

Novikova Olha

Graduate Student of the Department of Theory and History of Art
National Academy of Fine Arts and Architecture (Ukraine, Kyiv)

ID ORCID ID 0000-0002-7050-7638

CHINESE PORCELAIN FROM THE KHANENKO'S MUSEUM COLLECTION: FEATURES OF THE RESEARCH, ATTRIBUTION PROBLEMS

Новікова Ольга

Аспірантка кафедри теорії та історії мистецтва
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

КИТАЙСЬКИЙ ФАРФОР З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ХАНЕНКІВ: ОСОБЛИВОСТІ ДОСЛІДЖЕННЯ, ПРОБЛЕМИ АТРИБУЦІЇ

Summary. The article is devoted to the study of Chinese porcelain in The Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts, outlines the main criteria and problems of museum attribution of Chinese porcelain products.

Анотація. Статтю присвячено дослідженню китайського фарфору в Національному музеї мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків, висвітлено основні критерії та проблеми музейної атрибуції китайських фарфорових виробів.

Key words: Chinese porcelain, The Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts, attribution.

Ключові слова: Китайський фарфор, порцеляна, Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, атрибуція.

Постановка проблеми. Тонкостінний фарфоровий посуд та фарфорова пластика займають почесне місце серед творів будь-якої музейної експозиції і є важливою складовою в історії декоративного мистецтва. Дослідження тонкостінної китайської кераміки, ідентифікація китайських фарфорових виробів та їхня атрибуція є актуальною проблемою сучасної мистецтвознавчої науки з багатьох причин. По-перше, фарфор, як й інші твори китайського декоративно-ужиткового мистецтва, посідав вагоме місце у побуті, тому без його дослідження неможливе повне розуміння історії китайської культури, релігійних традицій і звичок, особливостей оздоблення інтер'єрів особистих помешкань аристократії та церемоніальних приміщень тощо. По-друге, китайський фарфор значний проміжок часу слугував цінним продуктом китайського експорту, а його художнє оздоблення знайшло своє утілення у європейських, японських та близькосхідних мистецьких творах, збагативши культуру багатьох країн. По-третє, з огляду на сьогоднішню популярність фарфору серед колекціонерів, актуалізується його всебічне вивчення, не лише в контексті мистецтвознавчої науки, а також соціально-економічних дисциплін, ринкових відносин.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження китайського фарфору в Європі спочатку мало ту ж саму тенденцію, що й вивчення всього східного мистецтва. Предмети тонкостінної кераміки отримали статус екзотичних принад, що сприймалися, як інтер'єрні прикраси будинків колекціонерів та можновладців. Навіть у музеях їх експонували разом із іншими творами східного мистецтва, що нагадувало радше крамниці східного базару, ніж експозицію творів. Але з часом твори східного мистецтва нарешті отримали почесний

статус шедеврів і почали сприйматися нарівні із живописом та скульптурою, вивчатись в контексті їх функціонування, технологій виготовлення, призначення, символіки декору тощо. Так само і китайський фарфор. Спершу він потрапляв до Європи в якості дипломатичних дарунків і слугував маркером статусу та достатку власників, згодом, після відкриття перших музеїв та підготовки тематичних збірок далекосхідного мистецтва, фарфор почали розподіляти за часом створення, формами, кольором та характером оздоблення. Останнім часом з'явилося додаткове розділення на дві окремі групи: китайський фарфор, призначений для внутрішнього ринку та експортний *гуанцай* (виготовлений спеціально для постачання в Європу та Новий світ). Не слід також забувати про те, що в Піднебесній існували державні фарфорові підприємства, якими опікувались спеціальні чиновники та приватні.

Сьогодні відбувається поглиблене дослідження технологій виготовлення різних видів китайського фарфору, особливостей їхнього призначення та функціонування в Китаї, тлумачення сюжетів розпису.

Науковці-китаїсти в своїх розвідках приділяють увагу різноманітним аспектам вивчення китайської порцеляни.

Зокрема, розгляд фарфору за періодами із описом художніх властивостей та кольорів представлено в праці Вестфален та Кречетови, що, не дивлячись на рік видання, не втрачає актуальності та містить цінні відомості [4].

Варто відзначити, що окрім зазначених видів фарфору за періодами панування певних династій, науковці все частіше виокремлюють порцеляну часів окремих імператорів (фарфор Сюаньде, Цяньлун) або, навіть, періодів в рамках правління одного імператора (ранній Кансі, пізній Кансі) [8].

Одним з найбільш складних і проблематичних питань є технологія виготовлення фарфору із монохромним забарвленням поливи. В Китаї під час змін династій, повстань та революційних подій відбувалась руйнація печей та фарфорового виробництва, тому деякі технології були втрачені або забуті. Науковці намагаються реконструювати послідовність та особливості виготовлення монохромного китайського фарфору. Зокрема, з'являються розвідки, присвячені дослідженню червоного фарфору лань-яо, відомого в Європі, як *sang de boeuf* або *oxblood* [17].

Окремі факти та цінні спостереження щодо типів фарфору, форм та декору, особливостей технології виготовлення розміщено на сайті антикварної кераміки Китаю та Японії – *Gothenburg.com*. [13, 14].

З іншого боку з'являються роботи, присвячені історії фарфору як експортного товару з описом усіх тонкощів його виготовлення для європейського ринку, особливостей фарфору, призначеного для конкретних європейських країн та замовників. Серед таких праць вирізняється монографія дослідників з Лейденського університету Лоренса Плanelли (*Llorens Planella*) та Терези Канепа (*Teresa Kanepa*) 2015 р. [15].

Багато цінної інформації з питань дослідження китайської порцеляни містять сайти світових музеїв з потужними колекціями та супровідним інформаційним матеріалом, якісними зображеннями творів, що допомагає у вивченні та атрибуції фарфорових виробів. В цій розвідці була залучена інформація з он-лайн колекції музею Вікторії і Альберта в Лондоні [16].

Не можна не відзначити праці українських дослідників. Розвідки Л. Бех стосуються питань специфіки побутування китайського фарфору, шляхів оновлення традиції [2, 3]. В дисертації Н. М. Ревенко розглядаються проблеми атрибуції та експертизи виробів з порцеляни та фаянсу [12].

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. Не зважаючи на підвищення інтересу до китайської порцеляни, в українському мистецтвознавстві не існує ґрунтового всебічного дослідження по темі, хоча в українських музеях представлені невеликі, але цінні збірки китайського фарфору, серед яких є справжні раритети. Тому необхідно виробити підходи та алгоритми для подальшого дослідження, класифікації та систематизації китайського фарфору, каталогізації та належного експонування творів.

Метою цієї розвідки є спроба розглянути основні питання і проблеми дослідження та атрибуції китайського фарфору, а також визначити ключові пункти послідовності вивчення китайського фарфорового виробу.

Виклад основного матеріалу. З огляду на музейну специфіку, виробу із порцеляни під час

підготовки тематичних виставок, фондових перевірок та реставраційних робіт потребують додаткових уточнень, що передбачає історичні, мистецтвознавчі, культурологічні, техніко-технологічні дослідження.

Вивчення китайського фарфору базується на проведенні порівняльного аналізу характерних ознак предмету із його формою та художнім оздобленням, технологією виготовлення на прикладі відомих аналогів.

Під час визначення музейної цінності китайського фарфорового виробу слід враховувати певні особливості. Так, дослідження давнього предмету слід починати з характеристики його зовнішнього вигляду, потім – оцінки якості виготовлення, аналізу використаної технології та особливостей виробу. Важливим критерієм оцінки предмету є визначення часу його створення, місця виготовлення. Також вивчення пам'ятки передбачає зазначення історії її походження, побутування, стану збереженості, реставраційних втручань, експонування.

Визначення часу створення предмету полегшується, якщо на ньому присутні марки чи текстові написи. В такому датування визначається відповідно до марок, які побутували в конкретний період під час панування певної правлячої династії, а точніше – певного імператора. Але дослідники порцеляни часом стикаються із серйозною проблемою. Це підробки. Зауважимо, що фальсифікація – не явище сьогодення. Справа в тому, що китайці здавна, плекаючи спадщину попередніх часів і наслідуючи надбання минулих епох, копіювали та наслідували давні китайські твори, і фарфор не став виключенням. Європейці також почали підробляти китайський фарфор ще в XIX столітті, намагаючись таким чином, підвищити вартість. Через те, що велика частина китайського фарфору в самому Китаї виготовлялась для європейського ринку, тобто на експорт, відповідні вироби могли не клеймуватись марками, їхні зображення часто мали європейські сюжети та відмінне від китайського орнаментальне оздоблення. Відповідно, подібні твори, виготовлені не в Китаї, а в Європі, легше було видавати саме за китайські. Сьогодні перед дослідниками китайської порцеляни, в першу чергу, стоїть проблема визначення, чи то оригінальний твір, чи то пізніє китайське наслідування, або європейська підробка під «Китай». Від цього, звісно, коливається музейна цінність виробу. Тому, якщо, все ж таки, марка присутня, вона, все одно, може бути підробленою. Щоб підтвердити оригінальність твору, чи навпаки, спростувати, необхідно упевнитись в тому, наскільки правильно, чітко нанесена марка, і якою фарбою. Наприклад, в колекції музею Ханенків знаходиться блюдо із зображенням собак (Лл. 1).



Лл. 1. Чашка із зображенням собак. Китай. ХХ ст. Фарфор, поліхромний розпис емалевими фарбами. НММ Ханенків. № 2203 ДВ.

Лл. 2. Марка на денці чашки із зображенням собак. Китай. ХХ ст. Фарфор, поліхромний розпис емалевими фарбами. НММ Ханенків. № 2203 ДВ.

На денці є марка (Лл. 2), намальована синім кобальтом, схожа на одну з тих, що ставились за часів правління імператора Цяньлун (1736–1795). Важливо відмітити, що марки своїх попередників могли використовувати правителі-нащадки, як син імператора Цяньлун – Цзяцин (1796–1820). Зокрема, в праці Т. Б. Арапової «Китайские расписные эмали в коллекции Эрмитажа» наведена така марка. Дослідниця відмічає, що вона використовувалась в період правління імператора Цзяцин [1, с. 255]. Це вже створює ускладнення в датуванні виробу.

Окрім того, аналіз оздоблення і втрат поливи на поверхні дає підстави для висновку, що чашку було створено вже у ХХ столітті, коли після революції відновлювались традиційні китайські ремесла, зокрема виготовлення фарфору.

Справа ускладнюється ще більше, коли марка на творі, все ж таки, відсутня. В такому випадку дослідження ведеться шляхом вивчення стильових та технологічних ознак. Стиль та форма мають відповідати декору предмету. Часто спостерігаються протиріччя між формою виробу і його декором, розбіжності між елементами виробу (ручки, денце) із загальною формою, або тематикою зображень. Один із дослідників кераміки Китаю Е. Кверфельдт в своєму невеличкому нарисі «Предмет в китайском искусстве», зазначав, що вироби європейського фарфору відрізняються від китайських зразків відсутністю в перших гармонійного поєднання елементів. За визначенням дослідника «...форма китайської вази, отримана шляхом обертання геометричних тіл, досягаючи повної логічності і простоти силуету, на основі плавних переходів однієї площини в іншу, є досконалою, і лінії її контурів не припаяні між собою, а ніби виростають одна з одної» (пер. авт) [6, с. 15].

Саме тому, досліджуючи фарфоровий виріб, важливо звернути увагу на його форму і спосіб поєднання усіх об'ємів між собою. Серед традиційних китайських форм посудин важливо відзначити горщик гуань **罐**, вазу у вигляді здвоєного гарбуза-горлянки хулу **葫蘆**, вазу мейпін, вазочки на високій ніжці пу **鋪** та

посудини у формі плоду персика тощо [11, с. 418–419, 443].

Ще одним важливим аспектом для вивчення та аналізу фарфорового виробу є його колір. Китайські керамісти в різні часи виготовляли зразки тонкої кераміки із варіативним забарвленням: від абсолютно білого фарфору (Дехуа) до багатоколірного (поліхромного) із різноманітними розписами. Кожна доба мала свою фарфорову «візитівку». Зокрема давня порцеляна та кам'яна кераміка часів Тан (618–907) і Сун (960–1279) були переважно монохромного забарвлення або триколірні (сан-кай). Фарфор часів панування династії Юань (1271–1368) продовжував тенденції, закладені в попередні епохи. В цей час розпочинається виробництво синьо-білої кераміки, перші зразки якої з'явилися ще за доби Тан. Із закріпленням при владі монгольських володарів розпочинається налагоджування широкого експорту синьо-білого фарфору [3, с. 172]. Але його зоряний час припав на період панування династії Мін (1368–1644). Славнозвісний білий фарфор із синьо-блакитними розписами, відомий в західній науці як blue-and-white porcelain, став популярним на весь світ, адже саме таку порцеляну почали масово завозити до країн Європи. Статус фарфору як «білого золота», знову-таки, пов'язаний саме із синьо-білою порцеляною. В Європі така синьо-біла кераміка стала відомою, знову-таки, під довільною назвою «краак», що походить від голландського найменування португальських вантажних кораблів, які перевозили саме китайську тонкостінну кераміку [3, с. 175; 15, с. 136].

Серед виробів поліхромного розписного фарфору поширені триколірні *сань-цай* **三才**, п'ятиколірні *у-цай* зразки, а також предмети, прикрашені поєднанням синього підполивної розпису із надполивним різнокольоровим, знані в Китаї як *доу-цай* «боротьба кольорів **斗彩**. Широку градацію відтінків має і монохромний китайський фарфор. В різні часи виготовлялись вироби із червоною, жовтою, білою, зеленою, коричневою, синьою, бірюзовою та фіолетовою поливою різноманітних відтінків. І оскільки китайці не нехтували копіюванням та наслідуванням давніх

зразків, за доби Мін та Цін з'являлась велика кількість імітацій фарфору попередніх часів.

Тут слід торкнутися питання технології виготовлення фарфору. Історія Китаю буремна і усі претурбації сильно шкодили культурі та економіці. Через руйнацію печей зникли або були забуті рецепти виготовлення значної кількості видів фарфору. Можна сказати, що китайський фарфор знову став «великим китайським секретом», як його колись шанобливо називали в Європі. Зокрема, таємницею стала технологія створення червоного фарфору лань-яо, званого в Європі як *sang de boeuf* або *oxblood*.

Сьогодні дослідники шляхом експериментів та пошуків дійшли висновку, що посудини із червоно-

коричневим забарвленням китайські керамісти виготовляли завдяки додаванню до поливи сполукам оксиду міді. Під час спеціального випалу рівень кисню в міді зменшувався, а при охолодженню мідь повторно окислювалась, завдяки чому посудини ставали очікувано криваво-червоного відтінку [17, с. 95–96].

За часів правління Кансі та його нащадків така порцеляна була особливо шанованою при імператорському дворі. В колекції музею Ханенків зберігається декілька виробів фарфору лань-яо (Іл. 3–4).



Іл. 3. Ваза із грушовидним тулубом. Китай. Доба Цін (1644–1911). Фарфор лань-яо. № 921 ДВ.

Іл. 4. Ваза баясовидним тулубом. Китай. Доба Цін (1644–1911). Фарфор лань-яо. № 86 ДВ.

За часів панування династії Цін (1644–1911), в Китаї завдяки посиленню контактів із Європою з'явилась порцеляна із поліхромними розписами надполив'яними емалевими фарбами. Французькі дослідники запровадили традицію називати такі фарфорові вироби за принципом доміанти тієї чи іншої емалі в загальному колористичному вирішенні розпису, завдяки чому утворились такі назви, як: (*famillie verte*) «зелене сімейство», (*famillie rose*) «рожеве сімейство» і (*famillie noire*) «чорне сімейство». Зазначена термінологія згодом була прийнята більшістю зарубіжних науковців. Важливо те, що під час правління імператора Кансі (1662–1722) побутували твори в гамі зеленого та чорного сімейств, тоді як, починаючи із правління імператора Юнчжен (1722–1735) все більше з'являється виробів в гамі рожевого сімейства, що отримали подальше поширення вже при правлінні Цяньлун (1735–1795).

Проте останнім часом така термінологія вважається застарілою, європоцентричною та орієнталістичною, не маючи жодного стосунку до власне традиційних назв фарфору в Китаї. Тому все більше в китаїстиці замість вказаних «сімейств» застосовуються назви «фарфор із надполив'яним розписом емалевими фарбами» або «поліхромний розписний фарфор» [15, с. 304; 16].

Ще одною характерною ознакою в дослідженні порцеляни є наявність кракелюра, кракле (з фр. *craquelé* – тріснутий). В сінології (китаїстика) для визначення кракле використовується найменування – цек [4, с. 5].

Отже цек – це візерунок із тонких тріщинок на поверхні. Цек може з'явитись під час охолодження після випалу через рік чи декілька десятиріч. Тріщинки в поливі фарфорового виробу з'являються через різницю температур самого черепка та поливи, що його вкриває. Спеціальні кракле утворюються тільки на поверхні

полив'яного шару, не захоплюючи самого черепка. Такі поливи вкривають більшість монохромних виробів періоду Сун (960–1279). В колекції музею Ханенків представлені вироби кам'яної кераміки із

поливою зеленого кольору (доуцингао), в Європі знаної як сунські селадони, на поверхні яких чітко простежується відповідний цек (Іл. 5).



Іл. 5. Тарілочка типу Цзюнь Яо. Китай. Північна Сун (960–1127 рр.)

М'які та спокійні за кольором селадони наслідували напівкоштовне каміння – нефрит, який в Китаї вважався священним. Дефекти їхнього випалу, насправді продумані й зведені в художній принцип, порівнювались з природними явищами і втручанням у процес виготовлення вищих небесних сил [5, с. 43–44].

Селадони, виготовлені в майстернях Лунцюань, були вагомою складовою експортної економіки Китаю протягом п'ятиста років. Вироби кольору морської хвилі були особливо поширені. Важливо відзначити, що підробки селадонів Лунцюань відрізняються високою якістю і дуже схожі на оригінальні предмети. Пізніші селадони цінських часів, були створені якраз в знак поваги до надбань минулих часів, що відповідало спрямуванню цінських імператорів до вшанування предметів давнини та відновлення традицій і, відтак сплеску моди на архаїчні форми та типи декору [2, с. 189].

В окрему групу виділяють вироби *fahua* або *клуазоне* (з фр. *cloisonné* – перегородка), в китайській термінології позначений як *цяси фалан* 掐絲琺瑯. Цей стиль розпису тонкостінної кераміки нагадує перегородчасту емаль на металі. Техніка досить складна у виробництві, потребувала від майстрів багатого досвіду, бо складалась із черги

процесів. На поверхні металевого виробу із міді чи бронзи напаявали тонкі стрічки з латуні чи срібла, які утворювали перегородки (клуазони) між окремими частинами візерунку. Утворені пустоти заповнювали різнобарвними емалями у вигляді пасти, після чого випалювали при порівняно низьких температурах, достатніх, щоб розтопити емаль. Після випалу вироби полірували, а утворені на поверхні контури перегородок вкривали позолотою. Декоративність яскравих барв емалі підсилюється блиском позолочених бронзових частин, що у вигляді фігурних ручок чи підставок слугували оздобленням та функціональним доповненням речей [9, с. 110].

Техніка перегородчастої емалі знайшла своє втілення й у фарфорі. Китайські майстри-керамісти вигадали цікавий спосіб виготовлення подібної до клуазоне порцеляни. По контуру малюнку викладались глиняні джгутики, а утворені ними заглибини заповнювались кольоровими поливами – фіолетовою, жовтою, синьою [9, с. 110]. Один із експонатів ханенківської колекції, що виготовлений у такій техніці, це ваза із декоративними червоними ручками у вигляді стилізованих феніксів, з яких ніби звисають вздовж горлечка виробу, зав'язані у вузол блакитні стрічки (Іл. 6).



Іл. 6. Ваза із зображенням символів доброзичливості. Період Цяньлун. 1735–1795. Фарфор, розпис у гамі «рожеве сімейство». 29,5 x 11 см. НММ Ханенків. № 1795 ДВ

Численні аналогії та консультації дослідників дозволяють з упевненістю датувати твір періодом правління Цяньлун, тобто 1735–1795 рр., чому також сприяє марка імператора на денці, виконана червоною фарбою.

Також пильну увагу слід приділяти характеру та тематиці розписів китайської порцеляни. В різні часи могли застосовуватись різні види зображень, навіть існували окремі жанри – хуа няо (хуа) 花鳥(畫) – птахи і квіти, пейзажі шань шун 山水 – гори-води, женью (хуа) 人物(畫) – зображення людей із предметами [10].

Так в період панування імператора Кансі у творах китайського мистецтва поширюється мода на зображення «натюрмортів». Такі твори стали

результатом взаємодії європейського та китайського мистецтва, завдяки чому ствердився стилістичний напрямок «шинуазрі», що і в Європі, і в Китаї сприяв стилістичному оновленню та появі власних оригінальних художніх творів, інспірованих від чужих одна одній культур.

В китайському мистецтві поява жанру натюрморт цзинью (хуа) 靜物(畫) пов'язана із ініціативою імператора Кансі, про що зазначає дослідниця мистецтва доби Цін М. Неглінська [10]. Класичними зразками жанру натюрморт в китайському фарфорі є зображення «предметів давнини» (гу 古, байгу 百古), та елементи «восьми дорогоцінностей» ба-бао 八寶, як на музейній вазі (Іл. 7).



Іл. 7. Ваза. Китай. Період Кансі (1662–1722). Фарфор, поліхромний розпис емалевими надполів'яними фарбами. НММ Ханенків. № 1947 ДВ.

В центральному клеймі на білому тлі розміщено триниогу дін 鼎 (традиційну посудину для жертвоприношень), за нею жезл жуї 如意 (жезл виконання бажань), що символізує довголіття та здійснення бажань, горщик гуань та круглий амулет *юаньшиен*, схожий на китайську монету-цяннь 錢, слугуючи так само побажанням достатку [7, с. 372].

Європа також знаходилась під величезним впливом східної культури. Зі східних країн туди стікались різноманітні товари: шовк, чай, кава, спеції, лакові та порцелянові твори. Знайомство із культурою Сходу спричинило в Європі появу стилістичного напрямку відомого як *шинуазрі chinoiserie* (китайщина) [11, с. 9]. Одним із найбільш жаданих товарів став фарфор. Можна стверджувати, що саме з нього розпочалась мода на колекціонування: в резиденціях можновладців облаштовувались спеціальні фарфорові кімнати, порцелянові вироби оздоблювались золотом та сріблом і цінувались як коштовні [15, с.147, 207–209]. Любов європейців до «білого золота» і шалений попит на нього призвела до появи в Китаї цілого напрямку фарфорового виробництва, орієнтованого на експорт. Експортному китайському фарфору *гуанцай* присвячена значна

кількість розвідок останніх років. Але в Європі після віднайдення секрету виробництва фарфору почали відкриватись порцелянові мануфактури, де одними з перших виробів були ті, що створювались «під китайські». Через це сучасні дослідники стикаються із проблемою під час дослідження експортного фарфору, який може бути як китайського походження (виготовлений на експорт), так і європейського (створений під «Китай»).

Сам китайський експортний фарфор знаходиться на перетині двох далеких одна від одної культур, і це вже привертає увагу до нього. Тонкостінні, прозорі посудини, часом абсолютно чужих для китайців форм (підсвічники, чашки із ручкою) із такими ж зображеннями. На поверхні виробів з порцеляни окрім натюрмортів, про які вже згадувалось, почали з'являться європейські сценки, образи дам та кавалерів, християнські сюжети, портрети діячів, герби, кораблі, орнаменти і картуші [15, с. 259–271]

В колекції музею Ханенків також представлено порцеляновий виріб, виготовлений на експорт. Це чайник за формою схожий на пивний кухоль (точно не китайської форми) із зображенням європейця (голландця ?) у камзолі та капелюсі (Іл.8).



Іл. 8. Чайник. Китай. Доба Цін (1644–1911), XVIII ст. Фарфор із надполив'яним розписом емалевими фарбами. № 804 ДВ.

Схожий предмет зберігається в колекції музею Вікторії і Альберта в Лондоні (інвентарний № С.40-1951), що допомогло звизити датування до XVIII ст. [16].

Одним із важливих етапів дослідження творів, і не лише фарфору, є також пошук аналогій в музейних зібраннях, що допомагає уточнити датування виробів або, навіть, змінити атрибуцію, дізнатися нові відомості, ознайомитись з підходами до вивчення китайського мистецтва зарубіжних

колег. Для звуження або зміни датування виробів, уточнення назв, опису та аналізу як раз корисно здійснювати порівняльний аналіз із пам'ятками, що знаходяться в колекціях світових музеїв із потужною науковою базою та безперервною традицією вивчення творів далекосхідного мистецтва. За ствердженням Н. Ревенка, порівняльний аналіз необхідно «...здійснювати із пам'яткою, автентичність якої встановлено, або з аналогічним зразком, котрий повинен бути точно

атрибутованим і мати тотожні риси за формою, манерою виконання розпису, ідентичне маркування» [12, с. 163].

Багато труднощів в дослідженні китайської порцеляни пов'язано із термінологією. На сьогодні в українському мистецтвознавстві не існує ґрунтовної наукової праці з китайського фарфору, тому з'являються складнощі із пошуком українських відповідників різним найменуванням китайської кераміки. Завдання ускладнюється через варіативність назв як в самому Китаї, так і в західній синолоґії, що іноді призводить до появи досить довільних найменувань. Сьогодні дослідники все більше схильються до застосування термінів саме китайського походження. Так червоний фарфор, відомий на заході як *sang de boeuf* або *oxblood* («бичача кров»), позначають як *langyao* (лань-яо), білий фарфор *blanc de Chine* («білий Китай») – як фарфор *Dehua* 德化陶瓷 (Дехуа), селадони (фр. *Céladon*) – *qingci* 青瓷 (цінці) або за найменуванням печей, в яких вони виготовлялись – Цзюнь яо, Лунцюань яо [4, с. 6; 13; 14].

Висновки і перспективи. Базуючись на матеріалах сходовознавців і дослідників китайського фарфору, вищевикладених аспектах дослідження та атрибуції виробів китайської порцеляни, можна окреслити таку послідовність вивчення фарфорового виробу:

- огляд предмету;
- визначення типу за матеріалом (фарфор, кам'яна кераміка);
- визначення типу за формою та вірогідним призначенням виробу;
- час та місце створення;
- визначення марок, написів (якщо є);
- аналіз стильових ознак;
- розгляд особливостей технології, кольорової гами, особливостей декору;
- аналіз зображення (сюжет, визначення персонажів, істот, тощо);
- розгляд іконографія та семантики зображень.

Послідовність дослідження може варіюватись відповідно до особливостей конкретного предмету, певні положення можуть залишитись невідомими. Алгоритм дослідження базується на вивченні архівних матеріалів та даних інвентарних книг, оскільки для атрибуції музейного предмету необхідно також дослідити історію виробу, як музейного предмету, із зазначенням відомостей про те, де і коли його було придбано, в яких колекціях він перебував до того, як опинився в музеї (тобто, його провенанс). Для уточнення атрибуції також необхідним є пошук аналогій, вказаних в монографіях мистецтвознавців-китаїстів, музейних каталогах та альбомах, он-лайн базах світових музеїв.

Список літератури

1. Арапова Т. Б. Китайские расписные эмали [Текст] / Т. Б. Арапова. – Москва: Искусство, 1988. – 292 с.
2. Бех Л. В. Порцеляна в культурі Китаю доби Цин: пошук шляхів оновлення традиції [Текст] / Л. В. Бех. // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. – Київ : Міленіум, 2012. – № 3 – 275 с. – С. 187–191.
3. Бех Л. В. Синьо-біла кераміка як результат та стимул міжкультурного обміну [Текст] / Л. В. Бех. // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. – Тернопіль, 2012. – № 1. – С. 171–176.
4. Вестфален Э. Х., Кречетова М. Н. Китайский фарфор [Текст] / Э. Х. Вестфален, М. Н. Кречетова. – Ленинград : Издательство Гос. Эрмитажа, 1947. – 56 с.
5. Виноградова Н. А. Искусство Китая [Текст] / Н. А. Виноградова. // Альбом. – Москва : Изобразительное Искусство, 1988. – 56 с.
6. Кверфельдт Э. К. Предмет в китайском искусстве [Текст] / Э. К. Кверфельдт. – Ленинград: Государственный Эрмитаж, 1937. – 19 с.
7. Кравцова М. Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая: Учебное пособие [Текст] / Марина Кравцова. — Санкт-Петербург : Издательства “Лань”, “TRIADA”, 2004. — 960 с.
8. Кузьменко Л. И. Китайский фарфор XVII–XVIII века. Проблема стиля: автореф. на соискание уч. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.04 – Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура / Лариса Ивановна Кузьменко. – Москва, 2000. – 210 с.
9. Купер Р., Купер Д. Шедевры искусства Китая [Текст] / Ронда Купер, Девид Купер. – Минск: Белфакс, 1997. – 128 с.
10. Неглинская М. А. Рецепция европейского жанра натюрморт в китайском искусстве эпохи Цин : [Институт востоковедения Российской академии наук (ИВ РАН)] : [веб-сайт]. – Электрон. дані. – [?–2019] – Режим доступу:
11. http://www.synologia.ru/a/%D0%A0%D0%B5%D1%86%D0%B5%D0%BF%D1%86%D0%B8%D1%8F_%D0%B5%D0%B2%D1%80%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE_%D0%B6%D0%B0%D0%BD%D1%80%D0%B0_%D0%BD%D0%B0%D182%D1%8E%D1%80%D0%BC%D0%BE%D1%80%D1%82 (дата звернення 12.08.2019) – Назва з екрану.
12. Неглинская М. А. Шинуазри в Китае: цинский стиль в китайском искусстве периода трех великих правлений (1662–1795): Монография [Текст] / М. А. Неглинская. – Москва : Издательство Спутник+, 2012 – 478 с.
13. Ревенок Н. М. Мистецтвознавча експертиза українського фарфору-фаянсу XIX – початку XX століття в контексті розвитку художньої культури. – дис. на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства : спец.

26.00.01 – Теорія та історія культури» / Ревенок Наталія Миколаївна – Київ, 2018. – 285 с.

14. Celadon : [Gotheborg.com. Antique Chinese and Japanese Porcelain Collectors' page] : [веб-сайт]. – Електрон. дані. – [1998–2019] – Режим доступу : <http://www.gotheborg.com/glossary/celadon.shtml> (дата звернення : 13.08.2019). – Назва з екрана.

15. Languao hong (Lang kiln red) also "oxblood" or sang de boef (fr.) : [Gotheborg.com. Antique Chinese and Japanese Porcelain Collectors' page] : [веб-сайт]. – Електрон. дані. – [1998–2019] – Режим доступу : <http://gotheborg.com/glossary/languaohong.shtml> (дата звернення : 13.08.2019). – Назва з екрана.

16. Planella L., Canepa M. T. Silk, porcelain and lacquer : China and Japan and their trade with Western Europe and the New World, 1500–1644. A survey of documentary and material evidence [Текст] / L. Planella, M. T. Canepa. – Centre for the Arts in Society (LUCAS), Faculty of Humanities, Leiden University, 2015. – 471 p.

17. Teapot : [V&A's] : [веб-сайт]. – Електрон. дані. – [?–2019] – Режим доступу : <http://collections.vam.ac.uk/item/O75546/teapot-unknown/> (дата звернення : 13.08.2019). – Назва з екрана.

18. Turner, T. Chemically reduced copper reds in oxidation. [Текст] / Tom Turner // *Ceramics Technical*. – Nov, 2012 – 35. – P. 94–101.

Питеніна Валерія

*Аспирант кафедри теорії та історії
Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури (НАОМА),
Україна, Київ*

ГРАФИКА ХУДОЖНИКОВ-ИЛЛЮСТРАТОРОВ ДЕТСКОЙ КНИГИ О.СУДОМОРА И М.ЖУКА В СОБРАНИИ МУЗЕЯ КНИГИ И КНИГОПЕЧАТАНИЯ УКРАИНЫ.

Pitenina Valeriia

*Post-Graduate Student,
Department of Theory and History of of Arts
National Academy of Fine Art and Architecture (NAFAA), Kyiv, Ukraine*

GRAPHICS OF ILLUSTRATORS OF CHILDREN'S BOOKS BY O. SUDOMORA AND M. ZHUK IN THE COLLECTION OF THE MUSEUM OF BOOK AND PRINTING OF UKRAINE.

Аннотация. В собрании Музея книги и книгопечатания Украины находятся рисунки художников-графиков начала XX века М.Жука и О.Судомора. Они представляют собой подготовленные для печати оригиналы иллюстраций и обложек к книгам. Работы представляют собой ценный материал по истории книжной иллюстрации Украины. Они демонстрируют различные подходы в оформлении книги. Творчество О.Судомора близко к идеям ар-нуво в его адаптированном национальном варианте. Работы М.Жука демонстрируют мышление близкое к символизму, однако по форме они также глубоко связаны с народной традицией.

Summary. The collection of the Museum contains the work of graphic artists of the early twentieth century M. Zhuk and O.Sudomora. These are originals of illustrations and book covers prepared for printing. The works are valuable material on the history of the book illustration of Ukraine. They demonstrate different approaches to book design. Creativity O. Sudomora close to the ideas of Art Nouveau in its adapted national form. The works of M. Zhuk demonstrate thinking close to symbolism, but in form they are also deeply connected with folk tradition.

Ключевые слова: книжная графика, иллюстрация, детская книга, О.Судомора, М.Жук, Музей книги и книгопечатания Украины.

Key words: book graphics, illustration, children's book, O. Sudomora, M. Zhuk, Museum of the book and printing of Ukraine.

Постановка проблемы. Иллюстрирование украинской детской книги первой трети XX века – тема недостаточно исследованная. Особенную сложность представляет плохая сохранность книг и низкое качество тиражирования.. В статье исследуются графические работы украинских художников-иллюстраторов О.Судомора (1889–1968) и М.Жука (1883–1964), предназначенные для печати. Они демонстрируют различные подходы к иллюстрированию книги в начале XX века вне полиграфических искажений художественного замысла.

Анализ последних исследований и публикаций.

История украинской детской книжной иллюстрации первой трети XX века находится на этапе сбора и систематизации памятников. Это связано с тем, что значительный массив памятников не подлежал исследованию в советское время, а их весомая часть до сих пор находится в частных коллекциях и поступает в научное обращение постепенно.

В последние десятилетия интерес к украинской детской книге вырос. Исследования О. Лагутенко охватывают широкий спектр тем, в том числе и творчество В. Кричевского, Г.Нарбута, М.Жука, О.Судомора, работавших в детской книге [2, 3]. Л.Савицька рассматривает творчество