emile Galle*» - виконувались вручну в ательє в Нансі та відрізнялися високою досконалістю виконання. У певному сенсі Галле був одним із перших представників студійного скла, а його роботи передбачили яскравий авторський експеримент у склі ХХ століття. З позиції часу ми з повною підставою говоримо про стиль Галле.

У 1890-ті роки (виставки в Парижі у 1889 р. і 1900 р.) Галле створює свої найкращі твори – вази «Ірис», «Лілії», «Магнолії», «Стрекоза», «Кажан», вазу «Орфей» (виконана за малюнком Віктора Пруве та відзначена на Міжнародній виставці у Парижі 1900 р.), в яких виявились скульптурно-пластичні пошуки та унікальність авторського виконання. Орнамент нерозривно зливався з формою, високий рельєфний візерунок не аплікативний, він входив у плоть матеріалу або вірніше «висікався», витягувався з нього. Галле не боявся втрати прозорості скла, його темні вази Чарльз Макінтош назвали справжньою скульптурою [90].

Загальновідомо що на творчість художників модерну мало вплив японське мистецтва. Галле сприйняв цей вплив через різьблене скло братів Вебб, яке він побачив у музеї Вікторії та Альберта в Лондоні. Трактування самих мотивів природи повністю відповідало стилістиці модерну (орнаментальні мотиви Галле черпав з природи Лотарингії).

Важливо відзначити, що найчастіше один мотив, один елемент декору ніс у собі пейзажний початок. Це враження створюється з допомогою розчинення їх у колірному просторі. Найтонша розробка колориту – перетікання кольору з одного шару скла в інший, повітряне насичення об'єму – неодмінні ознаки авторських робіт Галле на відміну від предметів. Це навіть відбилося у назві виставки «Лотарингські орхідеї» (мистецтво Е. Галле та братів Дим), що відбулася в Державному Ермітажі в Санкт-Петербурзі у 1999 році серійного виробництва, так званого «*Galle standart*». На виробках здавалось, що кожна пелюстка квітки «дістає» найтонші нюанси кольору з

різних шарів маси скла. Поетичність та одухотвореність його творів дозволили назвати їх скляними поемами – «*poemes vitrifies*» [90].

У прагненні створити «філософію у склі», Галле вводить у свої твори рядки улюблених ним поетів-символістів – Ш. Бодлера, С. Малларме, А. Рембо, М. Метерлінка, П. Верлена. І справді вишукані метафори в описі «пейзажу душі» А. Рембо переконливо співвідносяться зі сприйняттям розкішних фактур та фарб скла Галле.

Створивши свій особливий «натурстиль» у кольоровому багатошаровому склі, Галле утвердив у ньому пластичну єдність форми та декору, їхню майже рівноправну взаємозначимість. Площинний аплікативний орнамент накладного кольорового скла другої половини ХІХ століття Галле замінив на об'ємний рельєфний декор, який невід'ємно сплавлений з формою предмета. У цьому полягає рішуче новий нетрадиційний підхід до матеріалу, нова оцінка його пластичних якостей, хоча прихильність до традицій минулого не дозволила йому сприйняти віяння модерну, що висловилися у відмові від загальноприйнятих форм.

Суто скульптурну лінію у склі розвивав інший французький художник – А. Кро. Він відродив техніку «*le p'âte de verre*» - «тісто зі скла» і широко використовував її у своїх класичних ретроспекціях-вазах з барельєфами на античну тематику. Його «Жіноча маска», «Купальниця» – зразки чистої скульптури у склі. Відродження цієї техніки багато в чому зумовило шлях пластичного розвитку скла у ХХ столітті, зокрема французького скла. Далі цю техніку використав і розширив скарби її художньої виразності вже у предметних формах Франсуа Декоршмон (зауважимо, що онуки Декоршмона – брати Лепельє успішно працюють у техніці «*rôle de verre*» донині).

Інша лінія експерименту у склі рубежу століть характеризується орієнтацією на живописні ефекти матеріалу. Американський художник Луї Комфор Тіффані (1848-1933) починав як художник імпресіоністичного спрямування. Для Самуеля Бінга, відомого «пропагандиста» стилю ар нуво, Тіффані виконав вітражі, що відтворювали полотна А. Тулуз-Лотрека,

П. Бонара, Е. Війяра. Авторське скло Тіффані, що увійшло в історію, відоме під назвою «favrite glass» - «фаврильне скло», стало відоме з 1893 року, коли автор отримав патент на виготовлення скла з іризацією поверхні (обкурювання скла парами солей металу). Інша техніка називалася «лава гласс», оскільки фактура поверхні виробів нагадувала вулканічні породи, а самі вироби – архаїчне скло Єгипту, Сирії, Ірану, Персії, яким Тіффані безперечно надихався. Найвідоміші твори Тіффані – вази у формі квіток, бутону органічно поєднали в собі ідею зростання, розвитку та полум'яних візерунків «фаврильної» техніки. Орнамент «павиче око», створений у 1896 році, став хрестоматійним прикладом декору скла у стилі модерн. Форми, що нагадують квітку, зустрічаються і в Е. Галле. Але у Галле – ефект «камеї», у Тіффані – живопису. Квіткові мотиви «малювалися» тонким шаром покриття, малюнок немов виявлявся в товщі скляної маси. Нитяний візерунок, хвилястий край форми, іризована кольорова поверхня, що переливається, - все це засоби, які стали прикметами авторського почерку Тіффані. Велику роль образотворчості форми грав колір. Палітра кольору у склі Тіффані налічувала сотні відтінків – від легких пастельних до яскравих, фосфоричних, що створювали ефект горіння, внутрішнього свічення. Вже назви квітів – « колір червоної парчі», «синьо-зелений атлас павиче пір'я» визначали образну сутність кольору. Сам Тіффані особливо любив оранжево-червоні відтінки. Варіанти декору іризованого скла безмежні та неповторні. Техніка дає можливість зробити кожен екземпляр унікальним.

Також, слід зазначити, що видувні вироби «favrite» походять від старого англійського слова «fabrite», що означає «належність до ремесла».

Твори Тіффані, близькі до органічної природи форм, відповідали європейському варіанту стилю ар нуво, зокрема, французькій школі. Тим не менш, своєю оригінальною творчістю Тіффані за два десятиліття створив свій стиль, що став стилем Америки. У вік хмарочосів він створив вази, що нагадують ті, що були дві тисячі років тому, і це не завадило йому стати родоначальником нового стилю у склі.

В аспекті нашої теми важливо підкреслити два різні підходи, два нові погляди, дві грані художньої цінності скла у творчості – Галле та Тіффані, які сприяли новому творчому мисленню у мистецтві скла ХХ століття. Загалом скло «модерну» привнесло в художній досвід склоробства нове розуміння кольорово-пластичної та орнаментальної виразності. У прагненні створити предметну форму, подібну до органічної, проявилися риси її антиутилітарності. По суті у «вазах-пейзажах», у «вазах-натюрмортах» намічалася тенденція до виникнення предмета – об'єкта, що так яскраво проявився у першій половині ХХ століття. При цьому феномен технічної майстерності дух експерименту були зведені в ранг художньої значущості авторського унікального твору. Ці принципи стали чи не основними на новому етапі розвитку скла другої половини ХХ століття.

Протягом XVIII–XX століть огранювання, гравіювання, різьблення, шліфування в кристалі залишалися основними технічними способами обробки скла, хоча в сучасному склоробстві найбільш пріоритетними стали різьблення та шліфування оптично прозорого кристально чистого скла. Нова естетика почала складатися в Чехії та Словаччині вже у 1950-ті роки. Авторський експеримент розвивався за умов націоналізованої промисловості. Важливо, що за умов механізації виробництва збереглися традиції високої майстерності ручної праці. У ці роки з'являються художньо-експериментальні центри, куди прийшли кваліфіковані художники. У системі цих об'єднань працювали Р. Роубичек, П. Глава, Л. Оліва, Л. Сморчкова, А. Матура, М. Стаглікова, В. Лішкова, Я. Тараба та багато інших.

### **2.3. Втілення стилю модерн (ар нуво, сецесіон, югендстіль) у порцелянових виробах Західної Європи, народження дизайну**

У ХХ столітті було розпочато новий художній пошук з метою освоєння стильових особливостей свого часу. Вже наприкінці XIX століття академізм був практично зметений німецьким варіантом стилю модерн – югендстилем.

Югендстиль у перекладі з німецької означає «молодий стиль». У Франції цей стиль відомий як ар нуво. Модерністичні течії охопили Європу з початку 1880-х років, руйнувалися академічні норми, голосно сперечалися мистецтвознавці, у моду входили східні мотиви. Живописці відмовлялися від прямих ліній, на полотнах цвіли фантастичні лілії, нарциси та орхідеї, пурхали метелики та бабки. Художники ар нуво вірили у можливість досягнення гармонії з природою, простоту та поміркованість, протиставляючи їх вікторіанській штучній розкоші. Виражені в мистецтві, ці чесноти повинні були сприяти гармонізації відносин між людьми – адже краса уявлялася тепер не чимось абстрактним, краса стала синонімом істини.

Югендстиль є одним із напрямків модерну і найважливішою його відмінною рисою стало те, що все своє натхнення він черпав із самої природи. Вважається, що декоративно-орнаментальний стиль ар нуво прийшов у Францію із Японської традиції декоративного мистецтва. Вона була помічена одним із французьких живописців на упаковках чаю. Такі японські квіткові мотиви, видозмінюючись та розвиваючись, почали використовуватись у творчості художників по всій Європі. Ці плавні, вигнуті лінії зачарували людство і стали виявлятися і у сфері дизайну, й у різних областях життя. Мистецтво країн Сходу та Азії було привабливим саме в цей період модерністських течій, оскільки перегукувалося з головними ідеями ар нуво. Увага до Східного живопису та сюжетів не вичерпала себе й у наступні роки [99].

Альфонс Муха – головна фігура стилю ар нуво – був одним із тих, хто зміг звести новий стиль у розряд культу. Він переніс цей стиль на американський континент, коли приїхав працювати і викладати в США.

Югендстиль відкрив абсолютно небачені раніше аспекти у мистецькій майстерності. Як один із перших стилів у загальному модерністичному напрямі цього періоду для нього характерними є різні експерименти з формами та декорами.

Ар нуво досить великий термін часу зміг прижитися у сфері фарфорового мистецтва, швидше за все завдяки тому, що фарфор став сприятливим матеріалом для відображення головних стилістичних основ напряму.

Головним натхненником для ар нуво стала сама природа, рослини, стебла, стовбури, листя, контури тіл тварин чи людини, яким властива ідея асиметрії, і звичайно ж образ жінки. У зв'язку з цим основною стилізаційною особливістю виробів ар нуво можна вважати обтічні форми, неприйняття прямих ліній і прямих кутів, асиметричність, м'які вигнуті лінії форм виробів і розпису, своєрідна нечіткість контурів і ліній.

У розписі порцеляни дуже часто використовувалися квіткові бутони як символ виникнення нового життя. Часто можна було бачити незвичайну форму квітки цикламену у декорванні порцеляни. Серед інших популярних кольорів використовувалися мотиви ірису та лілії. Водяні рослини, водорості своїми плавними та обтічними лініями також часто надихали художників. Дуже поширеними в цей час стали мотиви морської хвилі.

В декорі також використовувався підглазурний розпис тварин, що підкреслювало розпливчасті контури, нечіткість ліній. Проводилося безліч експериментів з підглазурними фарбами, які дозволяли зробити м'якими перехід відтінків та робити межі декору занадто чіткими [99].

На вазах часто було представлено образ ідеалізованої стилізованої граціозної жінки в орнаменті із квітів, листя та різних символів. Кольори у розписі предметів бралися також із природи. Таким чином, виходили дуже гармонійні комбінації колірних рішень як сервізів, так і фігурок. Колір болота, коричневий, темно-зелений, світло-зелений, фіолетовий, рожевий, блакитний - тобто натяки на колір, ніж сам колір - досить приглушені, бляклі пастельні тони. Часто вони використовувалися у поєднанні із золотими і срібними фарбами, які відображали ідею сяючої води на сонці.

Слід також взяти до уваги значення манери Югендстиль у розвитку мануфактури Майсен. Незважаючи на те, цей стиль відіграв величезну роль у

розвитку творчого підйому на фабриці. Головним напрямком у мистецтві Німеччини, загалом, у той час, манера Югендстилю стала основним поштовхом, перехідним моментом від відносного застою у творчих і технологічних ідеях мануфактури Майсен та її скульпторів, коли виготовлялися переважно одні копії відомих моделей, виходячи з досвіду минулого століття. Період Югендстилю був досить коротким і в основному став передумовою для виникнення наступного важливого стилю в мистецтві і в стилі безпосередньо фарфорових виробів Майсен – артдеко. Але недооцінювати його в жодному разі не можна [99].

Югендстиль був покликаний знайти певний баланс між багатою спадщиною та новими художніми напрямками в мистецтві. Правда треба відзначити, що твори Югендстилю не були особливо відзначені і самими покупцями – тобто цей період цікавіший критикам та мистецтвознавцям, ніж споживачеві [25].

До кінця XIX століття назріла гостра необхідність знайти якісний баланс між основною спадщиною мануфактури та новими стилями мистецтва, що вирували у світі в той час. Дуже важливо було не зрадити традиції на тлі бурхливого модерністичного руху. Це стало основним гаслом всіх наступних років існування мануфактури – не відставати від модних тенденцій і не зрадити власні традиції.

1896 рік можна визначити як рік безпосереднього впливу югендстилю на дизайн майсенської продукції. До 1900 року продукція Майсен практично повністю була розрахована на виставки і для художніх журналів помаячити на обкладинках. Ходило несхвалення серед обивателів, критиків та держави, що те, що виробляє мануфактура Meissen, не продається і не покриває реальні витрати на виготовлення продукції та не виправдовує очікувань на прибуток. Керівник часто звинувачували в тому, що в основному продукція Майсен була простим копіюванням старих моделей, які прославили мануфактуру в минулому. Таким чином, міг наразитися на небезпеку і сам престиж компанії та її економічна стабільність на ринку.

Прагнення потрапити на міжнародну виставку у 1900 році в Парижі мануфактура Майсен розглядала як певну необхідність наслідувати моду свого часу і почати переглядати свою продукцію з погляду стилю. Наприклад, мануфактура розпочала випуск нової сучасної Майсенської продукції у зв'язку з потребами щодо недорогого функціонального та сучасного дизайну столових предметів. Це позначилося як на формі, а й у функціональній ролі, яку фабрика почала грати життя суспільства. З 18 століття за великим рахунком не було істотних змін ні у формі виробів, ні в організації роботи, ні в технологічних прийомах. У зв'язку з переглядом споживчих потреб на фабриці були зроблені деякі спроби спрощення виробництва, наприклад, намагалися експериментально ввести штампи в розписи, щоправда, на щастя, вони не прижилися, і фабрика продовжила свої традиції ручного виробництва, завдяки чому і виявилася здатною протягом стількох років привертати увагу до своєї продукції та залишатися на вершині слави. Форми XVIII століття було неможливо поєднувати з економічно вигідними технологіями, оскільки це позначилося на якості виробів.

Виставка в Парижі у 1900 році розставила все по своїх місцях, саме на ній майсенська порцеляна знову довела свою конкурентоспроможність і окупність, і піднесла своєю якістю продукцію та престиж мануфактури знову на лідируюче місце. Виставка була навмисно поділена на старі та нові секції. Головною метою Meissen було показати історичну значущість мануфактури та її спадщину. Переважали саме вироби Бідермайєрівської епохи (1815-1848), класицизму, відроджені форми дзеркал епохи бароко, декоративні вази та настільні фігури, величезна кількість столових предметів із сервізів та кілька різноманітних скульптур – вони як і планувалися заволоділи усією увагою відвідувачів виставки [99].

Критики та журі очікували побачити більше експонатів у новому стилі, яке було показано іншими мануфактурами – Meissen же підкреслено прагнув показати свою відданість традиціям. Серед більшості ця фабрика набула репутації підприємства, що відстала від часу і нових тенденцій, що було



цілком несправедливим висновком того часу. Серед 1239 експонатів, наприклад, на жаль, залишилися мало поміченими спроби мануфактури розширити можливості підглазурного розпису. Близько 50 ваз, представлених на виставці відображали різні види глазури, над якими другу половину XIX століття так старанно працювали майстри Meissen, і які не вдалося повторити жодній іншій мануфактурі, що працювали з твердим фарфором. Не залишилися поміченими і вази, в яких була використана техніка *pate-sur-pate* – приблизно 10-15% експонатів на виставці мали бути зараховані до нового незвичного стилю Meissen. Різні музеї прикладного мистецтва в Європі досі володіють деякими екземплярами виробів Meissen тієї епохи, як приклад розвитку нового стилю та напрямків у фарфоровому мистецтві.

Цей відсоток, звичайно ж, не може бути недооцінений як явний прояв нових тенденцій і прагнення мануфактури дотримуватися всіх напрямків і відповідати статусу лідера, новатора в технологіях та стилях.

Вплив мистецтва нових молодих авторів, які прийшли на мануфактуру – активно доводить впровадження та приживання нових стилів та напрямків. Їхня креативність оголює радикальний розрив з традиціями Meissen і багато їхніх робіт є найяскравішими творами в манері Югендстиль [99].

Масова критика творчості Майсенської мануфактури на той час, благодійно далася взнаки на активності та розвитку в необхідному напрямку. Цілком можливо, що, якби не було критики – ми б ніколи не побачили роботи нового стилю Майсен, які за силою експресії, якості та технологічних нововведень не поступаються старим зразкам, формам та таланту. Майсенська мануфактура не опустила голову і зберегла свою гідність, гордість та впевненість. Вироби нового стилю були представлені на виставці, знайшли своїх покупців і вироблялися у достатній кількості, маючи й надалі величезний успіх.

Виставки ж у 1906 році (Дрезден – Третя Німецька Виставка Індустріального мистецтва) та роком пізніше виставка в музеї Ручного

ремісництва у Штутгарді – знову-таки показали Майсенське виробництво на найвищому рівні і лише сприяли зміцненню її лідерства.

Югендстиль або епоха модерну (ар нуво) був періодом оновлення художнього смаку на мануфактурі, яка почала повертатися до використання творчого професіоналізму скульпторів-модельєрів та художників, які сяяли у XVIII столітті та відіграли величезну роль у художньому розвитку мануфактури. Незважаючи на опозицію ідеям ар нуво, мануфактура почала вивчати і деякі нові художні концепції, що виникли до 1895 року. Вона зрозуміла важливість відновлення своєї провідної позиції у художньому напрямі і що вона не може залишатися у повному запереченні нових тенденцій на Міжнародній арені. Підготовка до Паризької виставки у 1900 році виявилася поворотним моментом. Наприклад, у 1899 Вільгельм Романус Георг Андресен (Wilhelm Romanus Georg Andresen) у співпраці з шістьма іншими скульпторами-модельєрами створив нову серію з 12 фігурок з італійської комедії на основі малюнків Моріса Санда, які були опубліковані в 1860 році [99].

Щодо технологій та технічних інновацій 1870-х та 1880-х років, які досі не знайшли широкого поширення, тепер виявилися дуже важливими та актуальними. Особливо популярними користувалися кольорова глазур, високотемпературна (підглазурна) фарба та картини рідкою порцеляною на кольоровій поверхні в техніці *râte-sur-râte*. Подальші експерименти були проведені на початку ХХ століття для досягнення ще кращих результатів.

У період ар нуво технологічний процес і мистецтво злилися до купи і стали служити одній меті – процес виробництва стали бачити як унікальний єдиний концепт, який мав прагнути постійного зростання. Всі процеси перестали бути окремими один від одного – вони стали допомагати один одному реалізувати загальний результат. Декор більше не підкорявся формі виробу, а антогонізм між скульптором та художником більше не був актуальним, як це було за часів Кендлера та Герольда [99].

З метою активізації творчого піднесення одночасно використовувалося кілька підходів. Політика купівлі моделей у позаштатних скульпторів та художників та відливання їх форм у фарфорі була вже відомою, вона досить сильно зміцнилася на мануфактурі вже з 1895 року. Чудовим прикладом у цьому випадку є скульптура «Жінки з м'ячем» 1898 року, змодельована на основі бронзового шедевра берлінського скульптора Вальтера Шотта (1861-1938).

Оригінал цієї скульптури можна побачити у Дюссельдорфі в одному зі скверів. Вона була подарована місту у 1902 році депутатом-промисловцем Густавом Херцфельдом, про що дрібним шрифтом написано на невеликій табличці на боці постаменту. Примітно, що спочатку керівнику відділу пластики Майсенської мануфактури кінця XIX століття – Еммеріху Андресену не сподобалася скульптура Вальтера Шотта. Вона представляла зовсім новий погляд на скульптуру та пластику, який виріс у особливий напрямок у мистецтві – Югендстиль. Однак досі ця фігура вважається найпопулярнішим виробом Meissen і є одним із перших виробів у прикладному мистецтві стилю модерн. Через п'ять років ще одна робота Вальтера Шотта «Оголена Флора» була змодельована у фарфорі. Вона також мала великий успіх.

Іншим прикладом початку модерністського напрямку Майсен є моделі приблизно 30 різних гумористичних зображень тварин позаштатного скульптора Отто Пілца (1876-1943). Його оновлена версія оркестру мавп виявилася неймовірно цікавою та затребуваною. У цій колекції 1908 року Отто Пілц зобразив колекцію мавп. Вона представляє цілий мавпячий розплідник: бабуїн, орангутанг, павіан, шимпанзе та інші. На відміну від сатиричних легковажних і енергійних мавпочок Кендлера і Райніке зі знаменитого «Мавпячого оркестру», примати Отто Пілца виглядають дуже серйозними, захопленими, виконуючими сучасну джазову музику, так популярну на початку XX століття. Одягнені примати теж за модою доби, в яку творив Отто Пілц, що додало колекції ще більшої комічності.

Щодо порцелянового образотворчого мистецтва можна відзначити низку загальних тенденцій. У той час як анімалістична пластика користувалася популярністю в основному у XVIII столітті, і майже забулася в епоху неокласицизму та історизму, Югендстиль певним чином ознаменував її відродження. Вже в останні роки XIX століття існували різночитання між консервативними істориками та інтересом молодого покоління до натуралізму. Завдяки роботам Еріха Хезеля (1869–1953) натуралісти перемогли істориків. Пауль Вальтер (1876-1933), безсумнівно, найвідоміший скульптор у галузі анімалістичної пластики.

Шведсько-австрійський скульптор Отто Ярл працював із анімалістичною порцеляноюв пластикою. Одна з його фігур полярного ведмедя 1903 року користувалася неймовірною популярністю. Його тварини, а також анімалістична тематика Пауля Валтера стали втіленням одного із напрямків нового стилю модерн.

Крім скульптур тварин і птахів, у цю епоху було створено два основні тематичні типи фігурок. Дуже популярними стали жанрові сценки, такі як зображення дитячих фігур у процесі гри, дівчаток з квітковими вінками на головах Конрада Хентшеля (1872-1907). Цей скульптор зробив практично неможливе – повністю перевернув образ дитини на мистецтві [23].

У XVIII–XIX столітті дітей у скульптурі зображували у невластивих їм позах. Їхній одяг, міміка, жести нагадували дорослих. В епоху Югендстиля відношення до зображення дітей кардинально змінилося – на них почали дивитися як у природний прояв життєвої енергії, як на неповторні особистості зі своїми почуттями, думками й переживаннями. І не випадково колекція дитячих жанрових фігурок Хентшеля логічно пов'язана з епохою, що зароджувалась під назвою «Століття дитини». Скульптор Хентшиль зумів показати коло звичайних дитячих забав та розваг, інтересів та ігор.

Успіх його фігурок полягає саме в увазі до того, що цікавило дітей насправді. У кожній фігурці Хентшиля відображений момент істини, оскільки, як відомо, дитина саме в грі пізнає навколишній світ. Кажуть, що

скульптор якось запросив дітей, які грали у садах містечка Meissen, до себе в студію, щоб втілити свою ідею уявити дитинство у повній його щирості, чистоті та відвертості. Вони ніби вийшли із реального життя. Багато працівників мануфактури називали його майстерню на той період «дитячою кімнатою». До колекції Хентшиля, яку надалі назвали «Діти Хентшиля», входить 14 композицій. Однак у наступні роки, як сам автор дитячої тематики, так і багато інших скульпторів мануфактури (Макс Бохманн, Альфред Кеніг, Еммеріх Олер, Пол Хельміг і Пол Румріх), продовжили створення дитячих фігур з порцеляни.

Друга тематика постатей була присвячена актуальній моді сучасного суспільства та зображувала світських жінок, яких можна було бачити на вулицях Берліна та Парижа. Скульптури-модельєри Альфред Кенінг та Теодор Ейхлер спеціалізувалися на моделюванні фігурок із життя суспільства сучасного часу [99].

Карл Теодор Ейхлер (1868-1946) моделював фігурки актрис, танцівниць та різних жінок у сучасному вбранні – став найкращим скульптором, якому вдалося передати ту епоху. Його фігурки стали користуватися величезною популярністю та великим попитом. Однією з таких знаменитих фігур стала модель 1911 року, що зображувала американську танцівницю Марі Лої Фуллер, яка стала всесвітньо відомою, будучи творцем танцю у стилі модерн. Вона розпочала свою артистичну кар'єру як драматична актриса, а потім почала виступати з танцювальними імпровізаціями у супроводі класичної музики, використовуючи світлові ефекти. Її танцювальний дебют відбувся у Парижі 1892 року. Лої Фуллер викликала фурор у публіці, зробивши спеціальний сценічний костюм. Сукня мала світитися в темряві, для цього вона, звернувшись до фізиків, почала використовувати радій для фосфорування своєї сукні в темряві. Лої Фуллер розробила свій абсолютно новий на той час і дуже експресивний вид танцю, який надалі взяла за основу та допрацювала до досконалості Айседора Дункан. Найгучніші танці Фуллер «Танець Серпантин» та «Танець Вогню».

Кажуть, що скульптор настільки точно вловив кожну межу обличчя танцівниці, її емоції та пластику рухів, ніби він був з нею особисто знайомий.

Крім жіночих жанрових скульптур у модному вбранні, у 1919 році Ейхлер також створив цікаву серію з 11 фігурок майстрів мануфактури в процесі роботи Майсен. Вона була задумана автором до 200-річного ювілею після смерті великого алхіміка Йоганна Фрідріха Беттгера, який створив формулу європейської твердої порцеляни у 1708 році.

Колекція була приурочена до невеликої виставки у Дрездені з нагоди такої дати. Скульптор не став робити монументальні роботи, скульптури, неосяжні вази, він зробив набагато більше – він увічнив увесь шлях, який пройшли майстри від самого зародження мистецтва роботи з порцеляною до сьогодення, і завдяки якому технології цього мистецтва живуть і донині.

Ця серія фігурок стала єдиною в історії існування мануфактури колекцією, яка відобразила у скульптурі майстрів Meissen у процесі роботи. У ній показані всі найважливіші етапи у виробництві фарфорових виробів.

Найпримітніше, що можна бачити в цій колекції – це бездоганне поєднання минулого та сьогодення у тому, як скульптор komponував різні власні роботи з порцеляни, а також фігурки своїх колег усередині композиції кожної скульптури. Наприклад, у фігурці «Модельєр» ми можемо бачити «Танцівницю Лої Фуллер» самого Айхлера.

У композиціях «Майстер з випалення» та «Розносник виробів» зображено ще одну його роботу «Дама з шаллю». На підносі «Розносника» також видно і роботу одного з найбільших майстрів мануфактури Еріха Хезеля «Козеня, що стоїть на мисці» [99].

Директором відділу пластики мануфактури Майсон був Еріх Хезель, який просував ідеї стилю модерн у скульптурі. Він був сучасником та колегою Карла Теодора Айхлера. У цій же композиції можна побачити і фігурки «Катання на санчатах» та «Японка з віялом» скульптора Альфреда Кеніга та «Зимородок» Пауля Вальтера – одного з найбільших анімалістів Meissen. Також у скульптурі можна побачити хіміка, який змішує інгредієнти

для отримання унікальних фарб; художника, який розписує столові предмети цибулинним декором – найзнаменитішим підглазурним розписом мануфактури Мейссен, комірника, що сортує вироби з різними варіаціями малюнка. А в одній з фігурок художник розписав велику вазу, оригінал якої був створений у 1865 Ернстом Августом Лейтерицем. Цей художник також зіграв величезну роль в історії мануфактури Meissen. Він став найвідомішим керівником мистецького відділу на фабриці. Ця ваза була розписана особисто їм до виставки у Парижі 1867 року.

Скульптору Айхлеру вдалося неймовірно точно зобразити всі деталі, всі складності процесу роботи Майсенівських майстрів і віддати данину всім тим, хто щодня працював на благо мистецтва і вкладав частинку себе в процес роботи з порцеляною, роблячи кожен виріб індивідуальним та неповторним.

Так, порцелянові свічники «Три волхви» у стилі модерн (югендстиль) прикрашені бюстами Каспара, Мельхіора та Бальтазара – довгобородих царів, які принесли немовляті Ісусу дари на Різдво. Свічники виконані за дизайном Еріха Клейнхемпеля (1903). Еріх Клейнхемпель (1874-1947) був німецьким архітектором, дизайнером та художником. Він навчався у Вищій школі образотворчих мистецтв у Дрездені, а згодом став директором Бременської вищої школи мистецтв. Майстер активно займався дизайном предметів інтер'єру, текстилю та меблів, створював проекти фарфорового та фаянсового посуду, шпалер, тканин, ювелірних виробів.

Крім того, повернення штатних майстрів на мануфактуру, які навчалися в академіях по всій Європі, привнесло новий творчий підйом у консервативний менталітет мануфактури. Після закриття Академії Мистецтв у 1893 році було прийнято новий підхід до розвитку навичок найталановитіших художників. Багато хто був відправлений до Дрезденської школи ремесел або в інші академії Саксонії, а найкращі з них могли відвідувати художні академії по всій Європі. Вплив їхнього навчання та досвіду роботи в Парижі чи інших європейських містах був дуже помітним у

Майсені і все більше цінувався. Їм було виділено «вільний час» із їхніх звичайних обов'язків, щоб у них з'явилася можливість розробляти нові ідеї та проекти.

Мануфактура Meissen намагалася вчитися безпосередньо у своїх основних конкурентів. Наприклад, Маріанна Хест (1865-1943), яка приїхала до Саксонії з Копенгагенської мануфактури (де вона пропрацювала з 1885-1904), працювала у Мейсені з січня 1906 року по жовтень 1909 року і зіграла певну роль у творчому розвитку мануфактури. Вона спеціалізувалася на підглазурних декорах порцеляни [45].

У міру зростання попиту на дешеву домашню порцеляну мануфактура Meissen стала свідомо орієнтуватися на зростаючі попоти середнього класу і прагнути розробити якісний сучасний і недорогий посуд для повсякденного користування, прикрашений непомітними надглазурними фарбами. Крім цього вона, як і раніше, виробляла продукцію для заможних людей.

Керівництво мануфактури поставило завдання перед рядом дизайнерів-модельєрів розробляти суто нові комплекти, проте через кілька років воно усвідомило, що не може конкурувати з промисловим виробництвом дешевого посуду величезної кількості інших мануфактур, і що головна могутність і сили полягали саме в ручній праці та ексклюзивності кожного виробу. предмета. Майсенська фабрика однією з перших задумалася про створення практичних і одночасно естетичних високохудожніх предметів з декором у сучасному стилі.

Незабаром всі зусилля на виробництво посуду для середнього класу були припинені, проте було все ж таки зроблено ряд фарфорових предметів для простого домашнього вжитку. Сервіз для сніданку з декором «Crocus» (1897) виробництва 24-річного Юліуса Конрада Хентшеля мав приголомшливий успіх на виставці у 1900 році. У 1899 році Рудольф Хентшель створює «Snowdrop Pattern», потім бельгійський архітектор і художник Генрі ван де Вельде створив «Whiplash» у 1903 році, а Річард Рімершмід – один з головних популяризаторів блакитної окантовки під



назвою «Blaue Risper». Обидва сервізи були, безперечно, оригінальними витворами, але комерційно виявилися нежиттєздатними. Створений у 1901 році сервіз з «Flügelmuster décor» Рудольфа Хентшеля, а також «Ahornmuster» (1904) Пола Ріхтера, сервіз «Misnia» Теодора Груста і сервіз «Saxonia» Отто Едуарда Гот – мали величезний успіх [56].

Незважаючи на велику кількість нових спрощених дизайнів для повсякденного користування, стиль ар нуво не став основним центром уваги для майсенської мануфактури. Хоча період творчості в стилі югендстиль, можливо, був дуже цікавим для критиків мистецтва, широка публіка та клієнти були менш захоплені, і більшість творінь того часу практично не мали комерційного успіху. Таким чином, мануфактура почала намагатися знайти баланс між власною історичною спадщиною старого Майсена та різноманітним стилям сучасного мистецтва. Наприклад, на Паризькій експозиції 1900 року близько 90% експонатів, як і раніше, відповідали неокласичному, історичному та бідермайєрському стилю. Завдяки цим художнім і технологічним розробкам Майсен відновив своє лідерство у 1905 році і більше не міг бути звинуваченим у наслідуванні інших брендів.

Таким чином, заслуга цих позаштатних художників полягає не в економічному аспекті, а швидше в тій мірі, в якій вони змогли вплинути на власних штатних майстрів мануфактури. З 1906 року, коли Академія Мистецтв відновила свою роботу, кількість позаштатних модельєрів та художників зменшилась, але Майсен купував деякі моделі скульптур тварин.

Епоха стилю ар нуво (югендстиля) не закінчилася раптово, але з 1910 характерні йому риси були помітні у творах того часу все менше і менше.

Не дивно, що Перша світова війна дуже вплинула на мануфактуру Майсен. Приблизно одна третина співробітників була призвана на військову службу, і в якийсь момент серйозно розглядалося питання закриття фабрики. Проте, незважаючи на цю складну ситуацію, було створено понад сто нових моделей, і близько 675 старих було повернено у виробництво. З відреченням саксонського короля Фрідріха Августа III і перетворенням Саксонії на Вільну

державу після закінчення Першої світової війни назва мануфактури змінилася – замість Королівської фарфорової мануфактури (Royal Porcelain Manufactory) вона стала називатися Державною фарфоровою мануфактурою (State Porcelana).

Югендстиль щодо мануфактури Майсен розглядається переважно як інтерлюдія для значних подальших змін. Всі основні експерименти в плані виробництва та можливостей декорування, розпису, були здійснені саме в цей період кінця XIX – початку XX століття. У 1910 році відзначалося 200-річчя мануфактури Майсен. На той час використовувалася ювілейна марка з датами – 1710 та 1910 з двох сторін від мечів. У 1916 році було відкрито виставкову залу музею порцеляни Meissen [99].

Наприкінці XIX століття у кількох містах Німеччини та Австрії вибухнув бунт авангардних художників, скульпторів та архітекторів. У Берліні, Мюнхені та Відні були створені Сецесіони – спільноти молодих художників, які протестували проти королівських академій та асоціацій, проти їх замкнутої провінційності та відокремленості, проти академічного стилю, що зжив себе, проти високого мистецтва для обраних і виставок, до яких допускали не всіх.

Термін «Сецесій» походить від латинського «secessio» (відділення, відокремлення). Вперше його використав Георг Хірт, засновник та видавець журналу «Jugend», першого німецького видання, яке популяризувало модерністські художні напрями та підтримувало молодих неакадемічних художників [74].

Сецесіони у всіх трьох містах, де вони виникли з різницею у кілька років, стали повноважними організованими об'єднаннями зі своїм друкованим виданням, з офіційним будинком для проведення незалежних виставок, з президентом та секретарем, з процедурою прийняття до членів організації. На відміну від багатьох європейських модерністських творчих об'єднань, які трималися на ентузіазмі, схожих художніх принципах та вечірніх посиденьках у якомусь культовому артистичному кафе, у цих

об'єднаннях все було серйозно з самого першого дня. І художників Сецесіонів об'єднували часто не схожі художні прийоми і погляди, а лише впевненість, що настав час все змінити.

Так, у мистецтві цього періоду витривалими виявилися форми багатьох предметів прикладного мистецтва, передусім скла і порцеляни. Тут був найбільше замаскований розрив між унікальним і масовим (який свідомо прагнула згладити естетика модерну). Незважаючи на якісну відмінність у матеріалі та способах виготовлення виробів королівських фарфорових та скляних заводів (об'єднаних у 1890 році) зближало з продукцією приватних фірм прагнення лаконічної форми виробів та виявлення естетичних властивостей матеріалу. Прикладом можуть слугувати величезні витягнуті кришталеві вази з їх блискучими шліфованими поверхнями і найтоншим ручним малюнком у стилі модерн виявлялися внутрішньо спорідненими тим масовим скляним вазам з косо зрізаним шийкою, які стали неодмінною приналежністю побутового інтер'єру.

Особливого значення у європейських країнах отримало мистецтво вітража в стилі модерну, що було більшою мірою даниною моді. Пік його популярності в особняках та будинках відноситься до 1890-1908 років. Згодом воно поступово трансформується у вікна з умовно-трактованим геометричним візерунком. Вітражі часто використовували як настінне панно, ефектну вставку в панелі внутрішніх вікон і дверей, як декоративно-оформлену перегородку, своєрідну «ширму», що відокремлює парадні покої від приватних. У будинках це призвело до поступового перетворення вітража на чисто декоративну скляну багатобарвну картину, вміщену на глухій стіні вестибюля або сходового майданчика. Великий інтерес становлять також авторські ескізи вітражів провідних художників, архітекторів та декораторів рубежу століть у стилі модерн.

## Висновки до розділу 2

На початку XIX століття мистецтво вступило в свою пізню фазу – класицизм. Продовженням цього стилю став урочистий і пафосний стиль ампір. Імперський пафос художньо-декоративних образів досягнув у цей період свого максимуму, перекликаючись з почуттям патріотичного підйому, що охопило суспільство того часу. В цілому, ампірні структури, де домінують античні алегоричні мотиви військової слави займають істотне місце у декоруванні порцеляни.

Початок XIX століття пов'язаний з розширенням змістовного діапазону живопису на порцеляні. Принципово новими стає введення у порцеляну жанрових пасторальних та галантних сцен, розширюється сюжетна тематика, спостерігається процес нового формального прочитання самої рокайльної традиції, яка сприймається крізь призму далекосхідних впливів, що спостерігаються у сервізних та ординарних формах. Стиль ампір суттєво вплинув на мистецтво західноєвропейської порцеляни першої третини XIX століття. Характерними рисами цього стилю було наслідування класичних форм і пропорцій, використання декоративних мотивів, пов'язаних з темою військового тріумфу та героїчних подій

Епоха історизму, пройшовши довгий і складний шлях від початкових кроків до кінцевих результатів, поступово вичерпувала свої можливості і свій потенціал.

Наступні кроки на шляхах розуміння традицій належали модерну. Стиль модерн, загалом, з його розмаїттям, уловлював глибокі художні принципи і тяжів до їх стилістично-образної цілісності. Однак без масштабної роботи, «виконаної» історизмом щодо цього, навряд чи була б можлива практика модерну. Стиль модерн позначився на порцелянових і особливо скляних виробках у сміливих експериментах з матеріалом та широкому запозиченні декоративних засобів з інших видів мистецтва, тобто, використовувались не тільки стилізовані мотиви, а й цілі архітектурні графічні композиції.

## РОЗДІЛ 3

### ДОСЛІДЖЕННЯ СТИЛІВ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ПОРЦЕЛЯНИ ТА СКЛА XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ НА ПРИКЛАДІ МАНУФАКТУР АНГЛІЇ, ФРАНЦІЇ ТА НІМЕЧЧИНИ

#### 3.1. Стилїстика порцеляни англїйських мануфактур XIX – початку XX столїття

Порцеляновї вироби; виконанї на численних мануфактурах рїзних країн, мають стилїстичну «спїльнїсть», оскїльки майстри творили в єдиному, художньому просторї Європи, обумовленому мїжнародними зв'язками того часу. Найважлившим чинником творчої атмосфери XIX – початку XX столїття була активна взаємодїя мистецтв.

Складна образна система порцеляни виникла завдяки рїзноманїтним впливам – монументальної; скульптури; станкового живопису, графїки (в першу чергу, це сюжетнї та орнаментальнї гравюри), рїзних видїв декоративно-ужиткового мистецтва, садово-паркового мистецтва, театру, схїдного мистецтва тощо. Цим також пояснюється вражаючий своєю гармонїєю синтез мистецтв, який характерний для інтер'єрїв XIX – початку XX столїття, органїчною частиною оздоблення яких стала порцеляна.

Неповторнї риси своєрїдностї захїдноєвропейської порцеляни має порцеляна, що отримала свою назву за ім'ям власника фабрик Джозайя Споуда-старшого, фабрики якого перебували у графствї Стаффордшир, Уест Мїдлендс (Пївнїчна Англія).

Головний акцент у роботї фабрик Споуда було зроблено на недороге виробництво. Посуд випускав вироби переважно нескладної форми, але елегантнї та з елементами декору в дусї часу. Так, на початку XIX столїття випускався посуд у стилї англїйського ампіру з краєвидами, видами сїльського життя, польовими квітами, а також був популярним посуд з

мисливською тематикою. Крім того, на виробництві постійно впроваджувалися новинки.

У 1813 році було отримано нову форму кам'яної маси, і на заводі почали виробляти кам'яну порцеляну. З 1833 року фабрика перейшла до інших власників, але назва Споуд залишилася.

У 1840-і роки було отримано «статуарну» порцеляну та «пароський бісквіт», які набули славу у мистецтві кераміки вікторіанської епохи.

Виробів та відкриттів на заводі Споуд було зроблено багато. Відома на фабриці так звана «кремова» кераміка була розроблена у 1740-х роках стаффордширським гончарем Енохом Бутом. Наразі колекціонери називають ці вироби Creamware. Ці вироби виготовлялися з білої глини та кременю: неочищена глазур містила невелику кількість заліза, і це надавало виробу молочного відтінку – звідси й назва. З 1770 років гончарі Стаффордшира використовували місцеву жовту глину від блідо-жовтого до коричневого відтінків, які нагадували очерет або бамбук. На заводах Споуд прикрашали вироби класичними малюнками та квітами. Так званий «перловий посуд» почали випускати після 1775 року, коли почали відбілювати глазур, додаючи до неї синій кобальт, щоб послабити жовтий відтінок заліза. Вироби стали сірувато-блакитними. «Яшмовий посуд» на фабриці почали випускатися від початку ХІХ століття. Цей вид кераміки винайшов Веджвуд, але використовували й інші гончарі, зокрема і Споуд. Кераміка відрізняється твердістю, майже як скло, але порцеляною ще не вжалась. При створенні виробів із цієї кераміки майстри надихалися мистецтвом Стародавньої Греції та Риму. Цей матеріал залишається затребуваним і у ХХІ столітті [81].

Фабриці Споуд виготовляли і кістяну порцеляну. Маса для вироблення творів з кістяної порцеляни складалася з 25% порцелянової глини, 25% фарфорового каменю і 50% обпаленого кістяного борошна. Кістяна порцеляна відрізняється від справжнього китайського фарфору технологією виготовлення. Вироби з кістяної порцеляни обпалюють двічі. Перший раз виріб обпалюють після виготовлення, а другий – після нанесення глазури,

причому, шар глазури повинен бути не товщим від «двох паперових листків», потім її розписують. Кістяна порцеляна Споуда біла і прозора, характерною окрасою якої є тонкий сірий принт на білій глазури [81].

Споуд-старший розробив спосіб підглазурного синього друку. Підглазурний друк того часу був обмежений у кольорах, які не витримували випалу та тьмяніли чи змінювалися в кольорі. Тоді був модний синій колір, і Споуд розробив технологію та рецепт таким чином, що став виходити навіть темно-синій колір.

У 1833 році фабрику Споуд очолили Коупленд і Гарретт, але вони часто використовували у своїх виробках марку Spode. Писали Late Spode або включали назву Felspar porcelain [81].

Випускав Споуд і посуд у стилі імарі – це порцеляна в стилі фарфорових виробів, що випускалися в японському місті Арита.

До 1970 року торговою маркою володіли Коупленд та сини. Назви Spode, Spode Ltd, Late Spode використовувалися поряд з ім'ям Copeland. Ці назви використовувалися і після 1970 року [85],(Додаток 1.1).

У 2006 році колишній бізнес Споуд злився з Royal Worcester. У 2009 році Portmeirion Pottery придбала деякі акції Royal Worcester та колишнього Споуд, і зараз деякі види кераміки Споуд випускають, як і раніше, у Сток-он-Тренді [86].

Англійська кераміка має відносно недовгий шлях розвитку, але при цьому славиться своєю витонченістю, вишуканістю та водночас міцністю.

В Англії всі види декоративно-ужиткового мистецтва розвивалися в рамках окремих сімей. Усі секрети виробництва та тонкощі майстерності передаються від прадіда до діда, від діда до батька, від батька до синів. Зберегти та примножити накопичені роками знання сім'ї вважається справою життя.

Одним з таких прикладів наступності є сім'я Веджвудів і зокрема найзнаменитіший член цієї сім'ї – Джозайя Веджвуд. Він по праву вважається одним із найкращих англійських художників-керамістів, талановитим

ремісником, дослідником та новатором у галузі промислового виробництва кераміки. З історії художника-кераміста, промисловця та дослідника відомо, що у сім'ї спадкового гончара Веджвуда, де вже було 12 дітей, 12 липня 1730 з'явився ще один син, якого назвали Джозайя. Через сім років батько сімейства помер, залишаючи свою майстерню на старшого сина. Джозайя стає підмайстром і всіляко допомагає братові. У віці дев'яти років він залишає навчання у школі та повною мірою приєднується до сімейного бізнесу, беручи участь безпосередньо у виробництві керамічних виробів.

Через два роки хлопчик переносить віспу, внаслідок чого отримує поразку коліна і втрачає здатність працювати з гончарним колом. Але Джозайя не кидає справу батька, а вивчає книги з гончарного ремесла, продовжуючи допомагати братові в посильних йому виробничих процесах. Не отримавши партнерства з братом, Джозайя йде в підмайстри до великого мануфактурника Джона Харрісона, а потім і до найшановнішого майстра того часу – Томаса Вілдона. У цей період Джозайя експериментує з глазурями, працює над покращенням якості кераміки, удосконалює кольори та форми виробів [71].

Веджвуд починає вести книгу, в яку записує всі свої досліди та формули виготовлення кераміки. У роботі з Томасом Вілдоном Джозайя набуває безцінного досвіду та майстерності. І зовсім скоро, через два роки, він стає його повноправним партнером.

А 1759 року Веджвуд відкриває власну мануфактуру з виробництва керамічних виробів у місті Берслем. Його експерименти на цьому не закінчуються. І в результаті численних дослідів з'являється зелена глазур. Потім він винаходить знаменитий фаянс ніжного кольору паливних вершків, на який у 1763 отримує патент. Далі удосконалюючи технологію, Джозайя досягає ще й міцності «вершкового» фаянсу. Зразковий фаянс отримує назву «королівський» на честь королеви Шарлотти, для якої майстер виготовляє сервізи [62].



У 1771 р. Веджвуд відкриває нову фабрику з виробництва виробів з кераміки в Стаффордширі під назвою «Етрурія». У цей час основним об'єктом досліджень стають керамічні вироби чорного кольору – базальтова кераміка. З базальтової маси на фабриці виготовляються вишукані вази чорного кольору в античному стилі, оздоблені фігурами з білої бісквітної кераміки та інші предмети розкоші.

Для контролю процесу випалу керамічних виробів у 1782 році Джозайя винаходить пірометр. Відкриття дає можливість зробити усі дослідження науково обґрунтованими. У процесі проведення нескінченної кількості розрахунків, скоєння безлічі спроб і помилок з'являється яшмова кам'яна маса [54].

Веджвуд старанно працював над розширенням спектру кольорів виробів. В результаті кропіткої праці він отримує нові відтінки один за одним. З цього часу з'являється «веджвудська» кераміка у тому вигляді, в якому вона відома сьогодні. Це керамічні вироби різноманітних кольорів від знаменитого небесно-блакитного до чорного, оздоблені білим рельєфним малюнком.

Крім того, на фабриці виготовляли ювелірні прикраси – камеї із чорного базальту та джаспера, що також стало одним із напрямків марки Wedgwood. Більшість цих мініатюрних, витончених виробів повторюють мотиви грецької та римської міфології.

Таким чином, у числі досягнень Веджвуда є «королівський» фаянс — з характерним відтінком вершків або слонової кістки та блакитною глазур'ю, маса «чорний базальт», що використовується для виготовлення ваз в античному стилі, ніжно-блакитна «яшмова» кераміка, яку застосовували як тло для білих барельєфів, кістяна порцеляна, що стала основною продукцією фабрики у ХІХ столітті, також компанія випускала посуд, стилізований під китайську порцеляну (Додаток 1.4).

У 1930-ті роки ХХ століття, під час повоєнної депресії, компанія розпочала будівництво нового заводу в місті Барластон, оснащеного найсучаснішими технологіями. Завод почав працювати у 1940 році, а старий

завод Етрурія був закритий через 10 років у 1950 році. Незабаром після відкриття новий завод збільшив виробничі потужності втричі. У шістдесятих роках компанія змінила форму власності, переставши бути сімейним бізнесом і перетворившись на відкрите акціонерне товариство. У вісімдесяті роки компанія розширювала експорт своєї продукції, який досяг 60%. Посуд Wedgwood набув популярності у США, Канаді, Австралії, Японії та багатьох інших країнах. За досягнення в експорті компанія була удостоєна одинадцяти королівських нагород. У 1987 році компанія об'єдналася з ірландським виробником кришталю Waterford Crystal і почала називатися Waterford Wedgwood [40].

На сьогоднішній день Веджвуд – це не лише ім'я в історії гончарного ремесла, це існуюча та процвітаюча торгова марка. Всі розробки великого художника-науковця тримаються в таємниці і ретельно оберігаються від сторонніх. Більшість технологій майстра використовують і в наш час для виготовлення кераміки під його ім'ям. Його нащадки, як і раніше, продовжують справу предка на заводі у Стаффордширі. Фарфор Веджвуда досі славиться своєю неповторністю завдяки таланту та внутрішній силі великого майстра [82].

Сьогодні до Англії не стікається порцеляна з усього світу, як на початку XVII століття. Навпаки, англійська порцеляна розтікається в усі куточки світу, наповнюючи їх красою, досконалістю форм, витонченістю ліній та різноманітністю вишуканих відтінків. Ім'я великих майстрів Англії вписано в історію гончарного ремесла, а їх нащадки також зберігають традицію спадкоємності поколінь і продовжують їхню справу.

Найвідоміша порцеляна підприємства в Дербі датується першою половиною XVIII століття, хоча точний початок виробництва залишається приводом для обговорень. Важливим є й той факт, що виробництво порцеляни в Дербі почалося ще до Вільяма Дьусбері, який розпочав свою справу у 1756 році, коли він приєднався до Андре Планше та Джона Хіта для

створення виробництва Nottingham Road, яке пізніше стало називатися Royal Crown Derby.

Згідно з власними записками Вільяма Дасбері, в Дербі було на початку 1750-х налагоджене виробництво порцеляни. Доказом якості місцевого виробництва є те, що Дьюсбері, відомий у Лондоні ювелір і майстер роботи з емаллю, заплатив більше за не розписні витвори вироблені в Дербі, ніж за вироблені на конкуруючій фабриці в Челсі. Це була звичайна практика того часу — купувати так звану «білизну» (білу неглазуровану або не розписану порцеляну) у різних виробників й здійснювати подальше її оздоблення.

Перша друкована згадка про фабрику в Дербі датується груднем 1756 року, коли реклама в «Public Advertiser», перевидана кілька разів протягом місяця, закликала читачів взяти участь у продажу на аукціоні в Лондоні, автором якого є Дербська порцелянова мануфактура (Derby Porcelain). Цікаво, те що інших згадок цієї уявної «Дербської порцелянкової мануфактури» не існує, що змушує припустити, що назва була винайдена спеціально для цього випадку. Хоча це може розглядатися лише як хвастощі, реклама називає фабрику «другим Дрезденом», що вказує на гарну якість продукції. Звичайно, така досконалість є кульмінацією тривалого процесу виробництва, і ніщо в цьому повідомленні не вказує, що цей щорічний розпродаж був першим від даної фабрики, на відміну від того, що відбувалося з аналогічною рекламою від виробників Боу та Лонгтон-холу у 1757 році [39].

В літературі також часто згадується майстер-кераміст Андре Планше як засновник Дербської фарфорової мануфактури. Крім того, згадування про «іноземця в дуже поганому стані», який жив у Лодж Лейн і виробляв порцелянові фігурки близько 1745 року, може відноситися до Андре Планше. Важливість Планше у створенні майбутньої фабрики Дерби деякими дослідниками зводиться до мінімуму і заперечується іншими, хто сумнівається в його існуванні. Тим не менш, є дані, що Планше був справді

історичною фігурою, хоча він, звичайно, не вчив ремеслу емалювання Вільяма Дьюсбері (Додаток 1.7).

У 1784 році Вільям Дьюсбері об'єднав мануфактуру Дербі з фабрикою Челсі, а у 1786 році з'єднав у Лондоні три мануфактури: Челсі, Дербі і Бау. Велика колекція виробів фабрики Дербі є у Музеї та художній галереї Дербі.

У наші дні фабрика Royal Crown Derby є єдиним виробником брендового кістяного фарфору, який, як і раніше, випускає 100% своєї продукції в Англії. Всі фарфорові вироби виробляються від початку і до кінця на заводі в Дербі, тому вони можуть вважатися справжньою англійською порцеляною. Багато вмінь і навичок, які задіяні при виробництві кістяної порцеляни і передавалися з покоління в покоління, все ще використовуються на заводі і в наші дні. Це одне з небагатьох підприємств, на якому досі використовуються методи заливання порцеляни, що дозволяють досягати більшої витонченості та прозорості виробів [44].

Загалом основною продукцією Дербі були декоративні статуетки. Також фабрика уславилась декоруванням порцеляни, особливо модним був так званий ботанічний розпис, де дуже ретельно виписувались квіти яскравими фарбами (Додаток 1.9).

### **3.2. Стилiстичнi особливостi порцеляни й скла французьких мануфактур ХІХ – початку ХХ столiття**

Протягом кількох століть у французькому місті Лімож було зосереджено виробництво унікальної порцеляни, цінність якої настільки стала великою, що багато виробів стали об'єктами колекціонування і, звичайно, всіляких підробок. Лімож (Limoges) – це уславлена на весь світ назва міста Франції, завдяки своїй бездоганній порцеляні, яку часто називають самою досконалістю. Порцеляна, оздоблена класичними візерунками та інкрустаціями, орнаментами та картинами у стилі Ренесанс є візитною карткою буржуазної, королівської розкоші.

Ліможська порцеляна відноситься до категорії твердої порцеляни, виробництво якої було розпочато приблизно у 1770-ті роки, відразу після відкриття в безпосередній близькості від Ліможа родовищ каолінової глини.

Каолін – це глина білого кольору, яка необхідна для виробництва твердої порце, що просвічується, що відрізняється особливою білизнаю. Слово Каолін походить від китайського Gao ling із південно-східної провінції Китаю Цзянсі, де він уперше був виявлений. Так і почалася історія порцеляни в Європі - місіонер-єзуїт Франсуа Ксав'є Дантреколь, який жив у Китаї, розкрив склад та технологію виробництва китайської фарфору і завдяки його роботі, у Європі, у Франції і, зокрема, у Ліможі, почали виробляти справжню порцеляну [46].

У 1712 році Дантреколь докладно описав технологію виготовлення китайської порцеляни. Він зумів наочно уявити різні стадії процесу виробництва, а також привіз зразки коаліну до Ліможа. У 1769 році король Франції Людовік XV викупив у ще порівняно бідного міста родовище каоліну, зробивши фарфорове виробництво королівським привілеєм. Саме з цього року у Франції запроваджено право виробництва порцеляни [47].

Декоративні тарілки та блюда, білі та розписні предмети інтер'єру з деколю, позолотою, глазуруванням, розкішні сервізи та окремі столові предмети з порцеляни – все це було традиційним асортиментом Ліможських фарфорових фабрик (Додаток 2.1). При цьому поняття «ліможська порцеляна» не відносились до якогось окремого виробника, адже там знаходилось понад 40 фабрик [46].

У 1827 році в Ліможі налічувалося шістнадцять фабрик з виробництва фарфору. Починаючи з 1836 року, коли було скасовано мито на ввезення лісу до міст, фабрики, які раніше будувались у передмісті, почали масово переводитися до міст. Лише у 1830-х роках у Ліможі було відкрито 8 нових порцелянових заводів.

У середині XIX століття заповзятливий американець на ім'я Девід Хевіленд зумів підняти виробництво ліможської порцеляни на зовсім новий

рівень. У цей час тут налічувалося вже понад 30 фабрик. Саме Хевіленд вдалося домогтися популярності вишуканої ліможської кераміки спочатку у Франції, а потім і в інших країнах. Влаштуватися в Ліможі його спонукала випадковість: одна з аристократок попросила його відновити розбите блюдо, виготовлене з ліможської порцеляни. Саме так він познайомився з дивовижними творами ліможських майстрів і залишився глибоко підкорений ними. У 1842 році була відкрита перша фабрика Naviland. А 1853 року це був уже не лише цех з виробництва фарфору, а й майстерня з художнього декорування виробів. Незабаром ліможський фарфор під маркою Naviland став сприйматися як справжній витвір мистецтва.

У 1890 році син Девіда Теодор заснував найбільшу фабрику, яка помітно перевершувала всі інші. Тут уперше почали застосовувати новітні технології випалу та унікальні техніки декорування готових виробів. Після смерті Теодора фабрика перейшла до його сина, а потім – до онука та правнука, який керує компанією сьогодні.

У наші дні Naviland є сучасним підприємством, де новітні технології успішно поєднуються з ручною працею зі створення дивовижних виробів з ліможської порцеляни. Лімож зберігає позиції, які він встановив у ХІХ столітті як головне місто-виробник порцеляни у Франції.

Ліможська порцеляна – це географічне найменування, яке сьогодні охороняється законом. Тільки місцеві фабрики мають право ставити це маркування на своїй продукції (зелене тавро з логотипом та словами «Limoges France»). Серед них – французька фабрика Naviland, чії вироби широко відомі по всьому світу.

Наступною найвідомішою французькою порцеляною є вироби найвідомішої Севрської мануфактури.

Порцеляна фабрики Sevres вперше почала випускати свою продукцію на початку 1750-х років. Першими зразками продукції були вишукані білі скульптури з бісквіту. Людовік XV використовував ці вироби як дипломатичні подарунки, поширюючи, таким чином, славу французького

фарфору. У 1756 році виробництво переноситься в нову велику будівлю за ініціативи мадам де Помпадур. З 1770-х асортимент фабрики поповнюється витонченими виробами з твердої порцеляни. Його почали виробляти після виявлення французького родовища каоліну. Приблизно у цей період панував стиль рококо у скульптурі, що потім змінився неокласицизмом.

У першій половині XIX століття Севрська порцеляна удосконалюється під керівництвом Олександра Броньяра – хіміка та професора мінералогії. При ньому основним напрямом виробництва стає тверда порцеляна, розробляються нові суміші, оновлюється палітра кольорів. У цей період створюються складні, багато декоровані вироби, які розходилися королівськими дворами Європи. Також Броньяр заснував Музей кераміки, який на цей час став одним із найбільших у світі.

У другій половині XIX століття виробництво знову модернізується. Було збудовано нові печі, дві з яких працюють і в наші дні. Їх розпалюють з особливих випадків, наприклад, на святкування ювілеїв. Для художнього стилю цього періоду характерна еkleктичність. Майстри надихалися зразками Античності та Відродження, не забуваючи про класицизм та рококо. Створювали величезні вазы та сервізи зі сценами військових перемог Наполеона. Олександр Броньяр реорганізував виробництво, переклав його виключно на виготовлення фарфору. Почався період ампіру – форми почали зводитись до простих схем, фарфор стає схожим на бронзу або камінь. Наслідуючи античний посуд, майстри покривали порцеляну синьою фарбою, позолотою, або розфарбовували на кшталт патини на бронзі. З'явилися фонові коричневий, черепаховий та чорні кольори.

Основоположники стилю ампір: архітектори та декоратори надихалися грецькими, римськими, етрусськими та єгипетськими артефактами. Стиль виділявся урочистістю та парадністю. Декор полягав у орнаментах на зразок візерунків Помпеї, фресок Рафаеля. Голови та фігури, що нагадують камеї, у чотирикутних або овальних полях, облямованих візерунками із завитків,

картушів, рогів достатку та різних символів. Розвиток технології дозволив створити величні вази Evariste Fragonard, посуд Brachard.

У період 1852-1870 років фабрика створює урочисто-помпезні вироби у стилі, що зветься «другий ампір». Тоді ж нові французькі буржуа, отримавши можливість обставити свій будинок, намагались наповнити його дорогими вишуканими речами. Багато золота, бронзи, химерні форми та важкі пурпурні драпірування. Шалено популярною була східна японська та китайська екзотика (Додаток 2.2).

Так, севрським майстром Луї Робером була винайдена витончена техніка пат-сюр-пат (маса-на-масу). На Всесвітній виставці 1851 року його ваза зробила сенсацію. У 1860 цю технологію підхопили англійські фабрики: Мінтон, Стаффордшир, Веджвуд, а з 1878 застосували і в Майсені. Техніка ця дуже копітка. На вологому, необпаленому фарфоровому виливку олівцем малюють контур ескізу. Потім пензлем наносять шлікерну масу (суміш тонкої білої глини, гліцерину та води), збільшуючи об'єм у необхідних місцях. Необпалена порцеляна швидко вбирає воду з шлікерної маси, решта застигає, утворюючи рельєф. Висоту рельєфу регулюють кількістю нанесених шарів та щільністю шлікерної маси. Щоб отримати об'єм висотою 2 мм, проходять пензликом по одному місту 25 разів. При цьому щоразу треба почекати, щоб попередній шар «схопився» та не «заїхати» на кольорову основу.

Поки розписують виріб, що триває 10-20 робочих днів, йому необхідно завжди залишатися вологим, але в міру (оскільки виливок може потекти). Потрібна максимальна акуратність у поводженні з виливком – до випалу він є дуже тендітним. Обпалюють 1 раз, після чого виходить бісквіт, його не глазурують, тому що склад фарфору особливий і не потребує глазурування.

До кінця XIX століття севрська порцеляна вже не викликала на виставках колишнього захоплення. Новий директор Олександр Сандьє ухвалив у 1900 році рішення розвивати стиль модерн (Додаток 2.3). Фабрика відмовляється від застарілих форм та бронзових елементів, пом'якшує



палітру, випускає вироби меншого розміру. Стиль ар-деко, що набув свого розвитку у 1920-х роках, теж знайшов відображення в севрському фарфорі. Результат – триумф на Міжнародній виставці у 1925 році.

Під час Другої Світової війни фабрика працювала на потреби окупантів та серйозно постраждала від бомбардувань британської армії, метою яких був розташований неподалік завод Renault. Вітрини із зразками, вікна та ціле крило будівлі були зруйновані. Постраждало 8000 цінних предметів. Відновлення розпочалося з 1948 року. У 1970-1980-ті роки нове покоління художників й скульпторів почали створювати унікальну порцеляну, що відповідає на той час тенденціям сучасного мистецтва.

Творчі експерименти продовжуються і в наші дні, у тому числі за участю запрошених художників. Деякі зразки сучасної скульптури, створені на Севрській мануфактурі, зберігаються у найкращих музеях світу. Фабрика регулярно організовує тематичні виставки та бере участь у фестивалях сучасного мистецтва. Так, у 2012 році вона отримала звання «живої спадщини» Франції. Місія Севрської мануфактури залишилася незмінною з 1740 року. Її майстри, як і раніше, створюють вручну унікальні витвори мистецтва — вигадуючи нові, і повторюючи старі шедеври (Додаток 2.4).

На жаль, до наших днів уціліло відносно мало справді старовинних виробів. Експерти оцінюють кількість підробок та «історичних реплік» на ринку антикваріату в 90%.

Популярними у ХІХ столітті виявилися французькі вироби зі скла фірми Лалик, однієї з найстаріших компаній, яка займалась виробництвом художніх виробів зі скла та кришталю. Історія цього французького бренду розпочалася ще у ХІХ столітті, коли нікому не відомий юний майстер став створювати свої перші прикраси Лаліка.

Згодом талановитий ювелір зміг завоювати славу у всьому світі. Наприклад, знаменита театральна діва Сара Бернар просто любила дизайн Рене Лаліка. Завдяки цій актрисі творчість майстра набула особливої популярності в елітарних колах.

Початком історії будинку Lalique можна назвати відкриття у 1889 році власного ательє, де стали створювати різні вироби зі скла. Твори, що їх випускала майстерня, підписувалися ім'ям майстра. Згодом, Рене Лаліка стали називати найкращим дизайнером, ювеліром та складувом свого часу. Стилiстика майстра і досі відрізняється неповторною витонченістю та елегантністю, вона бере свій початок у стилі Арт Нуво (Додаток 2.7).

Перший магазин Lalique з'явився у Парижі в 1905 р. Незабаром Рене почав робити флакони для знаменитих парфумів модного будинку Coty, що надали дорогим духам особливої елітарності. У подальшому унікальні предмети мистецтва становлять велику художню цінність завдяки незвичайному дизайну та унікальним технологіям їх створення.

У 1910 р. дизайнер придбав невеликий завод у Комб-ла Віль, а 1918 р. купив велику фабрику в Ельзасі. Фірма займалася виробництвом різних виробів зі скла та кришталю, наприклад, ваз, світильників, ювелірних прикрас тощо. Для свого бренду дизайнером було розроблено та впроваджено авторський метод лиття скла під тиском, який застосовується і в наш час [72].

Сьогодні бренд Лалік зберігає секрети своїх унікальних технологій, у тому числі метод виробництва чудового опалесцентного скла. У виготовленні сучасної продукції застосовується оригінальне кольорове скло Лалік а також знамените скло, вкрите кольоровою емаллю. Фірма Лалік випускала парфумерні флакони для модних будинків. Так зараз Ніна Річчі продає парфуми у флаконах Лалік з кришталю (Додаток 2.6).

До 1990-х років минулого століття фірма виготовляла тільки флакони для парфумів, а 1992 р. з'явився на світ перший аромат цього модного будинку під назвою Lalique de Lalique. Зараз компанія, як і раніше, займається виробництвом парфумерних виробів у власних флаконах.

Після смерті геніального майстра компанія перейшла до його сина Марка Лаліка, а потім до онуки Марі-Клод.

Заснований наприкінці XIX століття бренд Лалік сьогодні є визнаним еталоном французького шику. Він по праву вважається світовим лідером у сфері виготовлення художніх предметів зі скла та кришталю. В даний час компанія Лалік займається виробництвом ювелірних прикрас, декоративних елементів, дизайнерських предметів інтер'єру, парфумерних виробів, арт-об'єктів. Концепція бренду продовжує починання геніального майстра – засновника компанії. Фірма виготовляє ексклюзивні прикраси Рене Лалік, флакони, предмети мистецтва, у рамках бренду створюються унікальні декоративні речі.

### **3.3. Стильові відмінності порцеляни німецьких мануфактур**

#### **XIX – початку XX століття**

Майсенська порцеляна у XIX столітті не зазнала суттєвих змін. Майстри підприємства вважали, що краще підтримувати ті досягнення порцелянової справи, які було здобуто у попередньому столітті, і повторювати шедеври минулих років. Продукція Майсенської мануфактури настільки наблизилась до майстерності, що значно міняти її не було причин.

У цей період Майсенська порцелянова мануфактура випускала багато продукції. Загалом, вважалося чим більшим за розміром був предмет, тим меншим був його тираж і тим вища вартість. Цікавим є маркування порцелянових виробів, які проставляла майсенська фабрика, це було її головним символ – клеймо у вигляді перехрещених мечів, запозичені з герба Саксонії [83]. Їх проставляли синьою кобальтовою фарбою з 1722 року, й у XIX столітті – це, як і раніше, основна емблема фабрики. Періодично зображення знаку трохи змінювалося, і по ньому можна приблизно дізнатися десятиліття, коли був виготовлений посуд або статуетка. Марку наносили на дно необпаленого виробу. Відомо, що до 1814 року до зображення мечів додавалася зірочка, а потім вона зникла з емблеми. Цей період пов'язаний з управлінням фабрикою Камілло Марколіні (Camillo Marcolini-Ferretti).

Приблизно до 1850 перехрещені мечі виглядали короткими і прямими. Висота марки приблизно дорівнює її ширині, тому марка цього періоду здається квадратною. А ось починаючи з 1850 року майсенські мечі витягуються і в ефеса з'являється знаменитий «набалдашник» (нім. Knaufmarke) [83]. Гарда на мечах розташована в цей час не симетрично – ліва знаходиться вище і з більшим нахилом ніж права. З 1880 року гарда мечів пишеться симетрично, а нижній її край знаходиться на рівні набалдашника. Набалдашник же залишається на мечах аж до 1924 року [83].

З 1852 року до клейма стали додавати точені штрихи, що позначали неналежну якість. У різні періоди становище та кількість штрихів змінювалося: вони могли бути вертикальними, горизонтальними та косими. Система така: 1-2 штрихи – другий сорт; 3 штрихи – брак (подряпини та тріщини); 4 штрихи – найгірша якість Один і два штрихи ставилися під торговою маркою. Три і чотири штрихи розташовувалися зазвичай збоку від марки, рідше їх могли проставляти під клеймом. Виріб з таким маркуванням не підлягав продажу та фабрику не залишав. Його використовували з навчальною метою. Розпис наносився учнями-підмайстрами. Якщо один штрих знаходився праворуч від марки або коса риска, виріб йшов у продаж не розписаним. Продавати білизну перестали 1898 року, хоча й пізніше траплялися винятки (Додаток 3.1).

Крім торгової марки, на майсенському посуді зустрічається унікальний номер форми: у першій половині XIX століття від A 1-100 до Z 1-100, а з другої половини додатково від A 101-300 до Z 101-300. Ці позначення видряпуються на дні необпаленого виробу вручну, бо спеціальних печаток не передбачено. Наприкінці XIX століття, коли розквітає югендстиль (відомий як модерн), на фабриці впроваджується кольоровий підглазурний розпис. З'являються нові художники та скульптори. В основному вони створювали фігурки, які зараз дуже затребувані у колекціонерів.

Виготовлення порцеляни в Німеччині почалося на початку XVIII століття і швидко поширилося країною. Одним із найвідоміших заводів, що

займався виробництвом елітних сувенірних фарфорових та керамічних виробів, була Дрезденська Мануфактура, відкрита у 1872 р. Її продукція відрізнялася чудовою якістю виконання, елегантним зовнішнім виглядом, опрацьованістю та деталізацією.

Протягом багатьох років Дрезден був центром виробництва Саксонської порцеляни. У 1872 р. в передмісті міста було засновано фарфорову мануфактуру. Її торгова марка – це знак саксонської елітної порцеляни. Під маркою SP (Sachsisch Porzellan-Manufaktur) Dresden вручну вироблялась раритетна порцеляна. Художники мануфактури Дрезден досягли високої майстерності у перенесенні мотивів живопису – пейзажів, портретів тощо на фарфорові вироби (Додаток 3.5). Домінуючий стиль фарфорових виробів мануфактури – бароко, але свій вплив на них зробили також ампір та класицизм [83].

Порцелянова мануфактура SP Dresden була заснована у 1872 році в передмісті Дрездена, в селі Potschappel. Вона мала назву «Sachsische Porzellanfabrik zu Pottschappel von Carl Thieme». Її засновник, Карл-Йоганн Готліб Тім, був власником антикварних магазинів. З 1864 р. йому також належала майстерня з декорування фарфору, в якій працювали відомі художники Дрездена. Попит на порцеляну та предмети прикраси інтер'єру задовольнявся гільдією художників Hausmalerei, заснованої в Дрездені 100 роками раніше, незважаючи на заборони та штрафи Саксонського уряду, які сприяли захисту монополії Мейсенської порцелянової мануфактури [84].

Художники Дрездену досягли високої майстерності у перенесенні мотивів живопису на порцеляну. Власник перевів майстерню в Potschappel в 1871 році, роком пізніше заснувавши власну порцелянову мануфактуру. Він придбав землю, звів піч для випалу порцеляни і найняв майстрів фарфорової мануфактури Vurxdorf, що закрилася. Одним із цих майстрів був талановитий скульптор, який створював квіти, Carl August Kuntzsch Після одруження він став співвласником порцелянової мануфактури Dresdner і вніс безліч нових віянь у створення фарфору Мануфактури. За часів розквіту фарфорової

Мануфактури власник наймав 8 модельєрів, які протягом кількох десятиліть створили близько 12 000 моделей порцеляни, які до наших днів зберігаються фарфоровою мануфактурою. Перший фарфоровий виріб Мануфактури – фарфорова консоль – випускався навіть через 100 років і був найбільш популярним та всесвітньо відомим фарфоровим виробом Мануфактури. Вперше у світі Мануфактура розпочала випуск ексклюзивних порцелянових парафінових ламп, багато з яких експортувалися до Америки [89].

Завдяки чудовій якості елітної порцеляни репутація порцелянної мануфактури Дрезден продовжувала зміцнюватися. Асортимент порцеляни швидко розширювався і вбирав у себе все найкраще, що створювалося провідними порцеляновими мануфактурами Європи. У рік створювалося до 300 нових видів порцелянових предметів. Домінуючим стилем був бароко, але на порцеляну мануфактури вплинули також стилі ампір та класицизм.

Незважаючи на злети та падіння, особливо під час і після Великої Депресії у 1920–1930-ті рр., порцелянова Мануфактура залишалася вірною спрямуванню, обраному її засновником – виробляти лише елітну німецьку порцеляну.

Високоякісною була не тільки порцеляна, а й майстерно виконаний її ручний розпис в різних стилях. Створені художниками протягом багатьох років вишукані порцелянові вироби великою мірою визначили імідж фарфорової Мануфактури (Додаток 3.12; 3.13).

13 лютого 1945 року місто Дрезден було знищено, але порцелянова Мануфактура (будівля, безцінна колекція порцеляни), що знаходилася в його передмісті, завдяки щасливому випадку не постраждала.

Після закінчення Другої світової війни порцелянова мануфактура була поступово експропрійована, і до 1972 стала державною. На щастя, порцеляна та повністю її ручне виробництво були збережені. Великим досягненням цього часу став розвиток талантів династій майстрів мануфактури.

Порцелянова мануфактура всіляко сприяла навчанню талановитих художників, майстрів з рельєфу та модельєрів, які продовжували традиції ручного виготовлення прорізної багато прикрашеної та розписної порцеляни.

Після об'єднання Німеччини у 1990 р. порцелянова Мануфактура була реприватизована і зазнала реконструкції. Кожен фарфоровий предмет, виготовлений фарфоровою мануфактурою позначався синьою підглазурною маркою «SP Dresden» – знаком елітної німецької порцеляни найвищої якості.

Протягом багатьох років мануфактурою створюються порцелянові вироби з фарфоровими квітковими гірляндами, квітами, букетами, сітками тощо. У квітковому візерунку використовуються візерунки тільки з традиційного для мануфактури листя і квітів – це мак, аврикула, троянда і плющ або волошка, помаранча, троянда, гвоздика, верес тощо [89].

Головна подія будь-якого святкового обіду – це стіл, декорований витонченим посудом. Порцеляна з вишуканим золотим орнаментом, з ніжними квітами є неповторною окрасою оздоблення столу.

Саксонська порцелянова мануфактура Дрезден в Саксонії є однією з найкращих виробників декоративної елітної порцеляни. Це підтверджує надзвичайно високу якість фарфорових статуєток, що створювались вручну.

При виготовленні виробів Дрезденського фарфору використовувалась велика кількість додаткового фарфорового скульптурного орнаменту – алегоричних фігур, херувимів та янголят, а також фарфорових фруктів, листя та квітів. Мануфактура славилась своїми витонченими фарфоровими статуєтками та фарфоровими скульптурними групами. Це і дівчата-садівниці, і хлопчики з кошиками квітів, гірляндами та букетами, і народні музиканти, а також мавпячі оркестри, що склалися з багатьох фігурок, веселі пастухи та пастушки, закохані пари, діти та багато іншого. Особливо відомі клієнтам порцелянної мануфактури Дрезден були фарфорові французькі солдати, порцелянова статуєтка імператора Наполеона, порцелянові скульптурні групи, що зображували сцени полювання. Більшість порцелянових статуєток

мануфактури Дрезден виконано у стилях бароко та рококо, характерних для XVIII століття.

Найвідомішою «Дрезденською порцеляною» вважаються німецькі «мереживниці», що продукувались в цьому місті на початку XVIII століття тоді ж було відкрито секрет їх виготовлення. В основному це були фігурки галантних кавалерів, балерин, танцівниць, прекрасних дам у пишних вбраннях з найтоншого мережива з ніжної кольорової гамми – блідо-рожевої чи блакитної, що посилювало враження легкості їх вбрання ще більше (Додаток 3.8; 3.9). Сам процес створення таких статуєток виглядав наступним чином. Мереживо занурювали в спеціальну порцелянову масу, що обволікала його, потім формували одяг безпосередньо на статуєтках і відправляли в піч для випалу. При цьому текстильне мереживо вигорало і залишалось лише порцелянове. Спочатку, через те, що температура, за якої майстри проводили випалення, була недостатньо високою, мережива виходили дуже крихкими і часто ламалися навіть від простого дотику. Тому фігурок тієї пори збереглося дуже мало. Надалі виробники намагалися вдосконалити цей процес, щоб отримувати міцніші мережива. Кожен із них намагався знайти свій унікальний склад порцелянової маси та умови випалу, щоб порцеляна виходила міцнішою. І якщо комусь це вдавалося, інформацію зберігали у найсуворішому секреті. Температура випалу перевищувала 1300 градусів.

Найвідомішими виробниками мереживних статуєток були завод Фолькштедт (Volkstedt) у Зітцендорфі (рік заснування 1760) та мануфактура Унтервайсбах (Unterweissbach) у Тюрінгії (1882 р.) (Додаток 3.10).

У 1880-ті роки XIX століття на заводі починає працювати Антуан Мюллер і починає випускати свої знамениті фірмові мереживні статуєтки.

Після Другої світової війни Дрезден лежав у руїнах, завод Volkstedt також був зруйнований. Але традиції знаменитого заводу вдалося відродити подружжю Саар – Оскару та Джоанні. Перебравшись до Ірландії, вони заснували в Дромколліхері графства Лімерік фабрику Irish Dresden з



виготовлення ексклюзивного високоякісного мереживного фарфору, продовживши тим самим сімейні традиції [89].

Всесвітньовідомим виробником вишуканої німецької порцеляни була Королівська порцелянова мануфактура у Берліні (KPM-Königliche Porzellan Manufaktur Berlin), виробництво якої всіляко заохочував Пруський король Фрідріх Великий (1712-1786). Порцеляна була його пристрастю і у 1763 році він викупив мануфактуру за 225 000 імперських талерів. Фабрика отримала нову назву «Королівська мануфактура порцеляни». Король Пруссії дав компанії також символ – скіпетр з курбранденбурзького герба для введення його як офіційного штемпеля для маркування порцеляни. З того часу скіпетр є рекламним знаком для ідеальної порцеляни.

Маркування порцеляни в КРМ проводиться після першого випалу до глазурування. Після виконання контролю якості, тільки абсолютно бездоганний фарфор штампують скіпетром, кобальтово-блакитною підглазурною фарбою. Після цього порцеляну глазують й обпалюють вдруге. Скіпетр залишається під глазур'ю чітко помітним, з трохи розмитими контурами по краях, що є типовим для кобальтової підглазурної фарби. Маркетинговий знак таким чином застрахований від підробок і не стирається під час використання.

Мануфактура славилася столовими сервізами доби пруського рококо. Натуралістичний квітковий розпис поєднувався із золотим та кольоровим декором. За кольором та стилем фарфорові вироби відповідали оформленню інтер'єрів замків, для яких вони замовлялися. Пруський король Фрідріх Великий (1712-1786) всіляко заохочував створення нових приватних підприємств. В 1751 фабрикант вовняних виробів Вільгельм Каспар Вегелі отримав привілей на відкриття фарфорової мануфактури в Берліні.

Семирічна війна, що почалася у 1756 році, та проблеми з технічним обладнанням змусили Вегелі у 1757 році закрити виробництво.

У 1761 році обладнання, що збереглося, а також секрет виготовлення порцеляни були придбані промисловцем Йоганном Ернстом Гоцковські. Він

найняв на роботу професійних художників та керамістів, після чого отримав дозвіл Фрідріха Другого заснувати фарфорову фабрику. Але, попри високу якість продукції, економічні проблеми змусили закрити виробництво порцеляни 1763 року.

Незважаючи на складні економічні умови на початку ХІХ століття, видатні фахівці створювали фарфорові вироби постійно чудової якості. Продукцію мануфактури розписували Йоганн Готфрід Шадов, Християн Даніель Раух, Карл Фрідріх Шінкель, Ганс Христиан Генеллі та Леонард Пош. У 1806-1807 роках було створено чайний сервіз для імператриці Жозефіни Бонапарт, прикрашений квітковим розписом у стилі П'єра-Жозефа Редуте. Після закінчення визвольних воєн у 1815 році переможним полководцям було піднесено щедро прикрашені сервізи. Сервіз для герцога Веллінгтонського є одним із найзнаменитіших виробів. Сьогодні цей сервіз виставлено у Лондоні.

У 1871 мануфактура була повністю переведена в Тіргартен і оснащена камерною піччю новітнього зразку, яка була у використанні до 1963 року.

У 1887 році було засновано хіміко-технічну дослідницьку лабораторію під керівництвом Германа Зегера. Крім спеціальних конусів для визначення рівня жаростійкості, Герман Зегер виготовляв різні види глазури та м'яку порцеляну. Саме він став основоположником стилю модерну на КРМ Berlin.

Визначними творами епохи модерн є сервіз «Ceres» Шмутца Баудісса та багатофігурна настільна прикраса, що зображує весільну процесію роботи А. Амберга.

Після заснування Веймарської республіки, Королівську мануфактуру порцеляни було перейменовано на Державну мануфактуру, проте марка «КРМ» збереглася. Фабрика знаходилась у королівській власності аж до 1918 року. Після зречення короля від престолу КРМ офіційно стає державною фарфоровою мануфактурою.

На початку ХХ століття художники Герхард Маркс, Маргарита Фрідлендер, Людвіг Гіз працювали у стилі баухаус, та розписували

порцелянові вироби KPM Berlin. Під впливом «Німецького союзу художніх ремесел та промисловості» (Веркбунд) у художньому стилі баухаус було створено таку сучасну класику, як обідній сервіз «Урбіно» роботи Праці Петрі. Під час Другої світової війни у 1943 році мануфактура постраждала від бомбардувань, внаслідок чого виробництво тимчасово перенесли до Франконського міста Зельб, а з 1956 року мануфактура була знову відкрита на колишньому місці, в берлінському районі Тіргартен [87].

Найвідомішим німецьким виробником столової порцеляни та аксесуарів для столу була фірма Розенталь, яка понад 130 років створювала свої вироби унікальні за формою, функціями та якістю. У співпраці з відомими художниками та дизайнерами були створені стильні колекції посуду та креативні предмети з порцеляни, як вираз високої культури столу. Вироби зі скла, столові прилади та кухонне приладдя доповнюють широкий асортимент цієї продукції.

Порцеляна Розенталь з'явилась наприкінці XIX століття. Мануфактура була заснована Філіпом Розенталем та отримала його ім'я. Підприємство, створене у місті Зельб на кордоні Німеччини та Чехії, швидко стало успішним. Принцип фабрики жити з мистецтвом залишається незмінним вже більше століття, тобто порцеляну Розенталь можна віднести до творів мистецтва. Ескізи для неї створювали відомі художники: Сальвадор Далі, Вальтер Гропіус, Енді Уорхол та інші. Також до співпраці були залучені дизайнери провідних модних будинків, таких як Версаче та Булгарі.

Порцеляна Розенталь не випадково з'явилась у Баварському містечку Зельбі, це місто давно славилось давніми традиціями фарфорового виробництва. Філіп Розенталь спочатку займався лише розписом білої порцеляни, яку купував у інших мануфактур. Його майстерня знаходилася у Верлі. Коли з поставками «білизни» виникли перебої, підприємець вирішив перейти на самостійне виготовлення виробів і запустив їх у Зельбі в 1879 році. Його порцеляна прославилась всього через кілька років завдяки одному виробу: знаменитій попільничці зі словами: «Місце відпочинку для запаленої

сигари». Вже тоді виробник дав зрозуміти, що бачить у порцеляні не просто утилітарні предмети. Ця попільничка з готичним шрифтом була оригінальною для свого часу і набула величезної популярності (Додаток 3,15).

У наступні 50 років фабрика приєднала більше 10 інших компаній, викуплених Ф. Розенталем. Поступово акціонерне товариство Rosenthal AG набуло статусу одного з найкращих у світі виробників художньої порцеляни. У 1934 року Філіп Розенталь був змушений залишити фабрику через своє єврейське походження. Через три роки він помер, а його син та спадкоємець виїхав за кордон. Ще деякий час мануфактура продовжувала працювати, але 1945 року була закрита. Вже у 1950-х роках Філіп Розенталь молодший повернувся на батьківщину і продовжив справу батька. Відродження мануфактури виявилось успішним, і незабаром бренд знову зайняв своє місце серед лідерів у фарфоровому виробництві.

#### **3.4. Мистецтвознавча експертиза, дослідження та атрибуція декоративної «Військової вази» XIX ст. з приватної колекції**

Експертиза творів декоративно-прикладного мистецтва є важливою складовою у справі збереження культурних цінностей. І без опанування методологічних основ експертної діяльності (визначення терміна, віку, автора, матеріалу виготовлення твору, властивості його матеріалів; технології виробництва, техніки, класифікації, деструктивні процеси в матеріалах, а також об'єкта дослідження, мети дослідження, методології дослідження) виконати якісну експертизу неможливо. Так як завдання експертизи є надання споживачу мистецтва (музейному співробітнику, колекціонеру, аматору тощо) достовірних, об'єктивних даних щодо твору мистецтва, або предмета художньої промисловості [14].

В програмі дослідження вази були застосовані наступні методи:

1. Проведення детального візуального дослідження у видимому випромінюванні, загальний опис, а також фото фіксація предмета.

2. Фіксація всіх технологічних дефектів. Визначення всіх зовнішніх проявів засоленості у вигляді нальоту, ознаки іризації глазури, а також симптоми грибкового зараження, опис збереженості твору.

3. Проведення мистецтвознавчих досліджень виробу та клейма, а саме проведення стилістичного аналізу декоративної вази, також розгляд теми, сюжету твору, особливостей його іконографії, композиції, колориту, колірного рішення, інших формальних якостей і ознак для ідентифікації приналежності роботи до певного хронологічного періоду, стилю або напрямку, з'ясуванню місця її створення (заводу виробника).

4. Визначення матеріалів виготовлення. Визначення техніки та технології виготовлення. Проведення порівняльного аналізу за результатами досліджень з аналогами, які не підлягають сумніву.

Для консультацій по виникаючим у ході дослідження декоративної вази питань щодо історичного сюжету залучалися сторонні фахівці з гуманітарних наук.

5. Складання експертного висновку і виявлення при експертизі ступеню визначеності (невідомості) походження пам'ятки. Визначення чи представляє дана досліджувана ваза художню, історико-культурну або колекційну цінність.

Досліджувана пам'ятка є твором декоративно-прикладного мистецтва, так звана «Військова ваза». Основа тулубу та кришка розділена на чотири частини, межі яких прикрашені золотою стрічкою із рослинного орнаменту. Ваза овоїдної форми з кришкою виготовлена з фарфору, на невисокому кільцевому піддоні, з надглазурним розписом, прикрашена з двох сторін сюжетними композиціями, з інших двох сторін квітковим орнаментом, по шийці та бордюру денця рослинним орнаментом (рис. 5), який відокремлює сюжети композиції один від одного (рис. 1).

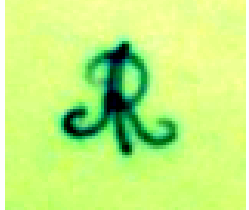

Розміри: загальна висота - 550 мм. Висота без кришки – 400 мм. Висота кришки – 150 мм. Діаметр кришки - 160 мм. Діаметр шийки - 120 мм; висота – 45 мм. Діаметр денця - 170 мм; висота 30 мм. кришка - 97 мм. Діаметр тулуба - 860 мм.

Техніка виготовлення: шлікерне литво, глазурування, ручний розпис підглазурними керамічними фарбами, розпис золотом (глянцгольд).



Рис. 1. Загальний вигляд пам'ятки з чотирьох сторін.

На денці вази розташоване підглазурне клеймо у вигляді великих прописних букв AR (Augustus Rex) (рис. 2), яка свідчить, що виріб високої якості, виготовлений в Майсені. Цей період відноситься до панування Херольда та його команди.

		<p>Подібні клейма ставили короткий проміжок часу – з 1725 р. Монограма ставилася на речах, виготовлених особисто для Августа – короля Польського й курфюрста Саксонського або для подарунків.</p>
<p>Рис. 2. Підглазурне клеймо Мейсенської королівської мануфактури AR (Augustus Rex)</p>	<p>Рис. 3. Helena Wolfsoh mark AR (August Rex) mark used ca. 1879-1880.</p>	

Вироби з таким клеймом могли бути зроблені за ескізами Августа II. За каталожними даними подібні клейма відносяться до старовинного Мейсенського фарфору (Саксонія).

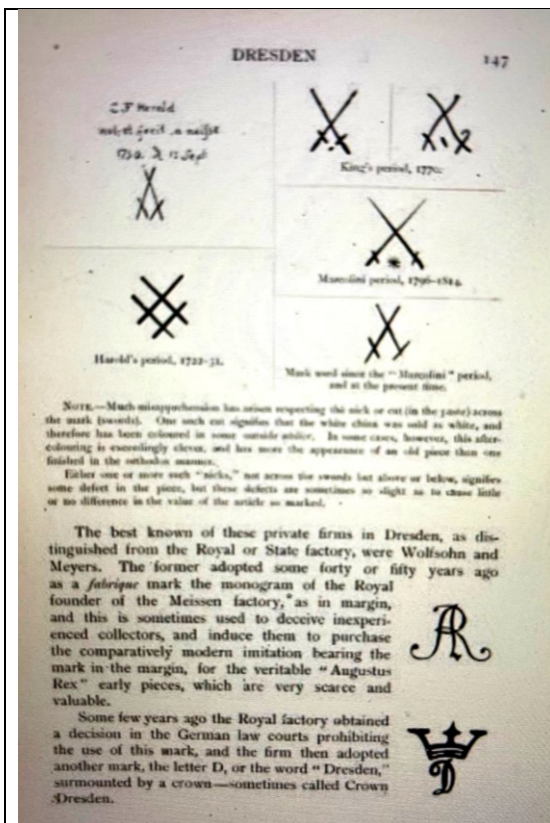


Рис. 4. Першоджерело про належність клейма до XIX століття.

Вся поверхня вази і кришки вкрита суцільним розписом. Кришка вази розділена на чотири сектори, поле яких має дві сюжетні композиції та дві композиції з букетів квіток (рис. 8), які розділенні між собою декоративними золотими смугами рослинного орнаменту (рис. 7).

Сюжетні композиції на кришці складаються з зображення двох мушкетерів на коні, один з яких відноситься до армії Німеччини, інший до австрійської армії – обидва зображені на фоні блакитно-фіолетового неба (рис. 5, 6).

Про їх належність до військ свідчить форма, що допомагає більш детально визначити їх походження.

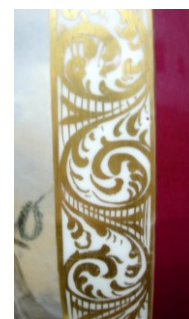


Рис. 5. Зображення військового на коні з однієї сторони кришки. Мал. 6. Зображення військового на коні з другої сторони кришки. Рис. 7. Орнаментована стрічка на тулубі вази.

Тулуб вази теж розділений на чотири частини, два медальйони вази складаються з орнаментальної композиції із зображенням квітів, два інші займають сюжетні композиції військової тематики.

Мальовничі композиції із зображенням квітів складаються з півоній, нарцисів, тюльпанів (півонія відома в Китаї як «королева квітів», квітка багатства й пошестей) та інших квіти з дрібними пелюстками, які доповнюють букети на темно-бордовому фоні (рис. 9, 10).





Рис. 8. Композиції з півоній та квітів.

Такий різновид квіткового живопису називається «манірним», основна відмінність якого від натуралістичного живопису в тому, що малюнок квітів і колір, зображених в цій манері відтворювалися в спрощеному декоративному стилі, тобто з неіснуючим в природі вигином (наприклад, у формі букви S), але завжди в дуже цікавому, живому положенні.

Потрібно відмітити, що перехід до «манірного» живопису був поступовим, тому для декору середини XVIII століття характерні вільно написані букети «строкатих квітів» і мали назву «Holzschnittblumen».

В одному медальйоні вази зображено табір саксонських військ.



Рис. 9. Композиція букету квітів з однієї сторони вази.



Рис. 10. Композиція букету квітів з другої сторони вази.

На фоні палаток чотири мушкетери сидять верхи на конях, позаду одного сидить жінка на коні, у іншого в руках пістолет поряд з ним мушкетер сурмить в трубу, їх проводить жінка з дитиною.

З другої сторони в медальйоні зображені бойові дії, а саме двобій мушкетерів, один з яких відноситься до армії Німеччини інший до австрійської армії, про їх належність до певних військ свідчить їх форма (рис. 5, 6), це допомагає більш детально дослідити їх походження. Скоріше за все це битва між Пруськими і Австрійськими військами. Загалом початок XVIII століття був дуже насиченим бойовими діями, в які вступав Август II.





Рис. 11. Табір саксонських військ



Рис. 12. Саксонсько-австрійська боротьба

Зображені моменти відтворюють великі події, які розгортались на той час в Німеччині – активні бойові дії, бурхливе розгортання подій. Саме це й стало темою зображених композицій.

За старими китайськими традиціями закрита кришкою ваза (урна) є одним з восьми

Китайські вази з порцеляни з широким горлом і куполоподібною кришкою з давніх часів традиційно використовувалися китайцями для зберігання різних товарів. Пізніше, ці посудини в Європі стали називати «імбирними флягами», тому що найчастіше в них зберігали і транспортували імбир, який експортувався на Захід.



Рис. 1311. Імбирна ваза. Китай, II пол. XIX ст.

В духовних обрядах Сходу імбир був особливо шанованою рослиною, його вживання очищало тіло й готувало його до спілкування з богами й предками, а також гарантувало сімейним парам зачаття дитини чоловічої статі. Конфуцій вихваляв достоїнства імбиру і вважав його настільки важливим, що для імбиру робилося виключення навіть на період голодування. Так що природно, що його зберігання стало цілим мистецтвом. Історично відомо, в імбирних вазах зберігався не тільки імбир, але й сіль, масла та інші спеції. На Заході імбирні вази стали головним чином

декоративними, оскільки вони були багато декоровані зовні. Іноді традиційну імбирну вазу пристосовували до іншого використання (рис.13).

## Історична довідка

Дата	Подія
1704 р.	Август Сильний доручив алхіміку Бетгеру, який був в Майсені в якості полоненого, отримати золото, а Графу фон Чирнгаузу, засновникові скляних заводів, було доручено контролювати його діяльність. Проте ці досліди не увінчалися успіхом.
1709 р.	Граф фон Чирнгаус і Йохан Фрідріх Бетгер відкривають склад твердого фарфору.
1710 р.	В мейсенській фортеці Альбрехтсбург, біля Дрездена, відкрита фабрика фарфору під керівництвом Бетгера
1719 р.	Після смерті Бетгера художнім керівником призначається Йоганн Грегор Херольд
1720 р.	На фабриці «Meissen» введений товарний знак у вигляді перехрещених синіх мечів, який наносили синьою кобальтовою фарбою на неглазурований виріб до першого випалення.
1722 р.	У застосування входить червона, фіолетова, коричнева, жовто-зелена і сіро-зелена, жовта і блакитна фарби.
1725 р.	В застосування входить позолота.
1730 р.	В Мейсен приходять живописець А.Ф.Левинфінк. У цей період посуд формувалася за далекосхідними зразками, і ними ж інспірований розпис фарфору у вигляді так званих «індіанських кольорів» - термін, під яким в той же час розуміються мотиви бамбукових дерев, хризантеми і пєонів, сосен, фантастичних птахів і драконів.
1725-1735 рр.	Виникають композиції з псевдо китайських фігур і декорацій, так звані «шинуазри». Одночасно Герольд почав виготовлення «фоновий фарфору».
1730 р.	Майстром-модельєром в Майсені призначений Йоганн Готлиб Кирхнер. У 1730-1733 рр. він змодельював ряд скульптур з білого фарфору в натуральну величину для приміщень «Японського палацу» Августа Сильного. Цей проект не був закінчений ним і переданий його наступникові Йоганну Йоахиму Кендлеру.
1733 р.	На місце Кирхнера приходять Й.И. Кендлер. Його відомими роботами є столовий сервіз 1735-1737 рр. - для графа О. Йозефа Зулковського і «Лебединий сервіз» (1737-1741) – для саксонського міністра графа Генріха Бриля. За часів Кендлера почалося використання декору у вигляді «плетінки»: «Старий-Озьє», «Новий-Озьє», «Старий-Бранденштейн», «Новий-Бранденштейн», «Опуклі квіти Гоцовського» тощо.
1735 р.	На мануфактуру поступає модельєр И.-Ф. Эберлейн.
Період рококо (1745-1774)	Період створення фарфорової скульптури на театральні теми, теми міфології і теми професій : селяни, пастухи, жєнці, мисливці, ремісники, торговці
1750–1775 рр.	Кендлер працює в союзі з французьким скульптором Мішель-Віктором Асьє. Спільно вони створюють столовий сервіз для Катєрини II
1775 р.	Рік смерті Йоганна Йоахима Кендлера.
1774-1814 р	Період Марколіні
1774 р.	Форми посуду стають строгішими і простими.

## **Висновки:**

На підставі проведених візуальних і лабораторних досліджень, а також на підставі документальних джерел і порівняльного аналізу маємо підстави вважати:

1. Посудина фарфорова, виготовлена у техніці шлікерного лиття, декорована рослинним орнаментом та сюжетними композиціями на військову тематику, розписана надглазурними фарбами, має гарну збереженість.

2. Досліджувана ваза з кришкою виконана за аналогами китайських імбирних ваз XVIII століття, які були дуже популярні в Європі свого часу.

3. Декоративна ваза з кришкою є подарунковим зразком, виконаним на честь військових подій початку XVIII століття на чолі короля Августа II.

4. Клеймо на денці вази – підглазурне. За каталожними даними подібні клейма відносяться до старовинного Мейсенського фарфору (Саксонія), подібні вази з клеймом короля могла бути виконані на замовлення. Спадкоємиця сімейної мануфактури «Wolfsohn and Meyers» у Дрездені Хелена Волфсон датує це клеймо 1879-1880 роками, також із першоджерела (рис. 3, 4) видно, що клеймо XIX століття належить до мануфактури «Wolfsohn and Meyers», клеймо синє рисоване, підглазурне – свідоме підроблення під тодішні вироби Майсона, марковані літерами «AR» – Август Рекс, яке ставили у XIX – на початку XX століття. З цього виходить, що даний виріб виготовлений у XIX – на початку XX століття на замовлення, скоріше для дипломатичних подарунків.

5. Пам'ятка представляє унікальну художню, музейну й колекційну цінність.

## **Література:**

1. Анри де Моран. *История декоративно-прикладного искусства.* - М., 1982, С.78.
2. Марки фарфора, фаянса, майолики. *Русские и иностранные.* – М., 2007. С.203-204.
3. *Китайский фарфор в собраниях Эрмитажа к. XIV- первой трети XVIII века.* - Л., 1977.
4. Кречетова М.Н., Э.Х. Вестфален. *Китайский фарфор.* - Л., 1947.

### Висновки до розділу 3

Порцелянові вироби англійських мануфактур XIX – початку XX століття мають стилістичну «спільність», оскільки майстри творили в єдиному, художньому просторі Європи, обумовленому міжнародними зв'язками того часу. Найважливішим чинником творчої атмосфери XIX – початку XX століття була активна взаємодія мистецтв. Складна образна система порцеляни виникла завдяки різноманітним впливам – монументальної; скульптури; станкового живопису, графіки, різних видів декоративно-ужиткового мистецтва, садово-паркового мистецтва, театру, східного мистецтва тощо.

Англійська кераміка має відносно недовгий шлях розвитку, але при цьому славиться своєю витонченістю, вишуканістю та водночас міцністю.

У числі відомих підприємств Англії є фабрика Веджвуда з вишуканою продукцією з кістяної порцеляни, «королівського» фаянсу, столового та чайного посуду, стилізованого під китайську порцеляну тощо, фабрика Дербі, що прославилась декоративними статуєтки та орнаментованим посудом так званим ботанічний розписом.

Стилістичні особливості порцеляни й скла французьких мануфактур XIX – початку XX століття дещо відрізнялись від англійських. Найвідоміша французька Севрської мануфактури створювала урочисто-помпезні вироби у стилі «другий ампір», у 1920-х роках набув свого розвитку та знайшов відображення в севрському фарфорі стиль ар-деко. Заснована наприкінці XIX століття фабрика з виготовлення художніх предметів зі скла та кришталю Лалік визнана еталоном французького шику.

Порцеляна німецьких мануфактур у XIX столітті не зазнали суттєвих змін, майстри підприємств підтримувати досягнення, здобуті у попередньому столітті, і повторювати шедеври минулих років. Продукція Майсенської мануфактури настільки наблизилась до майстерності, що значно міняти її не було причин. Саксонська порцелянова мануфактура Дрезден також була однією з найкращих виробників декоративної елітної порцеляни, що

підтверджується високою якістю фарфорових статуеток, що виготовляли вручну. Видатним досягненням «Дрезденської порцеляни» вважаються німецькі «мереживниці», що продукувались в цьому місті упродовж ХІХ століття – фігурки танцівниць, прекрасних дам у пишних вбраннях з найтоншого мережива. Також всесвітньовідомим виробником вишуканої німецької порцеляни була Королівська порцелянова мануфактура у Берліні КРМ. Найвідомішим німецьким виробником столової порцеляни та аксесуарів для столу була фірма Розенталь, що у співпраці з відомими художниками та дизайнерами створювала стильний колекційний посуду та креативні предмети з порцеляни та скла.

В результаті опанування методологічних основ експертної діяльності проведено дослідження пам'ятки декоративно-прикладного мистецтва – «Військової вази», здійснено мистецтвознавчий аналіз, атрибуція та виконаний експертний висновок.

## ВИСНОВКИ

Західноєвропейська порцеляна XIX – початку XX століття вважається однією з видатних сторінок в історії світової культури. Дослідження мистецтвознавців, культурологів, науковців в дослідженнях західноєвропейської порцеляни та скла стало основою комплексного підходу у проведенні аналізу розвитку формотворення, оздоблення тощо за системно-історичними, стильовими, іконографічними, структурно-типологічними методами.

В дипломній роботі зібрано і проаналізовано доробок вітчизняних та іноземних вчених, що стосується методів дослідження західноєвропейської порцеляни та скла та застосування набутих знань під час виконання практичної частини роботи.

Проаналізовано процес створення виробів, що включає в себе підготовку глини, техніку ліплення, формотворення, характеристики випалу, форм та оздоблення кераміки. Дослідження цих ознак дозволило провести класифікацію та атрибуцію пам'яток методом компаративного аналізу.

На підставі проведених всебічних досліджень у межах зазначеної проблематики в роботі були здійснені наступні висновки.

1. Дослідження історіографії та джерельної бази показало, що основну групу опрацьованих джерел становлять дослідження та наукові роботи відомих зарубіжних та українських науковців, керамістів, реставраторів та істориків, що є основою сучасної культури, мистецтвознавства, інформаційно-довідкові матеріали, які опубліковані як за кордоном, так і в Україні, що розкривають специфіку процесу стильових особливостей та видозмін художньої порцеляни та скла на різних підприємствах Європи.

2. Окреслено історичні етапи процесу становлення виробництва порцеляни XIX – початку XX століття та з'ясовано, що важливим чинником творчої атмосфери XIX – початку XX століття була активна взаємодія мистецтв, образна система порцеляни виникла завдяки різноманітним

впливам – монументальної; скульптури; станкового живопису, графіки, різних видів декоративно-ужиткового мистецтва, садово-паркового мистецтва, театру, східного мистецтва тощо.

3. Узагальнено та структуровано матеріал, накопичений у вітчизняному та зарубіжному мистецтвознавстві з питань відображення стилістичних напрямків у західноєвропейській порцеляні та склі XIX – початку XX століття.

4. Виявлено принципи та практичні методи стильового аналізу та атрибуції виробів з порцеляни, простежено технологічні особливості виготовлення західноєвропейській порцеляні та скла XIX – початку XX століття. Розглянуто матеріали та технологію виготовлення окремих виробів та посуду англійських, французьких та німецьких фабрик зазначеного періоду. Для виробів цього періоду характерний ретельний підбір та приготування керамічної маси, що задовольняла вимоги пластичності та термостійкості. Техніка виготовлення виробів залежала перед усім від розміру та призначення, проте переважна більшість малої пластики та декоративного посуду конструювались в техніці ручного ліплення, а також шлікерного литва. Поверхня виробів глазурувалась та оздоблювалась розписом, позолотою, накладним рельєфом – парт-сар-парт, мереживом тощо.

5. Розкрито значення досліджень західноєвропейській порцеляни для розвитку вітчизняного мистецтвознавства.

6. Досліджено теоретичні розробки, методологію та проблеми атрибуції порцеляни, що виникають на практиці, а також клеймування виробів для ідентифікації твору. Проведено мистецтвознавче дослідження та атрибуцію окремо взятого виробу порцеляни з приватної колекції та оформлено експертний висновок.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Аникст А. А., Моррис У. Проблемы художественной культуры. Искусство и жизнь. Избранные статьи, лекции, речи, письма М., 1973. С. 7-49.
2. Аронов В. Р. Эстетические взгляды Г. Земпера // Практическая эстетика. М.: Искусство, 1970. С. 12.
3. Аронов В. Р. Художник и предметное творчество: М.: Сов. художник. 1987. 232 с.
4. Аронов В Р Теоретические концепции зарубежного дизайна. М.: ВНИИИТЭ. 1992. 122 с. Антиквариат. Самая полная история антиквариата //сост. А. Астахов, К. Чеченев. М.: Белый Город, 2001. 640 с.: ил.
5. Бирюкова Н. Ю. Прикладное искусство конца XIX – начала XX века. Каталог выставки. М., 1972. С. 7-15.
6. Бирюкова Н. Ю. К вопросу о тенденции развития западноевропейского прикладного искусства XIX века //Прикладное искусство Западной Европы. Л.: Искусство, 1971. С. 46-65.
7. Бирюкова Н. Ю. Западноевропейское прикладное искусство XVII – XVIII вв. (Италия, Испания, Франция, Германия, Фландрия, Голландия, Англия. Л.: Искусство. 1972. 238 с.
8. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусства: Проблема развития стиля в новом искусстве. М., 1915 (1930, 1994, 2002, 2009, 2017, 2020 (2 изд.)
9. Земпер Г. Практическая эстетика. М.: Искусство, 1970. С. 96-97.
10. Бех Л. В. Фарфор як поле для міжкультурного обміну та формування національної своєрідності: до питання специфіки порцеляни Китаю та Західної Європи // Діалог культур у просторі полікультурного світу: зб. мат-лів наук.-теорет. конф. (Київ, 9–10 листопада 2012 р.). Київ : НАКККіМ, 2012. С. 38–40.
11. Власов В. Г. Стили в искусстве. В 3-х т. СПб.: Кольна. Т. 2. М., 1996. С. 357.



12.Власов В. Г. Морфологическая система Г. Земпера и место дизайна в системе традиционных видов искусства // Теория формообразования в изобразительном искусстве. Учебник для вузов. СПб.: Изд-во С-Петербур. ун-та, 2017. С. 160-165.

13.Власов В. Г. «Неоренессанс» Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 10 т. СПб.: Азбука-Классика. Т.6. 2007. С. 190-191.

14.Калашникова, О.Л. Основи мистецтвознавчої експертизи та вартісної оцінки культурних цінностей : підручник / О.Л. Калашникова. – Київ : Знання, 2006. – 479 с. – На укр. яз. – ISBN 966-346-176-4 : 108.36.

15.Калашникова О. Л. Ідентифікація та вартісна оцінка культурних цінностей: [навч.посіб.].Київ,2006.287с.

16. Кривушенко Я. «Мистецтво севрського фарфору XVIII – початку XIX століть в культурному просторі України»: дис.канд.мист.: 26.00.01; Нац.акад.кер.кадрів культури і мистецтв. Київ: 2021. 388 с.

17.Лоренц Ч .Ф. Орнамент всех времен и стилей. СПб., 1898.

18.Моран А. де. История декоративно прикладного искусства. М. Искусство, 1982. С. 439-455.

19.Моррис У. Искусство и жизнь. Избранные статьи, лекции, речи, письма М., 1973. С. 7-49.

20.Платонов Б. О. Колекціонування культурних цінностей. Київ: НАКККиМ, 2016 .108с.: іл.

21.Персалл Р. Керамика и фарфор: [підручник]. Київ, 1997. 254 с.

22.Ревенок Н. М. Мистецтвознавча експертиза українського фарфору та фаянсу XIX – початку XX століття в контексті розвитку художньої культури: дис.канд.мист.: 26.00.01; Нац.акад.кер.кадрів культури і мистецтв. Київ : 2018 . 285с.

23. Решетньова Г. О. Стилiстичнi особливостi європейської порцеляни XVIII— початку ХХ столiття з приватних колекцiй України : дис. канд. мист.: 17.00.05; Нац. акад. образотвор. мистецтва i архiтектури. Київ : 2020 . 265 с.
24. Розенталь Р., Ратцка Х. История прикладного искусства нового времени. М., 1971.
25. Турчин В. С. Из истории западноевропейской художественной критики XVIII-XIX века: Франция, Англия, Германия. М., 1987.
26. Auscher E. S. History and description of French porcelain. Lincoln : Cassel 1905. 200 p.
27. Albia J. La Porcelain de Limoges. Paris: Sous le Vent, 1980.
28. Adam S. An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations, 3 vols. (Dublin: Printed for Messrs. Whitestone et al., 1776), 2005.
29. Anscombe I., Gere Ch. Arts and Crafts in Britain and America. London, 1978.
30. Anscombe S. A. Pioner Art Nouveau Collection // The Connoisseur. 1980. № 826. P. 274, 277, 151.
31. Aslin E. The Aesthetic Movement. Prelude to Art Nouveau. NY Washington, 1969.
32. Atterbury P. A major Victorian Collection.// The Connoisseur. 1981. № 829. P. 206-209.
33. Ashmore S. Owen Jones and the Collections (Online Journal, Issue 1, 2008.
34. Burrough B.G. Three disciples of William Morris // Hie Connoisseur. 1970. № 695. P. 33-37.
35. Berg M. Asian Luxuries and the Making of the European Consumer Revolution. In Luxury in the Eighteenth Century: Debates, Desires and Delectable Goods, ed. Maxine Berg and Elizabeth Eger, 228–44. New York: Palgrave.
36. Carswell J. Blue and White: Chinese Porcelain around the World. London: British Museum Press, 2000, 208 с.
37. Chavagnac C. X., Grollier M. Histoire des manufactures françaises de porcelaine. Paris, 1906. 967 p.

38. Chevignard G. L. *La Manufacture De Porcelaine de Sevres*. Paris: H. Laurens, 1908. 164 p.
39. Cox I. *Royal Crown Derby Imari Wares*, London, 1998.
40. D'Alleva A. *Methods and Theories of Art History*. London: Laurence King Publishing Ltd, 2005. 186 p.
41. Ducret S. *German Porcelain and Faience*. New York: Universe Books, 1962.
42. Delorme E. P. *Josephine and the Arts of Empire*. Los Angeles : The J. Paul Getty Museum. 208 p.
43. *Decorative Arts of the late 19th and early 20th century // Art and Design*. 1986. June. P. 42-47.
44. Eidelbeig M. *British floral designs and continental Art Nouveau V/ The Connoisseur*. 1978. №792. P. 116-124.
45. Finlay R. *The Pilgrim Art: The Culture of Porcelain in World History*. University of California Press, 2010.
46. Eriksen S., Bellaigue G. *Sèvres Porcelain: Vincennes and Sèvres 1740–1800*. London: Faber, 1987. 379 p.
47. Fay-Halle A., Lahaussais C. *Porcelaine Française du XVIII siècle. Histoire, motifs and marquée*. Issy-les-Moulineaux: SIC, 2011. 192 p.
48. Fan D. *English art 1870-1940*. Oxford - NY, 1984.
49. Flores C., Hrvol A., Owen J. *Design, Ornament, Architecture and Theory in an Age of Transition*. Rizzoli, 2006.
50. Godden G. *Oriental Export Market Porcelain and its Influence on European Wares*, London, 1979.
51. Godden G. *Encyclopedia of British Pottery and Porcelain Marks*, London, 1986.
52. Gere C. *Nineteenth Century Decoration: The Art of the Interior*. London, 1989.
53. Gleeson J. *The Arcanum: The Extraordinary True Story of the Invention of European Porcelain*, Random House, 2013, 288 p.

54. Harrison-Hall J. A Meeting of East and West: Print Sources for Eighteenth Century Chinese Trade Porcelain. *Apollo* 139 (1994): 3-6.
55. Harrison T. The Influence of Oriental Porcelain on Western Ceramics. *Apollo* 110 (1979): 212 p.
56. Hildyard R.J.C. *European Ceramics*. London: Publications, 1999.
57. Howard D. *Chinoiserie: Polychrome Decoration on Staffordshire Porcelain*, London: Rubicon Press, 1991, 203 p.
58. Hughes B., T. Hughes. *English Porcelain and Bone China 1743-1850*. London: Lutterworth Press, 1955. (MPGO).
59. Irwin D. *Neoclassicism*. London: Haydon, 1997.
60. Irvine G. (Ed.): *Der Japonismus und die Geburt der Moderne: Die Khalili-Sammlung*, Leipzig, 2014.
61. Impey O. *Chinoiserie: The impact of oriental styles on western art and decoration*, London, 1977.
62. Jackson A. *The Guide to Period Styles: 400 Years of British Art and Design*. London: Publications, 2002.
63. Jones O. *The Grammar of Ornament*. New York: Dorling Kindersley, 2001. (Originally published London, 1856).
64. Jespersen J. K. Originality and Jones's *The Grammar of Ornament of 1856*. *Journal of Design History*, vol. 21, no. 2, 2008.
65. Kerr R. *Asia in Europe: Porcelain and Enamel for the West*. In *Encounters: The Meeting of Asia and Europe 1500–1800*, ed. Anna M. F. Jackson and Amin Jaffer, 222–31. London: Victoria and Albert Museum, 2004
66. Lewis G. *A Collector's History of English Pottery*. Woodbridge, UK: Antique Collector's Club, 1987.
67. Lambourne L. *The Aesthetic Movement*. London: Phaidon, 1996.
68. Lihten F. *decorative art of Victoria's era*. NY, London, 1950.
69. Latham Ch. *In English homes*. London NY, 1907.
70. Lihten F. *Decorative art of Victoria's era*. NY, London, 1950.

71. Messenger M. *Coalport 1785-1926: An Introduction to the History and Porcelains of John Rose and Company*. Woodbridge, UK: Antique Collector's Club, 1995.
72. Morris B. *Victorian table glass and ornaments*. London, 1978.
73. Munger J., A. Cooney Frelinghuysen. *East and West: Chinese Export Porcelain*. In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000.
74. Marchand S. *Porcelain: A History from the Heart of Europe*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004.
75. Marchi de N. *Adam Smith's Accommodation of Altogether Endless Desires*. In *Consumers and Luxury: Consumer Culture in Europe 1650–1850*, ed. Maxine Berg and Helen Clifford, 18–36. Manchester: Manchester University Press, 1999.
76. MacCarthy F., Morris W. *A Life for our time*. London, 1994.
77. Matthew M. *From Japonisme to Art Nouveau*. Melbourn, 2018.
78. Oshinsky S. J. *Exoticism in the Decorative Arts*. In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000.
79. Oshinsky S. J. *Design Reform*. In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. URL. [http://www.metmuseum.org/toah/hd/dsrf/hd\\_dsrf.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/dsrf/hd_dsrf.htm) (October 2006).
80. Plinval de Guillebon, Regine de. *Faïence et Porcelaine de Paris: VXIII-XIX Siecles*. Dijon: Editions Faton, 1995.
81. Robert Copland, *Spode's Willow Pattern and Other Designs after the Chinese* (London: Rizzoli, 1980).
82. Reilly R. *Wedgwood*. London: Macmillan; New York: Stockton Press, 1989. 2 vol.
83. Rontgen R. E. *The Book of Meissen*. Exton, PA: Schiffer Pub., 1984.
84. Pevsner N. *Pioneers of Modern Design from William Morris to Walter Gropius*. Rev. ed. Harmondsworth: Penguin Books, 1970.
85. Poulson C. *William Morris: art and design*. Bristol, 1978.

86. Parrv L. William Morris. Philip Wilson Publishers in association with the Victoria and Albert Museum. London, 1996.
87. Pevsner N. Pioneers of modern design: From William Morris to Wolter Gropius. NY, 1981.
88. Rizzo I., Mignosa A. Handbook the Economics Cultural Heritage. Published by Edward Elgar Publishing Limited (2013).
89. Sedlmayr H. Die Revolution der modern Kunst Kapitel Muster statt Ornament. 1955.
90. Sewter A. C. William Morris's designs for stained glass.// The Architectural Review. 1960. № 757. 200 p.
91. Smith C. W. Auction: The Social Construction of Value. New York: The Free Press, 1989.
92. Thomas H. Art Nouveau, Konemann, 2018.
93. The Age of Neo-classicism. Exhibition catalogue. London: Arts Council of Great Britain, 1972.
94. Throsby D. Economics and Culture. Cambridge: Cambridge University Press (2001).
95. The Grove Encyclopedia of Decorative Arts: Oxford University Press, USA. In 2 Vol. 2006. Vol. 1. P. 341-345.
96. Wakefield H. Victorian Pottery. London: Herbert Jenkins, 1962. (MPGO).
97. Whiter L. Spode: A History of the Family, Factory and Wares from 1733 to 1833. London: Barrie & Jenkins, 1970 (1989). (Open 3-MPGO 90-12326)
98. Ware G. W. German and Austrian Porcelain. Frankfurt am Main: L. Wellers Press, 1952.
99. Wolf N. Jugendstil, München, 2015.
100. Wilhide E. William Morris. Decor and design. London, 1997.

## ДОДАТКИ

*Додаток 1*

### АНГЛІЙСЬКА ПОРЦЕЛЯНА ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ



Рис. 1.1. Чайний сервіз Fleur de Lys, порцеляна Споуд. Англія, ХХ ст.



Рис. 1.2. Чайник та Глечик Jasperware, Веджвуд, Англія, 1840-1850-ті рр.



Рис. 1.3. Портлендська ваза. Веджвуд, Англія, 1840-1850-ті рр.





Рис. 1.4. Королівський фаянс. Веджвуд, Англія, ХІХ ст.



Рис. 1.5. Посуд з кістяної порцеляни. Веджвуд, Англія, поч. ХХ ст.





Рис. 1.6. Блюдо з птицями. Вустерський фарфор. Колекція музею Royal Worcester, XIX ст.



Рис. 1.7. Ваза «Альгамбра» з кришкою. Дербі, Великобританія, 1877–1890 рр., кістяний фарфор, емаль, позолота.



Рис. 1.8. Чайний сервіз, створений на індивідуальне замовлення у 1937 р. на заводі Royal Crown Derby, дизайн сервізу, розроблений Сальвадором Далі.



Рис. 1.9. Ваза в стилі Імарі, Дерби, Англія; 1877-1889 рр.



**ФРАНЦУЗЬКА ПОРЦЕЛЯНА ТА СКЛО  
XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ**



Рис. 2.1. Блюдо. Лімож, поч. XIX ст.



Рис. 2.2. Декоративна таріль. Севр, поч.. XIX ст.



Рис. 2.3. Кофейний сервіз в стилі ар нуво, Севр, 1900 р.



Рис. 2.4. Леонард Агатон. Скульптура «Танец з шарфом», Севрський фарфор. 1908 р.





Рис. 2.5. Ваза зелена. Кришталъ, фирма Лалік, поч. XX ст.



Рис. 2.6. Флакони для парфумів фірми Лалік. Кришталъ, 1920-ті рр.



Рис. 2.7. Рене Лалік. Ваза, кришталъ. поч. XX ст.

**НІМЕЦЬКА ПОРЦЕЛЯНА  
XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ**



Рис. 3.1. Дама і кавалер, парні скульптури. Майсен, XIX ст.



Рис. 3.2. Ваза в стилі Веджвуда. Майсен, XIX ст.



Рис. 3.3. Статуетка «Полководець», Дрезден, Німеччина, 1970-1980-ті рр.



Рис. 3.4. Чашка с блюдцем. Дрезден, Німеччина; 1870 р.



Рис. 3.5. Ваза з накривкою, Дрезден, ХІХ ст.





Рис. 3.6. Статуетка «Менует». Фолькстедт, Німеччина, 1900-ті рр.



Рис. 3.7. Балерина, мереживна порцеляна.  
Фолькстедт, Німеччина, 1890-1930 рр.





Рис. 3.8. У портшеза, мереживна порцеляна, Німеччина, кін. XIX – поч. XX ст.



Рис. 3.8. Дівчина на балу. Фолькстедт, Німеччина, 1920-1930 рр.



Рис. 3.9. Дама з лютнею в рожевій сукні. Фолькстедт, Німеччина, 1920-1930 рр.



Рис. 3.10. Кавалер із чашею, Королівська фарфорова мануфактура, КРМ, Берлін, Німеччина, II половина XIX ст., порцеляна, надглазурний розпис.



Рис. 3.11. Чайна пара із зображенням біля старовинної фортеці (медальйон у стилі ампір).  
Королівська фарфорова мануфактура, КРМ, Берлін, Німеччина,  
поч. XIX ст., порцеляна, позолота, надглазурний розпис.



Рис. 3.12. Декоративна ваза. Королівська фарфорова мануфактура, КРМ, Берлин, Німеччина, поч. ХІХ ст., порцеляна, позолота, надглазурний розпис.



Рис. 3.13. Одаліска. Фарфоровий пласт (копія з картини Густава Ріхтера). Королівська фарфорова мануфактура, КРМ, Берлин, Німеччина, кінець ХІХ – поч. начало ХХ ст., порцеляна, живопис, позолота.





Рис. 3.14. Гуси. Порцелянова фабрика Розенталь, Німеччина, 1955-1965 рр., порцеляна, ручний надглазурний розпис.



Рис. 3.15. Попільничка. Порцелянова фабрика Розенталь, Німеччина, поч. XX ст., порцеляна, ручний надглазурний розпис.