

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

РЕВЕНOK НАТАЛІЯ МИКОЛАЇВНА

УДК 7.0725:738.1/2“18/19”(477)

ДИСЕРТАЦІЯ

**МИСТЕЦТВОЗНАВЧА ЕКСПЕРТИЗА
УКРАЇНСЬКОГО ФАРФОРУ-ФАЯНСУ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ
СТОЛІТТЯ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ**

Спеціальність 26.00.01 — Теорія та історія культури

Подається на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Н. М. Ревенок

Науковий керівник: Школьна Ольга Володимирівна,
доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник

Київ — 2018

АНОТАЦІЯ

Ревенок Н. М. Мистецтвознавча експертиза українського фарфору-фаянсу XIX — початку XX століття в контексті розвитку художньої культури. — Кваліфікаційна наукова робота на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 26.00.01 — теорія та історія культури. — Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. — Київ, 2018.

Дослідження присвячене мистецтвознавчій експертизі класичного українського фарфору і фаянсу України XIX — початку XX століття. У дисертації охарактеризовано основні критерії сучасної атрибуції, експертизи та ідентифікації українського фарфору-фаянсу, а також новітні технологічні прийоми, що застосовуються у дослідженні тонкокерамічних виробів в умовах сучасного антикварного ринку. Простежено взаємозв'язок мистецтвознавчої експертизи з практичними методами наукової реставрації фарфору й фаянсу, які використовуються у музеях України.

В роботі вжито культурологічний підхід для вивчення вітчизняного фарфору-фаянсу XIX — початку XX століття у зв'язку з розвитком художньої культури формотворення та декорування виробів.

Загалом слід зазначити, що сучасні дослідники тонкокерамічних творів зазначеного періоду розглядають, в основному, питання, пов'язані із естетичними особливостями предметів. Насамперед, у розрізі специфіки їх конструкції, способів виготовлення і формотворення. Проте аспект зв'язку мистецтвознавчої експертизи та наукової реставрації досі вченими не розглядався. Тому у межах даної дисертаційної роботи основна увага була акцентована на важливості теоретичного узагальнення матеріалу з вивчення музейних предметів фарфору-фаянсу України XIX — початку XX століття, а також на необхідності проведення порівняльного аналізу досліджуваних предметів з різних точок зору, включаючи й практичні методи наукової реставрації.

У результаті вивчення джерельної бази були намічені шляхи проведення досліджень творів художньої кераміки з фондів сховищ державних музейних колекцій, визначені основні положення сучасного наукового підходу проведення мистецтвознавчої експертизи з використанням новітніх науково-технічних засобів. Завдяки проведеній реставрації до наукового обігу було введено маловідомі зразки українського класичного фарфору та фаянсу.

Виявлено, що упродовж XIX–XX століття в українському мистецтві відбувалися закономірні стильові трансформації і модифікації в формотворенні й декоруванні тонкокерамічної продукції, впроваджувались у виробництво нові технічні та технологічні нововведення. Це суттєво вплинуло на зміну модних напрямів, пошуків нових композиційних і живописних рішень у межах стилів, а також удосконалення форм й техніки розпису виробів.

Встановлено, що методика проведення мистецтвознавчої та техніко-технологічної експертизи фарфоро-фаянсових творів базується на їх комплексному дослідженні й включає атрибуцію, оптико-фізичні, хімічні та інші методи, що дає підстави визначити автентичність пам'ятки, її історичне, культурне і мистецьке значення.

У роботі також розглянуті окремі групи художньої тонкої кераміки в процесі їх реставрації, проаналізовані документальні відомості щодо їх побутування, обліково-довідкові й інвентаризаційні матеріали. Крім того, були проведені візуальні дослідження артефактів, визначені техніки та технології їх створення, ступінь збереженості, спосіб нанесення декору, композиція, стилістика, наявність клейм і сигнатур.

За результатами вивчення різних способів з'ясування встановлення вартості творів мистецтва українськими і зарубіжними фахівцями, які займалися проблемами оцінювання, як найбільш раціональна була виділена система В. Індутного. Додатково були розроблені рекомендації з проведення мистецтвознавчої експертизи й атрибуції художнього фарфору-фаянсу в

музейній науково-реставраційній практиці, відповідно до сучасних умов антикварного ринку.

Подальший розвиток отримало обґрунтування способів проведення техніко-технологічної експертизи творів з тонкої кераміки. Встановлена значимість окремих виробів як історико-культурних джерел. У вирішенні експериментальних завдань з метою доведення наукових гіпотез були запропоновані засоби ідентифікації фарфоро-фаянсових творів у процесі здійснення мистецтвознавчої експертизи.

Проведені дослідження дозволили уточнити класифікацію творів української тонкої кераміки ХІХ — початку ХХ століття за художньо-образним ознаками. Відповідно, була проведена їх систематизація за формально-стилістичними особливостями й функціональними характеристиками, визначена їх видова приналежність.

Простежено взаємозв'язок мистецтвознавчої експертизи з різними галузями наук (історії, культурології, музеєзнавства, наукової реставрації, етики, естетики, фізики, хімії тощо), спрямованими на вирішення важливих соціокультурних завдань.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що у дисертації *вперше* теоретично узагальнено інформацію з мистецтвознавчих досліджень фарфоро-фаянсових художніх виробів за першоджерелами та практичним проведенням наукової реставрації тонкої кераміки ХІХ — початку ХХ століття (на музейних зразках); проведено дослідження та здійснено порівняльний аналіз принципів мистецтвознавчої експертизи та практичних методів наукової реставрації фарфору та фаянсу, які застосовують у музеях України; розроблено рекомендації, які дозволяють впроваджувати мистецтвознавчу експертизу й атрибуцію фарфоро-фаянсових виробів у музейній, науково-реставраційній практиці, відповідно до умов українського антикварного ринку; уведено до наукового обігу нововиявлені та відреставровані раніше невідомі фарфорові твори з фондів Національного музею історії України та Національного музею українського

народного декоративного мистецтва. Набуло подальшого розвитку: висвітлення прийомів проведення техніко-технологічної експертизи творів фарфору-фаянсу на сучасних приладах з метою їх ідентифікації; встановлення культурної значимості окремих творів художнього фарфору та фаянсу як історичних джерел у розв'язанні експериментальних завдань з метою доведення наукових припущень; запропонована структурна схема загальних напрямів досліджень фарфоро-фаянсових виробів та схема проведення мистецтвознавчої експертизи. Уточнено: класифікацію творів українського фарфору-фаянсу ХІХ — початку ХХ століття за художньо-образними особливостями. Поглиблено: систематизацію предметів фарфору та фаянсу ХІХ — початку ХХ століття за стилістичними ознаками й функціональним призначенням, визначено їх видову приналежність; взаємозв'язок мистецтвознавчої експертизи з різними галузями наук (історії, культурології, музеєзнавства, етики, естетики, фізики, хімії та іншими), які спрямовані на вирішення важливих соціокультурних завдань.

Теоретичне та практичне значення роботи полягає у тому, що отримані положення можуть бути використані для роботи в галузі теорії та практики культури, мистецтвознавства, експертизи, у можливості застосування одержаних результатів і висновків для проведення мистецтвознавчої експертизи вітчизняного та зарубіжного фарфору-фаянсу ХІХ–ХХ століття, а також для підготовки навчальних і довідково-інформаційних видань з культурології, мистецтвознавства, для колекціонерів, при розробці навчально-методичного забезпечення освітнього процесу закладів культури тощо.

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

Ключові слова: художня культура України, фарфор, фаянс, мистецтвознавча експертиза, наукова реставрація, атрибуція.

SUMMARY

Revenok N. M. Art Expertise of Ukrainian Porcelain-faience 19th — the Beginning of the 20th Century in the Context of the Development of Artistic Culture. — Qualifications scientific work on the rights of the manuscript.

Thesis for a Candidate Degree in Art Studies (Doctor of Philosophy) in specialty 26.00.01 – Theory and History of Culture. – National Academy of Cultural and Arts Management, Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv, 2018.

The research is devoted to art expertise of classical porcelain and faience of Ukraine 19th — early 20th century. The dissertation describes the main criteria of modern attribution, expertise and identification of Ukrainian porcelain-faience, as well as the latest technological receptions, which are used in the research of fine-ceramic products in the conditions of the modern antique market. Interconnection is traced of art expertise with practical methods of scientific restoration of porcelain and faience, which are used in museums of Ukraine.

In the work was considered culturological approach to the study of domestic porcelain-faience in connection with the development of artistic culture of shaping and decoration of products.

In general, it should be noted that modern researchers of fine-tin works of the specified period consider, mainly, the question that are related to the aesthetic features of subjects. First of all, in the context of the specifics of their design, methods of manufacturing and shaping. However, the aspect of the connection between art criticism and scientific restoration has not yet been considered by scientists. Therefore, within this dissertation the main attention was focused on the importance of theoretical generalization of the material on the study of museum items of porcelain-faience of Ukraine from the 19th — early 20th century, also on the need for a comparative analysis of the studied subjects from different points of view, including practical methods of scientific restoration.

As a result of the study of sources, the ways of conducting research have been outlined of fine ceramics from stock repositories of state museum collections, were determined the main provisions of the modern scientific approach of carrying

out an art-examination using the latest scientific and technical means have been determined. Thanks to the restoration little-known samples were introduced into scientific circulation of Ukrainian classical porcelain and faience.

It was revealed that during the 19th — early 20th centuries in the Ukrainian art there were regular stylistic transformations and modifications in the formation and decoration of fine-ceramic products, new technical and technological innovations were introduced into production. This significantly influenced the change of fashion trends, search for new solutions in composition and painting, within the style, as well as improving the forms and techniques of painting products.

It is established, that the methodology for carrying out an art and technological examination of porcelain and faience works, based on their comprehensive study and including optical-physical, chemical, attribution and other methods, which gives grounds for determine the authenticity of the monument, its historical, cultural and artistic significance.

In the work, also considered investigated some groups of art fine ceramics in the process of their restoration, were analyzed documentary information of their existence, reference and inventory materials. Besides, were also conducted visual research of artefacts, the technique and technology of their creation were determined, degree of conservation, the method of decorating, composition, style, the presence of stamps and signatures.

As a result of studying various ways to find out the value of works of art by Ukrainian and foreign specialists, who were involved in evaluation problems, as the most rational was the system of V. Indutny.

Additionally, recommendations have been developed for conducting art-expertise and attribution of artistic porcelain-faience in museum, scientific and restoration practice, in accordance with the current conditions of the antique market.

Further development has been received rationale ways to conduct technical and technological expertise of works of fine ceramics.

It was established the importance of individual products as historical and cultural sources. In solving experimental tasks in order to prove scientific hypotheses were offered means of identification porcelain and faience works in the process of art-expertise.

The studies that have been carried out have made it possible to clarify the classification of works of Ukrainian fine ceramics 19th — early 20th century on artistic-figurative signs. Accordingly, they were systematized to the formal-stylistic features and functional characteristics, their species membership are determined.

It was traced interconnection of art examination expertise (history, cultural studies, museology, scientific restoration, ethics, aesthetics, physics, chemistry, etc.), which were aimed at solving important socio-cultural tasks.

The scientific novelty of the obtained results is that in the dissertation for the first time in theoretical the generalized information on art studies of porcelain and faience artistic products with original sources and practical conducting of scientific restoration of fine ceramics XIX — beginning of XX centuries (on museum samples); the research was carried out and a comparative analysis of the principles of art criticism and practical methods of scientific restoration of porcelain and earthenware used in museums of Ukraine; have been developed recommendations that allow to introduce the art expertise and attribution of porcelain and faience wares in museum practice, scientific and restoration practice, in accordance with the conditions of the Ukrainian antique market; were introduced into scientific circulation again found newly discovered and restored previously unknown porcelains works from the backgrounds of the National Museum of History of Ukraine and the National Museum of Ukrainian Folk Decorative Arts. Received further development: explanation of the methods of carrying out the technical and technological expertise of porcelain-faience works on modern devices for the purpose of their identification; the establishment of the cultural significance of individual works of art porcelain and faience as historical sources in the solution of experimental tasks with the aim of bringing scientific assumptions; the proposed

structural scheme of general directions of research porcelain and faience products and the scheme of conducting art expertise. It is specified: the classification of works of Ukrainian porcelain-faience XIX — early XX century on artistic-figurative features. Deepened: systematization of porcelain and faience items of the 19th — early 20th of centuries by stylistic features and functional purpose, identified their species identity; interconnection of art expertise with different branches of science (history, cultural studies, museology, ethics, aesthetics, physics, chemistry and others), which are aimed at solving important socio-cultural tasks.

The theoretical and practical significance of the work is that the obtained provisions can be used for work in the field of theory and practice of culture, art history, expertise, in the possibility of applying the obtained results and conclusions for carrying out of art examination expertise of domestic and foreign porcelain and faience of the 19th — early 20th centuries, as well as for the preparation of educational and reference information publications on cultural studies, art studies, for collectors, in the development of educational and methodological provision of the educational process of cultural institutions, etc.

The information given in the text and annexes of the dissertation, can be applied in museum practice, in the scientific processing of collections, preparation of exhibitions, in carrying out attribution, art analysis and scientific restoration.

Key words: artistic culture of Ukraine, porcelain, faience, art expertise, restoration, attribution.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, де опубліковані основні наукові результати дисертації

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Ревенок Н. М. Реставрація скульптурної композиції «Діана і Ендімійон» з колекції Національного музею історії України // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. Київ, 2010. Вип. 17. С. 327–332.

2. Ревенок Н. М. Декоративна ваза «Ріг достатку» ХІХ ст. заводу А. Міклашевського (дослідження, реставрація, атрибуція) // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. Київ, 2011. Вип. 18. С. 215–221.

3. Ревенок Н. М. Художньо-стилістичні особливості виробів Корецького порцеляно-фаянсового заводу кінця ХVІІІ–ХІХ ст. // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. Київ, 2012. Вип. 19. С. 222–227.

4. Ревенок Н. М. Мистецтвознавча експертиза українського фарфору та фаянсу ХІХ — початку ХХ ст. та методи її проведення // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. Київ, 2015. Вип. 24. С. 149–157.

5. Ревенок Н. М. Сильова еволюція українського класичного фарфору-фаянсу ХІХ — початку ХХ століття у практиці мистецтвознавчих експертних досліджень // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2017. № 3. С. 174–179.

Статті у наукових періодичних виданнях інших держав

6. Ревенок Н. Н. Исследование и реставрация Волокитинского фарфора из коллекции Национального музея украинского народного декоративного искусства // Социальные трансформации: сб. научных статей. Смоленск: Изд-во Смоленский государственный университет, 2013. № 23. С. 131–139.

7. Ревенок Н. Н. Современные методы искусствоведческой и технологической экспертизы фарфора-фаянса в новосозданной киевской лаборатории «Арт-Лаб» // *Артефакт. Белорусская академия искусств: сб. научных статей.* Минск, 2013. Вып. 3. С. 53–61.

8. Ревенок Н. Н. Искусствоведческая экспертиза и атрибуция музейных фарфоро-фаянсовых изделий // *Интерактивная наука.* Чебоксары: «Центр научного сотрудничества «Интерактив плюс», 2017. Вып. 8 (18). С. 18–21. (РИНЦ).

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

9. Ревенок Н. М. Художньо-стильові особливості українського радянського фарфору // *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: зб. наук. праць.* Вип. 8 / [Голов. ред. Г. Скрипник]; НАНУ, ІМФЕ ім. Максима Рильського. Київ, 2008. С. 207–211.

10. Ревенок Н. М. Видатні майстри української порцеляни 20-50-х років ХХ століття // *Видатні постаті науки, культури і освіти України: зб. матеріалів всеукр. наук.-практ. конф. (30–31 жовтня 2008 р.).* Київ: ДАКККіМ, 2008. С. 125–127.

11. Ревенок Н. М. Питання мистецтвознавчої експертизи та атрибуції в дослідженні творів мистецтва // *Сучасні проблеми мистецтвознавчої експертної оцінки культурних цінностей та предметів колекціонування: зб. матеріалів наук.-практ. конф. (26–27 листопада 2009 р.).* Київ: ДАКККіМ, 2009. С. 53–55.

12. Ревенок Н. М., Гаврилюк О. О. Пам'яті Олександра Івановича Мінжуліна // *Перші наукові читання, присвячені пам'яті професора Олександра Івановича Мінжуліна: зб. матеріалів міжнар. наук.-практ. конф.* Київ, 4 червня 2014 р. Київ: НАКККіМ, 2014. С. 6–8.

13. Ревенок Н. М. Особливості реставрації творів з фарфору та фаянсу провідних підприємств України ХІХ — поч. ХХ ст. з колекції НМІУ. //

Науковий вісник Національного музею історії України. Зб. наук. праць: у двох частинах. Вип. I. Ч. II. Київ: НМІУ, 2016. С. 258–261.

14. Ревенок Н. М. Особливості реставрації творів з фаянсу Києво-Межигірської фаянсової фабрики з колекції Національного музею історії України // Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: зб. матеріалів міжнар. наук.-практ. конф. (9–10 червня 2016 р.). Київ: НАКККіМ, 2016. С. 65–69.

15. Ревенок Н. М., Біскулова С. О., Андріанова О. Б. Фаянсові ікони Києво-Межигірської фаянсової фабрики з колекції Національного музею історії України (дослідження, реставрація, атрибуція) // Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності: зб. матеріалів міжнар. наук.-практ. конф. (6–7 червня 2017 р.). Київ: НАКККіМ, Асоціація реставраторів України. Видавець Олег Філюк, 2017. Т. II. С. 251–257.

16. Ревенок Н. М. Дослідження та реставрація порцелянової вазикратера «Медицис» з колекції Національного музею історії України // Науковий вісник Національного музею історії України: зб. наук. пр. Вип. 2. Київ: Левада, 2017. С. 466–470.

**Наукові праці, які додатково відображають
наукові результати дисертації**

17. Словник термінів мистецтвознавця-експерта // укладачі: В. А. Сіверс, Б. О. Платонов, Н. І. Кравченко, П. В. Нестеренко, Г. М. Юхимець, Н. М. Ревенок, О. Д. Шпетна. Київ: НАКККіМ, 2011. 124 с.

18. Ревенок Н. М. Експертиза творів декоративно-прикладного мистецтва з кераміки, порцеляни, скла: навч. посібник. Київ: НАКККіМ, 2014. 124 с.: іл.

ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ	14
ВСТУП	15
 РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ	
ДОСЛІДЖЕННЯ	24
1.1. Історіографія та джерельна база дослідження	25
1.2. Теоретико-методологічні основи дослідження	39
Висновки до розділу 1	44
 РОЗДІЛ 2. ВИТОКИ МИСТЕЦТВА ФАРФОРУ-ФАЯНСУ УКРАЇНИ	
XIX — ПОЧАТКУ XX СТ. У СВІТЛІ РОЗВИТКУ МАТЕРІАЛЬНОЇ ТА	
ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ	
46	
2.1. Історико-культурні та мистецькі аспекти розвитку фарфору та фаянсу	
XIX — початку XX століття в Україні	47
2.2. Стильова еволюція українського класичного фарфору-фаянсу XIX —	
початку XX століття.....	57
2.3. Класифікація, типологія та художні особливості фарфорових і	
фаянсових виробів XIX — початку XX століття	67
Висновки до розділу 2	85
 РОЗДІЛ 3. МИСТЕЦТВОЗНАВЧА ЕКСПЕРТИЗА КУЛЬТУРНИХ	
ЦІННОСТЕЙ З ФАРФОРУ ТА ФАЯНСУ	
87	
3.1. Етичні й естетичні проблеми у мистецтвознавчій та експертній	
діяльності	88
3.2. Техніко-технологічна експертиза у дослідженні творів фарфору та	
фаянсу	107
3.3. Атрибуція фарфоро-фаянсових творів з колекцій українських музеїв	
на прикладі науково-реставраційної практики	124
3.4. Методи проведення мистецтвознавчої експертизи фарфоро-фаянсових	
музейних предметів України на сучасному етапі	154
Висновки до розділу 3	163
 ВИСНОВКИ	 165
 СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	 170
 ДОДАТКИ	 186

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

АІК — Етичний Кодекс Американського Інституту консервації історичних та художніх цінностей.

Арт-Лаб — Бюро науково-технічної експертизи у м. Києві.

Інв. № — інвентарний номер.

НАОМА — Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури.

НАКККіМ — Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.

НМУНДМ — Національний музей українського народного декоративного мистецтва.

НМІУ — Національний музей історії України.

ННДРЦУ — Національний науково-дослідний реставраційний центр України.

ПВБ — полівінілбутираль (клеювий розчин).

РФА — рентгенофлуоресцентний аналіз.

УФ — ультрафіолетовий випромінювач.

ICOM (International Council of Museums) — Міжнародна Рада у справах музеїв.

Е.С.С.О. — Є.К.О.К. — Європейська конфедерація організацій консерваторів-реставраторів.

ЮНЕСКО (UNESCO — The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization) — Організація Об'єднаних Націй з питань освіти, науки і культури.

VeRes — Голландська асоціація професійних реставраторів.

ВСТУП

Актуальність дослідження. Український класичний фарфор і фаянс XIX — початку XX століття давно є предметом колекціонування, а також темою наукових досліджень. Нині в Україні формуються такі соціально-економічні та культурно-мистецькі умови, що сприяють створенню нових напрямів досліджень у галузі художньої культури тонкої кераміки.

Проблема мистецтвознавчої експертизи фарфорових творів стала предметом наукових досліджень приблизно з початку XIX століття і відтоді не перестає привертати увагу як істориків культури, мистецтвознавців, музеєзнавців, так і колекціонерів, шанувальників мистецтва тощо.

Фарфоро-фаянсові вироби XIX — початку XX століття належать одночасно до художньої та матеріальної культури України й Європи, з плином часу вони набули статусу музейних і антикварних пам'яток. Їх вивчення у процесі реставрації та атрибуції стає важливим не тільки для музеєзнавства, але й для мистецтвознавства та культурології, оскільки є вагомим джерелом аналізу ціннісних критеріїв і культурних процесів суспільства.

Підвищений інтерес до культурних цінностей, зокрема, до художнього фарфору та фаянсу, що складають їх значну частину, зумовив появу вітчизняної школи мистецтвознавчої експертизи, яка на сьогодні продовжує вдосконалюватись, проте, досі не стала предметом окремого дослідження.

Спроби наукового вивчення тонкокерамічних виробів здійснювались від початку їх створення упродовж кількох значущих періодів формування вітчизняної та зарубіжної художньої культури, але сучасні вимоги соціокультурного розвитку України потребують новітніх підходів до аналізу мистецьких артефактів.

Оскільки вітчизняний антикварний ринок останнім часом наповнений як оригінальними аутентичними фарфоровими та фаянсовими творами XIX–XX століття, різними за складністю, художнім оформленням, стилем, так і

вторинними, підробленими або фальсифікованими виробами, питання мистецтвознавчої експертизи української тонкої кераміки стоїть надзвичайно гостро. Тому нині назріла необхідність через низку проблем цієї галузі культури приділити їй більше уваги. Адже актуальність обраної теми досліджень обумовлена науковою та практичною необхідністю мистецтвознавчої експертизи пам'яток окресленого періоду у зв'язку із науковою реставрацією фарфору та фаянсу України ХІХ — початку ХХ століття.

Загальна картина мистецтвознавчої експертизи творів українського фарфоро-фаянсового мистецтва вимагає розгляду й уточнення багатьох її складових, що є частинами поєднання історичних і техніко-технологічних досліджень у царині вітчизняної культури.

Аналіз сучасних досліджень свідчить про те, що проблема ідентифікації культурних цінностей в українському мистецтві належить до найменш вивчених, тому розгляд класичного фарфору-фаянсу як найбільш раритетного та коштовного за художніми якостями, хоча й досить масового явища, апелює одночасно до історичних, культурологічних і стилістичних аспектів.

На сьогодні важливим фактором мистецтвознавчої експертизи стає визначення специфічних ознак творів «білого золота», зумовлених художніми, історичними, культурними й технологічними особливостями виробництва у певний проміжок часу. Необхідність дослідити вироби з тонкої кераміки як зразків промислового мистецтва обумовлена такими взаємопов'язаними чинниками, котрі комплексно як наукова проблема досі не розглядалися: мистецтвознавча експертиза й оцінювання їх стану збереженості та наукової реставрації.

Актуальність дослідження визначена ще й відсутністю сталої методики мистецтвознавчої експертизи художніх виробів фарфору та фаянсу, необхідністю більш глибоко вивчити шляхи вдосконалення методів

дослідження, порядок наукового опису предметів тонкої кераміки, а також потребу в практичній їх реалізації.

Серед відомих учених, які вивчали український фарфор-фаянс XIX — початку XX століття, слід назвати імена П. Мусієнка, Л. Долинського, Ф. Петрякової та О. Шкільної, однак у розрізі наукової атрибуції та реставрації вітчизняну тонку кераміку вони не досліджували. Тим більше, що питання мистецтвознавчої експертизи вітчизняної тонкої кераміки тісно взаємодіє з науковою реставрацією і лежать у площині, пов'язаній з розвитком економіки і народного господарства України.

Матеріали цієї дисертації є першою спробою піддати ретельному науковому розгляду український фарфор та фаянс XIX — початку XX століття у поєднанні з науковою реставрацією та мистецтвознавчою експертизою.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв відповідно до тематичного плану науково-дослідницької діяльності НАКККиМ. Вона відповідає комплексній темі «Актуальні проблеми культурології: теорія та історія культури» (реєстраційний номер 011511001572).

Тему наукової роботи затверджено рішенням Вченої ради НАКККиМ (протокол № 3 від 24.04.2008 р.).

Наукове завдання полягає в розкритті методів проведення мистецтвознавчої експертизи українського фарфору-фаянсу в розвитку художньої культури України XIX — початку XX століття.

Мета та завдання дослідження.

Мета — розробити й обґрунтувати методику проведення мистецтвознавчої експертизи та наукової реставрації фарфоро-фаянсових виробів XIX — початку XX століття у художній культурі України.

Для досягнення мети в роботі були окреслені такі **завдання**:

– на основі аналізу джерельної бази простежити розвиток мистецтвознавчої думки щодо українського художнього фарфору-фаянсу XIX — початку XX століття;

– висвітлити сучасні можливості науково-технічних методів дослідження вітчизняних творів фарфору та фаянсу XIX — початку XX століття з музейних колекцій і визначити специфіку їх застосування при проведенні мистецтвознавчої експертизи та веденні реставраційної документації;

– здійснити спробу щодо виявлення та проведення реставрації маловідомих пам'яток фарфору та фаянсу з найбільших вітчизняних збірок, що зберігаються у фондах Національного музею історії України та Національного музею українського народного декоративного мистецтва;

– охарактеризувати етичні й естетичні проблеми експертизи у мистецтвознавчій і науково-реставраційній практиці;

– провести мистецтвознавчу експертизу творів фарфору та фаянсу з колекцій українських музеїв (на прикладі авторської науково-реставраційної практики);

– висвітлити результати наукової реставрації творів вітчизняного класичного фарфору-фаянсу різних хронологічних періодів з колекцій музеїв України;

– розробити власні рекомендації щодо проведення мистецтвознавчої експертизи виробів класичного фарфору та фаянсу.

Об'єкт дослідження — український фарфор-фаянс як явище художньої культури.

Предмет дослідження — мистецтвознавча експертиза фарфоро-фаянсових виробів, створених на українських підприємствах протягом XIX — початку XX століття.

Хронологічні межі дослідження охоплюють два періоди: час створення фарфоро-фаянсових виробів на землях України у XIX — на початку XX століття й сучасний етап становлення вітчизняної школи

мистецтвознавчої та техніко-технологічної експертизи (2000–2015). Саме в цей окреслений період часу вчені почали активно здійснювати мистецтвознавчі дослідження на основі методів наукової атрибуції й реставрації творів мистецтва.

Методи дослідження. Методологічною основою дослідження стали принципи історизму, наукової достовірності та всебічності, культурологічні та мистецтвознавчі підходи, загальнонаукові методи — теоретичні, емпіричні та спеціальні, конкретно-наукові методи, а саме: *аксіологічний (ціннісний) та евристичний методи* для виявлення міжпредметних зв'язків у мистецтвознавчій експертизі; *метод теоретичних узагальнень* для опису здійснених досліджень і формулювання зроблених висновків; *історичний метод* для визначення еволюції стильових особливостей виробів з фарфору та фаянсу України XIX — початку XX століття; *історико-порівняльний (компаративний) метод* для зіставлення досліджуваних творів з європейськими та російськими аналогами; *культурологічний метод* для опрацювання етичних та естетичних проблем експертизи у мистецтвознавчій і науково-реставраційній діяльності; *техніко-технологічні, експериментальні та спеціальні методи* для дослідження творів фарфору та фаянсу в умовах сучасних лабораторій; *метод мистецтвознавчого аналізу* для опрацювання мистецтвознавчої, культурологічної, історичної, наукової літератури з дослідження художніх виробів з фарфору та фаянсу, а також аналізу форм, декору, орнаментики вітчизняного «білого золота» періоду XIX — початку XX століття, розкрити його зв'язки з культурними запитами суспільства; *іконографічно-іконологічний метод* для вивчення зображень, декору, окремих сюжетів та образів художніх творів фарфору-фаянсу.

Теоретичну базу дослідження становлять:

- міжнародні конвенції та декларації, вітчизняні закони, етичні кодекси реставраторів, спрямовані на збереження культурних цінностей;
- філософські та культурологічні дослідження українських і зарубіжних авторів, які висвітлювали проблеми художньої культури

(В. Андрущенко, Є. Антонович, Ю. Афанасьєв, Ю. Богуцький, Р. Захарчук-Чугай, Л. Левчук, Л. Новохатько, О. Салтиков, М. Селівачов, М. Станкевич);

– розвідки фахівців з питань історії української кераміки (М. Гладкий, П. Говдя, Д. Горбачов, Л. Долинський, Т. Кара-Васильєва, Б. Лобановський, П. Мусієнко, Ф. Петрякова, В. Ханко, О. Чарновський, З. Чегусова);

– праці провідних вітчизняних вчених з питань мистецтвознавчої експертизи та досліджень у галузі оцінювання художніх творів (В. Бітаєв, В. Індутний, О. Калашникова, О. Мінжулін, Б. Платонов, М. Тамойкін, О. Школьна, В. Шульгіна, О. Федорук);

– наукові розробки в галузі товарознавчої експертизи (Т. Артюх, А. Батутіна, Т. Коломієць, Н. Притульська, О. Романенко);

– розвідки українських і зарубіжних фахівців з питань техніко-технологічного дослідження й експертизи творів мистецтва (Н. Веретко, Ю. Гренберг, А. Косолапов, О. Мінжулін, М. Пашковський, Т. Соколова, М. Фармаковський);

– публікації, що висвітлювали питання наукової реставрації й експертизи творів мистецтва (Л. Андрєєва, О. Антонян, О. Беляєвська, В. Зайцева, Я. Кривушенко, Т. Тимченко, О. Яхонт);

– окремі праці українських і зарубіжних авторів, що досліджували технологію виготовлення художніх керамічних виробів, їх розпис та оздоблення (Л. Акунова, М. Бурдейний, В. Візир, Н. Глухенька, Н. Крутенко, Р. Лаушке, Г. Лукич, М. Мартинов, М. Мілдс, І. Мороз, П. Мусієнко, Р. Персалл, М. Юшкевич).

Джерельну (речову) базу дослідження складають експонати Національного музею історії України, Національного музею українського народного декоративного мистецтва, зокрема, твори Корецької, Баранівської, Городницької, Волокитинської, Києво-Межигірської та Будянської фарфоро-фаянсових фабрик.

Наукова новизна отриманих результатів виведена в наступних позиціях. *Уперше:*

– теоретично узагальнено мистецтвознавчі дослідження фарфоро-фаянсових художніх виробів у порівнянні з першоджерелами та практичним проведенням наукової реставрації тонкої кераміки ХІХ — початку ХХ століття (на музейних зразках);

– здійснено порівняльний аналіз принципів мистецтвознавчої експертизи та практичних методів наукової реставрації фарфору та фаянсу, які застосовують у музеях України;

– розроблено рекомендації, які дозволяють проводити мистецтвознавчу експертизу й атрибуцію фарфоро-фаянсових виробів у музейній, науково-реставраційній практиці відповідно до умов українського антикварного ринку;

– уведено до наукового обігу виявлені та відреставровані раніше невідомі фарфорові твори з фондів Національного музею історії України та Національного музею українського народного декоративного мистецтва.

Набуло подальшого розвитку:

– висвітлення прийомів проведення техніко-технологічної експертизи творів фарфору-фаянсу на сучасних приладах з метою їх ідентифікації;

– встановлення культурної значимості окремих творів художнього фарфору та фаянсу як історичних джерел у розв’язанні експериментальних завдань з метою доведення наукових припущень;

– запропонована структурна схема загальних напрямів досліджень фарфоро-фаянсових виробів та схема проведення мистецтвознавчої експертизи.

Уточнено:

– класифікацію творів українського фарфору-фаянсу ХІХ — початку ХХ століття за художньо-образними особливостями.

Поглиблено:

– систематизацію предметів фарфору та фаянсу ХІХ — початку ХХ століття за стилістичними ознаками та функціональним призначенням, визначено їх видову приналежність;

– взаємозв’язок мистецтвознавчої експертизи з різними галузями наук (історії, культурології, музеєзнавства, етики, естетики, фізики, хімії та іншими), які спрямовані на вирішення важливих соціокультурних завдань.

Теоретичне та практичне значення одержаних результатів полягає у тому, що отримані положення можуть бути використані для роботи в галузі теорії та практики культури, мистецтвознавства, експертизи, у можливості застосовування одержаних результатів і висновків для проведення мистецтвознавчої експертизи вітчизняного та зарубіжного фарфору-фаянсу ХІХ — початку ХХ століття, а також для підготовки навчальних і довідково-інформаційних видань з культурології, мистецтвознавства, для колекціонерів, при розробці навчально-методичного забезпечення освітнього процесу для закладів культури тощо. Відомості, наведені у тексті та додатках дисертації, можуть бути застосовані в музейній практиці, при науковій обробці колекцій, підготовці виставок, у проведенні атрибуції, мистецтвознавчого аналізу та наукової реставрації.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійною роботою, здійсненою в галузі теорії та історії культури (мистецтвознавство). Висновки та положення, що мають наукову новизну та практичне значення, ґрунтуються на результатах, отриманих автором у процесі дослідження самостійно.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дисертаційної роботи оприлюднені на:

– міжнародних науково-практичних конференціях, які проводились в Україні: «Художньо-стильові особливості українського радянського фарфору» (Київ, 2008 р.); «Музеєфікація музейних предметів: проблеми атрибуції, експертизи, експонування в колізіях сьогодення» (Київ, 2015 р.); «Особливості реставрації творів з фарфору та фаянсу провідних підприємств України ХІХ — початку ХХ століття з колекції НМІУ» (Київ, 2015 р.); «Особливості реставрації творів з фаянсу Києво-Межигірської фаянсової фабрики з колекції Національного музею історії України» (Київ, 2016 р.);

«Фаянсові ікони Києво-Межигірської фаянсової фабрики з колекції Національного музею історії України (дослідження, реставрація, атрибуція) (Київ, 2017 р.);

– всеукраїнських науково-практичних конференціях: «Видатні майстри української фарфору 20–50-х років ХХ століття» (Київ, 2008 р.); «Питання мистецтвознавчої експертизи та атрибуції в дослідженні творів мистецтва» (Київ, 2009 р.); «Сучасні методи мистецтвознавчої й технологічної експертизи фарфору та фаянсу» (Київ, 2013 р.); «Дослідження фарфорових і фаянсових виробів ХVІІІ–ХІХ століття, які вийшли з побутування» (Київ, 2014 р.); «Перші наукові читання, присвячені пам'яті професора Олександра Івановича Мінжуліна» (Київ, 2014 р.). За результатами всіх апробацій видано тези та статті.

Публікації. Основні положення роботи викладено у 18 публікаціях, з яких: 5 статей у наукових фахових виданнях України, 3 статті у наукових періодичних виданнях інших держав, 8 праць апробаційного характеру (з них 2 у співавторстві), навчальний посібник, словник термінів (у співавторстві).

Структура та обсяг роботи. Дисертація складається з анотації (українською й англійською мовами), списку публікацій за темою дисертації, переліку умовних скорочень, вступу, трьох розділів (дев'яти підрозділів), висновків, списку використаних джерел (160 найменувань) у тому числі 25 іноземними мовами та додатків, що містять висновки техніко-технологічних експертиз (11 позицій), таблиці (24 позиції), фотографії з реставрації фарфору-фаянсу (43 позиції), зразки висновків мистецтвознавчих експертиз (7 позицій).

Повний обсяг дисертації — 285 сторінок, з них основного тексту — 169 сторінок (7,7 а. а.).

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Перші ґрунтовні теоретико-методологічні дослідницькі роботи, присвячені фарфору та фаянсу, з'явилися у повоєнні роки. Вагомим науковим внеском у галузі мистецтвознавства й культурології є праці О. Салтикова, у яких автор розглядає історичні, художні та технологічні особливості керамічних виробів [102]. Дослідження цього вченого базувалися на наукових підходах і практичній діяльності. Період 1950–1960-х років став для нього найбільш продуктивним: були видані монографії вченого, а також наукові розробки, доповіді, повідомлення [102]. З позиції сьогодення роботи О. Салтикова є корисними не тільки для мистецтвознавців, культурологів, але й для музейних працівників, художників, колекціонерів, антикварів.

На початку ХХ століття, у післяреволюційний період, багато фахівців з мистецтвознавства проводили наукову діяльність у царині досліджень фарфоро-фаянсової промисловості. Протягом 1920–1924-х роках у Москві під керівництвом І. Лазаревського виходив єдиний періодичний щомісячник «Серед колекціонерів», присвячений мистецтву й колекціонуванню, який був своєрідним довідником у галузі тонкої кераміки.

Вагомий науковий внесок у галузі дослідження українського фарфору зробив відомий український мистецтвознавець Л. Долинський, видання якого були опубліковані після 1956 року в збірниках Української академії наук, зокрема в «Матеріалах з етнографії й мистецтвознавства» [29; 33]. Автор здійснив аналіз найбільш цінних з художньої точки зору артефактів «білого золота» Корця, Баранівки, Городниці з колекцій Львова та Ленінграда; розробив підходи до системного вивчення фасонів виробів вітчизняних заводів «класичної доби» їх розвитку кінця ХVІІІ — початку ХХ століття.

На початку 1960-х років вийшла друком монографія вченого, присвячена історії українського художнього фарфору минулих століття [31]. Проте, опис окремих мистецьких творів і художніх процесів автор представив вибірково.

Наступними значущими розвідками українського художнього фарфору та фаянсу XIX — початку XX століття стали праці науковців кінця XX — початку XXI століття, зокрема, Ф. Петрякової та О. Школьної, які розпочали системне вивчення вітчизняної тонкої кераміки.

1.1. Історіографія та джерельна база дослідження

У науковій літературі з мистецтвознавства та культурології відома низка досліджень, присвячених багатогранному мистецтву створення художнього фарфору та фаянсу України XIX — початку XX століття (Л. Долинський Ф. Петрякова, В. Щербак та ін.).

До найбільш ґрунтовних наукових праць з історії українського фарфору належить монографія відомої дослідниці Ф. Петрякової «Український художній фарфор (кінець XVIII — початок XX століття)» [78]. Ця робота присвячена історії відкриття перших фарфорових мануфактур тонкої кераміки, перетворенню їх на великі центри промислового виробництва, аналізу асортименту й характеру творів, які випускали українські підприємства. Дослідження автора ґрунтуються на широкому конкретному матеріалі з архівів та описі українських фарфорових виробів, що зберігалися в державних музеях України, Росії, Польщі, приватних колекціях [144; 145; 146]. Однак науковцем в цій монографії не було розглянуто виробництво українського художнього фаянсу. Пізніше авторка здійснила низку окремих досліджень вітчизняного фаянсу, вибірково зупиняючись на групі україноюдаїки, однак окрему монографічну опубліковану працю, на жаль, ці розробки не склали.

Серед спеціальних видань, присвячених фарфору-фаянсу, у мистецтвознавчій літературі відомо низку досліджень, зокрема, присвячених аналізу агітаційної української тонкої кераміки 1920–1930-х років. Здобутки майстрів цього періоду донедавна були висвітлені лише фрагментарно. Насамперед, у розвідках О. Чарновського [116], М. Гладкого [76], В. Ханка [115], В. Щербака [127] й ін.

Особливу увагу в аспекті проблематики нашого дослідження привертає публікація М. Гладкого (1968). У ній автор проаналізував виробництво українського художньо-побутового фаянсу Будянського «Серп і молот» (Харківська обл.) та Кам'янобрідського (Житомирська обл.) фаянсових заводів від 1920-х до 1950-х років [76].

Питання складних процесів формотворення агітаційного фарфору знайшли відображення в статті О. Чарновського «Агітаційний фарфор» (1971) [116, с. 7–9]. У ній автор аналізує зрушення періоду 1920–1930-х років на українських підприємствах, розкриває питання демократизації фарфорового виробництва. Особливу увагу він приділив ролі української фарфорової скульптури у пропаганді радянської дійсності та створенню оригінальних композицій художниками Будянського фаянсового, Баранівського, Городницького фарфорових заводів. Надалі ця думка отримала свій розвиток у роботі В. Ханка «Майстер агітаційного фарфору». У ній подано короткий огляд творчості провідного художника агітаційного мистецтва фарфору, викладача відділення художньої кераміки Миргородського художнього керамічного технікуму І. Українця та розглянуто низку його художніх творів [115, с. 91–94].

Для більш повної характеристики розглядуваної проблематики були вивчені роботи, присвячені українському художньому фарфору-фаянсу другої половини ХХ століття кандидата мистецтвознавства В. Щербака [127, с. 205–213].

Детальне висвітлення в літературі знайшли його праці 1950–1970-х років. Вони вважаються одними з найкращих у дослідженні історії

вітчизняного художнього фарфору. Діяльність митців цього періоду припала на часи «відлиги», що спричинило загальний підйом національної культури та мистецтва. Автор підкреслив велике значення творчого піднесення художників цих років, створення ними нової художньої мови, що певною мірою в подальшому визначило стилеві особливості творів мистецтва тонкої кераміки.

В. Драган, Є. Ященко й А. Юрченко у своїй книзі «Коростенський фарфоровий завод: короткий огляд діяльності у ХХ столітті» простежили етапи розвитку Коростенського фарфору. Дослідники висвітлили історію створення цього підприємства, окреслили період його заснування від власників Пржибильських (1904–1917) до сучасного періоду, проаналізували коло виробничих проблем початку ХХ століття.

Однак колектив авторів не простежив розвиток художніх та стилістичних особливостей виробів підприємства, що значно зменшує цінність видання для досліджень у царині мистецтвознавчої експертизи [35].

Дослідженню вітчизняного «білого золота» присвячено фундаментальну монографію доктора мистецтвознавства О. Шкільної «Фарфор-фаянс України ХХ століття: інфраструктура галузі, промислова та економічна політика, організаційно-творчі процеси» [124]. Автор висвітлює проведені міждисциплінарні дослідження та дає оцінку політико-економічного розвитку української фарфоро-фаянсової промисловості ХХ століття. Наявне видання, безперечно, може слугувати ґрунтовним матеріалом для здійснення мистецтвознавчої експертизи вітчизняної тонкої кераміки.

Корисними в контексті досліджуваної проблеми стали також окремі публікації цієї дослідниці, присвячені питанням атрибуції та порівняльного аналізу тонкої кераміки України, зокрема, «Художні особливості фарфору Баранівського фарфорового заводу ХІХ — початку ХХ ст.», де розглянуто виробництво фарфорових виробів, пов'язане із заводами у Корці та

Городниці, наведено приклади художніх виробів фабрик епохи модерну [121].

Роботи О. Школьної 2010-х років найбільш повно відображають специфіку досліджень українського фарфору та фаянсу ХІХ–ХХ століття. У її статті зі збірки наукових праць Інституту проблем сучасного мистецтва «Методологічні засади вивчення українського фарфору-фаянсу ХІХ — початку ХХІ століття» [123, с. 298–315] визначено головні методологічні принципи вивчення тонкокерамічних виробів ХІХ — початку ХХІ століття, наголошено на необхідності комплексного підходу до розгляду історії розвитку фарфору та фаянсу України, зокрема за системно-історичним, стильовим, структурно-типологічним, іконографічно-іконологічним підходами задля справжнього розуміння й оцінки вартості вітчизняної тонкої кераміки.

Корисним матеріалом виявилися також такі публікації зазначеної авторки, як «Український художній фарфор від супрематизму до постпостмодернізму (1920–90-ті рр.): сучасний погляд» та «Ар Деко як явище мистецтва фарфору радянської доби» [125; 126]. Проте, спеціальних розвідок з мистецтвознавчої експертизи та наукової реставрації вітчизняної тонкої кераміки ХІХ — початку ХХ століття О. Школьна не здійснювала.

Серед публікацій, присвячених історії декоративно-прикладного мистецтва досліджуваного періоду, необхідно виділити видання Т. Кара-Васильєвої та З. Чегусової «Декоративне мистецтво України ХХ ст.: у пошуках “великого стилю”» (2005). Учені на сторінках цього видання пропонують власне бачення розвитку українського мистецтва, насамперед останнього століття. Зокрема, досліджують вплив народної творчості на розвиток художнього фарфору та фаянсу, простежують різні художні впливи, творчі ідеї, порушують проблему сучасного «великого» стилю [47].

Однак автори, аналізуючи різні часові періоди (у першому розділі простежено формування національного стилю в кераміці 1910–1920 років, у другому — розглянуто трансформацію художнього життя у 1930–1950-х

роках, у третьому — описано стилістичні пошуки 1960–1980-х років, у четвертому — досліджено використання традицій та появу інновацій у 1990-х роках), характеризують розвиток лише окремих фарфорових підприємств України. У цілому це видання адресоване широкому загалу та містить інформацію публіцистичного характеру.

Упродовж останнього десятиліття ХХ століття активізувалася увага до вітчизняного художнього фарфору минулих років, який становить великий інтерес у сенсі поновлення приватних і музейних зібрань.

Так, 2010 року вийшло друком двотомне видання російського мистецтвознавця Е. Самецької, присвячене виробам української тонкої кераміки, зокрема фарфорового заводу А. Міклашевського, одного з найбільших підприємств дореволюційної України, яке функціонувало протягом 1839–1861 років у селі Волокитиному Чернігівської губернії. Його вивчення дало значний поштовх для подальшого аналізу натурних джерел, що зберігаються сьогодні в приватних колекціях Європи й Америки. Унікальність, наукова й культурна значимість цього видання полягає в тому, що представлений Е. Самецькою волокитинський фарфор розглянуто як художнє явище й об'єкт розуміння великих художніх досягнень цього підприємства у повному розмаїтті для колекціонування. Автор наводить у багатоілюстрованому двотомному альбомі близько 500 зображень зразків вишуканого українського фарфору ХІХ століття із зібрань українських музеїв і приватних колекцій. Ці артефакти являють собою значну цінність для порівняльного аналізу при проведенні мистецтвознавчої експертизи [103], чим це видання й важливе в контексті нашого дослідження.

Загалом сфера мистецтвознавчих досліджень фарфору та фаянсу є досить розгалуженою, тому знайшла своє втілення в низці наукових напрямів. Зокрема, на сторінках українського журналу «Образотворче мистецтво» систематично виходили друком статті провідних фахівців, які присвячували свої розвідки різноманітним видам декоративного мистецтва,

історії розвитку української культури XIX–XX століття, а також дослідженням фарфоро-фаянсових виробів.

На прикладі виставкових робіт мистецтвознавець Т. Придатко у статті «Будянський фаянс» дослідила художні вироби означеного заводу на Харківщині. Вона виявила специфічні ознаки творчості окремих майстрів підприємства, підкреслила винятково важливе значення мистецького оздоблення виробів [80, с. 29]. Висновки, зроблені Т. Придатко, можуть бути корисними при здійсненні мистецтвознавчої експертизи як продукції саме Будянського заводу, так і творів фаянсу загалом.

Варто зазначити, що в сучасному українському мистецтвознавстві художній фарфор і фаянс представлено переважно в публікаціях для колекціонерів-збирачів і каталогах. Характерний приклад — «Український художній фарфор радянського періоду» авторів С. Дуденко та І. Никифоренко, виданий у 2000-х роках. Тут вміщено загальну характеристику про фарфорові заводи України, висвітлено особливості системи маркування виробів, зазначено імена провідних скульпторів і художників радянського та пострадянського періодів. Також у виданні представлено зразки художнього фарфору, виготовлені українськими підприємствами, з позначеннями орієнтовної вартості виробів.

Теоретичні ж питання історії мистецтва українського фарфору-фаянсу укладачі не розглядають, адже видання призначене переважно для колекціонерів та антикварів [36].

Вивченням питань експертизи культурних цінностей і критеріїв їх оцінювання займалися доктор філософських наук, професор В. Бітаєв, доктор мистецтвознавства, професор В. Шульгіна, кандидат культурології С. Шман, які висвітлили загальні методи та структуру експертних досліджень у навчальному посібнику «Методичні засади експертного дослідження» [12]. Це видання також містить основні нормативно-правові аспекти стосовно переміщень культурних цінностей через державний кордон України. У ньому приділено значну увагу загальним критеріям і методам оцінювання творів

мистецтва, проте не розглянуто питання специфіки мистецтвознавчих досліджень фарфоро-фаянсових виробів.

Дотичними до опрацювання проблеми мистецтвознавчої експертизи є праці мистецтвознавчого характеру. Зокрема, значний доробок доктора мистецтвознавства М. Селівачова — монографії, збірки статей та окремі публікації 1970–1980 років, у яких автор досліджує шляхи розвитку прикладного мистецтва радянського післявоєнного періоду [104].

Теоретичні основи та загальні методичні рекомендації щодо проведення експертизи й оцінювання мистецьких виробів висвітлено також у працях В. Індутного [44], Б. Платонова [79], Д. Тамойкіна та М. Тамойкіна [109].

Питання організації оцінювання мистецьких виробів знайшли відображення в роботі Б. Платонова «Основи оціночної діяльності» [79]. У ній автор, зокрема, стисло розглядає історію оцінки культурних цінностей, зазначає загальні критерії оцінювання музейних предметів і наводить приклади проведення експертизи оціночної вартості творів мистецтва.

Методика визначення ринкової ціни на будь-який предмет колекціонування, запропонована Д. Тамойкіним і М. Тамойкіним [108; 109] є дійсно оригінальною, хоча й спирається на праці В. Індутного й інших оцінювачів мистецтва та може бути більш прийнятною для закордонних антикварних ринків, ніж для вітчизняних.

Вищезазначені дослідження сприяли розробці експертних методик оцінювання предметів антикваріату, проте, проблема щодо проведення експертизи українського художнього фарфору-фаянсу розкрита в них поверхнево.

Сучасні методи технологічної експертизи проаналізовано в довідковому посібнику «Експертиза художніх виробів», який до друку підготували кандидат технічних наук Т. Соколова та доктор технічних наук І. Пашковський з Російського державного університету туризму і сервісу.

Дослідження містить відомості інформативного характеру про основні матеріали для виготовлення художніх виробів.

Автори стисло пояснюють, як візуально визначити якість керамічних виробів, надають їх техніко-технологічну характеристику та вказують причини пошкоджень, але інформацію подано як довідку [106].

Представлені твердження дозволили зробити висновок, що аспекти мистецтвознавчого дослідження є одними з основних під час розкриття атрибуційних завдань, але цього може бути не достатньо для загального опрацювання мистецького твору.

У межах завдань мистецтвознавчої експертизи найбільш повне обґрунтування теоретичних положень і практичних зразків вітчизняної мистецтвознавчої експертизи здійснила доктор філософії О. Калашникова, що й представила в підручнику «Основи мистецтвознавчої експертизи та вартісної оцінки культурних цінностей» [49]. У виданні висвітлено основи мистецтвознавства та технологічні особливості різних видів мистецтва, надано методичні розробки проведення експертизи культурних цінностей. Окремі розділи присвячено сучасним методикам вартісного оцінювання творів мистецтва. Крім того, О. Калашникова висвітлила основи правового регулювання переміщення культурних цінностей через державний кордон України, правила оформлення митної документації, порядок опису предметів мистецтва тощо.

Проте автор цієї фундаментальної праці, на жаль, недостатньо повно окреслила особливості проведення мистецтвознавчої експертизи виробів з фарфору та фаянсу.

Актуальні проблеми мистецтвознавчої експертизи неодноразово висвітлювались на Всеукраїнських науково-практичних конференціях. Наприклад, доктор філософських наук, професор Ю. Афанасьєв визнавав: «В умовах тотального державного контролю існуючих форм господарювання практично всі головні музейні колекції формувались таким чином, що авторство й інші атрибутивні характеристики в більшості випадків не

викликали сумнівів, а поповнення цих колекцій відбувалось шляхом придбання робіт у живих сучасних авторів, нагальної потреби в розвиненій системі мистецтвознавчої експертизи, власне, не було» [8, с. 3–4]. Автор доводить, що «мистецтвознавча експертиза в сегменті радянського культурного життя носила неофіційний, а тому ні професійно, ні юридично не регламентований характер» [8, с. 3–4].

Цілком погоджуючись з автором, підкреслимо, що перехід держави на ринкову економіку істотно змінив і мистецьке життя. Адже з цього часу українське мистецтво потрапило в умови сучасного ринку, що сприяло розвитку антикварного бізнесу та галерейної діяльності. За цих умов значно зросла й роль мистецтвознавця-експерта в оцінюванні художніх творів, а товарообіг на ринку творів мистецтва почав потребувати кваліфікованої експертної оцінки творів мистецтва.

Важливе значення в контексті досліджуваної нами проблеми має нормативно-правове регулювання галузі культури, зокрема, щодо збереження та реставрації культурних цінностей. Так, у Законі України «Про музеї та музейну справу» [41] вказано основні державні положення щодо охорони та реставрації музейних пам'яток.

Важливим також стало вивчення етичних кодексів реставраторів різних країн, визнаних міжнародними документами. Було розглянуто та проаналізовано «Етичний кодекс Канадської асоціації з консервації культурних цінностей та Канадської асоціації професійних консерваторів» [128], «Кодекс етики Комітету з консервації Міжнародної ради музеїв (ICOM — International Council of Museums)» [55], «Етичний кодекс Європейської конфедерації організацій консерваторів-реставраторів (Е.С.С.О.–Є.К.О.К.)» [131], «Етичний кодекс Голландської асоціації професійних консерваторів (VeRes)» [132], «Етичний кодекс Американського інституту консервації історичних і художніх цінностей» [129], документи «Міжнародної хартії з консервації та реставрації пам'ятників та визначних місць» (Венеція, 1964 р.) [66].

Розгляд документації міжнародних конвенцій про захист всесвітньої культурної спадщини та нормативних актів, у яких розроблено професійні етичні норми консерваторів-реставраторів і їхнє ставлення до пам'яток історії та культури, дозволили зробити кілька висновків, зокрема, що до завдання художника-реставратора входить не тільки власне реставрація творів мистецтва, а й збереження об'єктів культурної спадщини, за яку художник-реставратор несе особисту відповідальність.

Аналіз зазначених вище законодавчих актів і кодексів сприяв ґрунтовному дослідженню сучасних проблем експертизи та реставрації й умов їх проведення на державному рівні. Крім того, це дало можливість порівняти вітчизняні законодавчі акти й міжнародні кодекси реставраторів, на основі чого було зроблено висновки про відповідальну роль експерта та реставратора в розвитку культури держави.

У наш час проблеми наукової реставрації творів мистецтва, а також етичні, естетичні та техніко-методологічні питання хвилюють майже всіх фахівців, які працюють у музеях, арт-галереях, арт-ринках тощо. Відбиття цієї проблеми знаходимо в дослідженні В. Зайцевої про роль наукової реставрації у справі експертизи й атрибуції творів образотворчого мистецтва. Авторка розглядає проблеми сучасної реставрації як складного комплексу науково-теоретичних і практичних знань, що є інструментом не тільки збереження пам'яток, але й глибокого їх вивчення: «Багатопланові зміни в реставраційній діяльності на сучасному рівні характеризують не тільки зростаючий у ній кількісний процес, а й указують на практичний перегляд колишніх реставраційних принципів та оцінок, визначають якість і межі консерваційно-реставраційного втручання, можливість зберегти їх для нащадків» [39, с. 26–27]. Тобто актуалізується необхідність розгляду всіх складних процесів, що виникають, і їх наукове обґрунтування.

Публікації з реставрації фарфору та фаянсу в Україні представлені переважно невеликими статтями. У них реставраційні питання та методичні розробки висвітлено здебільшого тезово. Зокрема, на науково-практичних

конференціях Національного науково-дослідного реставраційного центру України реставратори з кераміки С. Єфанова [81, с. 45–48] та Т. Коваленко [81, с. 63–64] не в повному обсязі відобразили специфіку наукової реставрації в розрізі мистецтвознавчої експертизи й атрибуції.

Одним з літературних джерел, де розглянуто виготовлення українського фаянсу, є видання Л. Большакова «Малюнок на фаянсі» [17]. Воно присвячене одному з найстаріших в Україні керамічних виробництв — фаянсовому заводу в Будах «Серп і молот». Основу цієї праці становить розповідь про діяльність художників підприємства, про їхній творчий шлях, прагнення й погляди. Автор, провівши особисті бесіди з художниками заводу, окреслив специфіку роботи кожного з майстрів, створив «колективний портрет» художників Будянського фаянсового заводу, для яких було притаманне творче ставлення до своєї роботи, де вони спиралися на традиції народного мистецтва. У цьому виданні окремо охарактеризовано творчість провідних митців заводу, визначено особливості та неповторну манеру майстрів у декоруванні фаянсових творів, виявлено їх роль і місце у процесі створення художніх виробів. Проте стилістичному аналізу фаянсових творів у цій праці приділено недостатньо уваги.

Питання технології керамічного виробництва знайшло своє відображення в роботах Л. Акунової та С. Приблуди «Матеріалознавство та технологія виробництва художніх керамічних виробів» [2], М. Бурдейного «Мистецтво кераміки» [19]. У них автори узагальнюють досвід багатьох поколінь майстрів-керамістів, приділяють велику увагу керамічним матеріалам, композиційним особливостям і способам декоративного оздоблення виробів.

Теоретичні основи формотворення детально розглянуто у виданні Г. Лукича «Конструювання художніх виробів з кераміки» [63]. Автор не тільки розкриває методіку розрахунків форм та основ композиції керамічного посуду, а й послідовно розглядає передумови формотворення європейського та вітчизняного фарфору та фаянсу для виявлення основних

техніко-технологічних і стилістичних особливостей виробів тонкої кераміки. Проте, у зазначених публікаціях не висвітлені техніко-технологічні дослідження творів українського фарфору-фаянсу XIX — початку XX століття.

Питання загальних технологічних досліджень з реставрації було розглянуто на Всеукраїнській науково-практичній конференції 2009 року. Так, у доповіді Н. Веретко було доведено, що «технології створення пам'яток, висвітлених вітчизняними науковцями, залишають цю тематику актуальною для сучасного дослідника» [22, с. 22]. Далі авторка акцентує увагу на тому, що «будь-які технологічні зміни, відбуваючись у певний період, дають обґрунтування для дати створення самої пам'ятки та підтвердження або спростування її автентичності, авторства» [22, с. 22]. Таке визначення засадничих аспектів щодо часу виготовлення пам'ятки здається нам неповним, оскільки у ньому не враховано хіміко-фізичні розвідки на сучасних приладах.

При підготовці наукового дослідження були використані матеріали міжнародних і всеукраїнських науково-практичних конференцій із сучасних проблем мистецтвознавчої експертизи, атрибуції та реставрації [81; 82; 83].

На конкретному матеріалі й опрацюванні наукових публікацій висвітлено специфіку атрибутування пам'яток з кераміки із застосуванням знань їх техніки та технології, дослідження музейних пам'яток, встановлення стилю окремих майстрів, детальне зіставлення особливостей декору тощо.

Значну допомогу в проведенні мистецтвознавчої експертизи художніх фарфорових виробів при опрацюванні способів декорування, композиційних особливостей надглазурного та підглазурного розпису тощо стала ґрунтовна праця М. Мілдс і Р. Лаушке «Розпис фарфору», присвячена діяльності фахівців найбільш давнього німецького Майсенського заводу [70]. У ній надано детальну інформацію описового характеру про оздоблення фарфору, техніку виконання декору, чим для нас і цікаве це видання.

Аналіз розглянутих публікацій дозволив виділити напрям розробки методик мистецтвознавчої експертизи як перспективний у сучасному мистецтвознавстві з огляду на брак спеціальних досліджень у цій царині.

Отже, з першої половини ХХ століття і до сьогодні загалом художня культура виконання окремих вітчизняних творів мистецтва, технологія їх виконання, реставрація, оцінювання та, зокрема, мистецтвознавча експертиза, стали предметом посиленої уваги провідних учених і практиків.

Джерельну базу дослідження склали речові (натурні) зразки фарфору та фаянсу з державних музейних колекцій, матеріали персонального дослідження (експертні висновки, реставраційні паспорти, музейні акти прийому-передачі експонатів, протоколи реставраційних рад тощо).

У ході збору матеріалу було опрацьовано каталоги [36; 65; 71; 143] та вивчено колекції Національного музею народного декоративного українського мистецтва упродовж 2008–2015 років, а саме: твори, реєвакуйовані з Німеччини 1948 року та відреставровані автором. Зокрема «Кашпо» Волокитинського фарфорового заводу 1840–1850 років, без інвентарного номера; масничка «Ананас» Волокитинського фарфорового заводу, середини ХІХ століття; масничка «Груша» Городницького фарфорового заводу кінця ХІХ — початку ХХ століття за інв. № 6039; накривка до миски Баранівського фарфорового заводу початку ХІХ століття за інв. № 4316 ч; 4673 б.

Крім того, досліджувались як аналоги Ваза-ритон з фігурою чоловіка Волокитинського фарфорового заводу початку ХІХ століття за інв. № ФР-1827; Ваза-ритон з фігурою жінки Волокитинського фарфорового заводу початку ХІХ століття за інв. № ФР-1828.

Також досліджено відреставровані експонати з колекції Національного музею історії України. Насамперед декоративна ваза «Ріг достатку» Волокитинського фарфорового заводу А. Міклашевського, початку ХІХ століття за інв. № К-1093; «Діана і Ендіміон», скульптурна композиція, Німеччина, Саксонія, Майсенська королівська фарфорова мануфактура,

1774–1814 років за інв. № К-3005; ваза «Птахи на гілках» Волокитинського фарфорового заводу А. Міклашевського, 1840–1850-ті роки, за інв. № К-671; декоративна ваза Волокитинського фарфорового заводу А. Міклашевського 1850-х років за інв. № К-658; ваза розписна Волокитинського фарфорового заводу А. Міклашевського 1840–1850-х років за інв. № К-607; фаянсові ікони із зображенням Ісуса Христа Києво-Межигірської фаянсової фабрики 1850-х років за інв. № К-501, № К-502, № К-503, № К-504 та підвісної лампади за інв. № К-5733; декоративний фаянсовий таріль Івана Падалки, виготовлений у Межигірському керамічному технікумі, 1923 року за інв. № К-1230.

Не менш важливим джерелом для вивчення українського фарфору та фаянсу ХІХ — початку ХХ 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, музейні акти прийому-передачі експонатів, протоколи реставраційних рад 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, Національного музею українського народного декоративного мистецтва, а також із виданих каталогів фарфоро-фаянсових виробів ХІХ — початку ХХ 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 ХІХ — початку ХХ

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.

Надзвичайно цінні приклади мистецтвознавчої експертизи виявлено в інформації про вітчизняні, закордонні музейні зібрання українського фарфору та фаянсу, деяких положеннях міжнародних і вітчизняних законодавчих актів, пов'язаних з переміщенням культурних цінностей.

Отже, у результаті проведеного аналізу джерельної бази, у тому числі візуальних і натурних (речових) джерел, було виявлено першоджерела для мистецтвознавчої експертизи творів з фарфору та фаянсу, що мають високу культуру виконання.

1.2. Теоретико-методологічні основи дослідження

Теоретико-методологічна основа дисертації побудована на поєднанні прийомів комплексного підходу, направленою на визначення мистецтвознавчої експертизи українського фарфору-фаянсу в розвитку художньої культури України XIX — початку XX століття. В роботі були використані різні методи досліджень.

Так, для виявлення міжпредметних зв'язків у мистецтвознавчій експертизі застосовувались аксіологічний (ціннісний) та евристичний

методи, що простежуються у цілому ряді публікацій [5, 6, 9, 43, 51]. Приміром, загальні методологічні питання мистецтвознавчої експертизи та методів експертного оцінювання культурних цінностей представлені в працях таких вузьких спеціалістів, як Т. Артюх [5; 6], В. Індутний [44], Т. Коломієць, Н. Притульська, О. Романенко [54], А. Батутін, І. Ємченко [9] та ін. У виданнях та окремих публікаціях цих авторів даються визначення різних видів експертиз, розглядається методологія їх проведення, але ці питання стосуються більше товарознавства та призначені для фахівців торгової галузі.

Глибокий і всебічний розгляд різних аспектів теоретико-методологічних засад ідентифікаційної експертизи й експертизи автентичності міститься у монографії Т. Артюх «Товарознавча експертиза ювелірних коштовностей. Теорія та практика» (2005), де науково обґрунтовано основні теоретичні принципи товарознавчої ідентифікаційної експертизи ювелірних виробів, критерії їх оцінювання та моделі прогнозованої вартості.

Роботи зазначених вище авторів виявилися корисними в пошуках інформації щодо методологічних підходів ідентифікаційної експертизи, визначення загальних принципів дослідження питань мистецтвознавчої експертизи стосовно виробів фарфору та фаянсу.

Опис здійснених досліджень і формулювання остаточних висновків передбачав застосування методів теоретичних узагальнень. за допомогою яких було комплексно проаналізовано й узагальнено розвиток української тонкої кераміки XIX — початку XX століття в історії та культурі України.

У процесі визначення еволюції стильових особливостей виробів з фарфору та фаянсу України XIX — початку XX століття використовувався історичний метод. Мистецтвознавчі та культурологічні дослідження Л. Долинського, Ф. Петрякової, В. Щербака та О. Шкільної сприяли усвідомленню пам'яток фарфору і фаянсу як феномену культури,

осмисленню їх значення в розвитку художньої культури України ХІХ — початку ХХ століття і їх соціокультурних функцій.

Для зіставлення досліджуваних вітчизняних творів тонкої кераміки з європейськими та російськими аналогами застосовувався історико-порівняльний (компаративний) метод дослідження, який сприяв системному аналізу мистецьких процесів, згідно з яким мистецтвознавча експертиза сьогодні набуває свого розвитку в системі культури. Такий підхід розроблено в працях В. Індутного, Б. Платонова та Т. Артюх. Історико-порівняльний метод дослідження обумовлений як темою роботи, так і специфікою поставлених завдань, що вимагали комплексного багатоаспектного підходу, який охоплював збір, класифікацію виробів фарфору та фаянсу й лабораторні дослідження зразків класичного фарфору та фаянсу для їх вивчення та створення бази даних.

З метою аргументованого та логічного викладу основних положень роботи, як частину мистецтвознавчого аналізу, було використано порівняльно-типологічний метод розгляду художньо-стильових і технологічних особливостей українського фаянсового та фарфорового виробництва. Для цього були опрацьовані збірки фарфору з колекцій і фондів Національного музею історії України та Національного музею українського народного декоративного мистецтва, які стали еталоном для проведення порівняльного аналізу.

Важливим теоретичним підґрунтям для опрацювання етичних та естетичних проблем експертизи у мистецтвознавчій і науково-реставраційній діяльності стали праці сучасних вітчизняних та російських дослідників, мистецтвознавців, реставраторів, науковців що висвітлювали проблеми мистецтвознавчої експертизи, атрибуції (культурологічний метод).

Проведення досліджень фарфорових і фаянсових виробів у практиці мистецтвознавчої експертизи потребує досягнення, насамперед, визначеної мети. Такою метою в нашій науковій розвідці стало отримання результатів лабораторних експериментів стосовно зразків художнього фарфору та

фаянсу, проведення їх аналізу та досягнення певних результатів у дослідженні артефактів в умовах сучасних лабораторій (техніко-технологічний метод).

Важливою складовою наших наукових досліджень є експеримент як один з емпіричних методів. Експериментальні методи були застосовані для перевірки гіпотез дослідження й уточнення висновків.

Важливим підґрунтям у розвідці стало проведення досліджень з визначення технологічних прийомів фарфоро-фаянсових художніх виробів, що зумовило використання знань з галузі мистецтвознавства, культурології, а також окремих знань технології виготовлення кераміки, реставрації, хімії та фізики.

Спеціальні методи дослідження були застосовані при вивченні фізико-хімічних властивостей фарфору та фаянсу в умовах лабораторії на сучасному обладнанні.

Застосування комплексних підходів під час експериментальних досліджень дозволило розробити загальні принципи побудови методики проведення мистецтвознавчої експертизи фарфору й фаянсу.

Метод мистецтвознавчого аналізу застосовуюся при виявленні стильових особливостей українського художнього фарфору та фаянсу, при розгляді художніх прийомів, властивих продукції різних заводів, індивідуальному стилю майстрів, особливостям типового оформлення тиражованих виробів, формотворення, декору, орнаментики.

Для виявлення окремих стилістичних ознак художніх виробів з фарфору та фаянсу було застосовано метод мистецтвознавчого аналізу та культурологічний метод, що дозволило виявити структурні особливості, розкрити зв'язки художнього фарфору і сьогоdnішніми культурними потребами суспільства.

При вивченні зображень, декору, окремих сюжетів та образів художніх творів фарфору-фаянсу застосовувався іконографічно-іконологічний метод. Мистецтвознавча експертиза класичного українського фарфору

здійснювалась шляхом комплексного аналізу розглянутих джерел, де містилася інформація з досліджуваної проблеми.

Так, деякі публікації безпосередньо висвітлювали методи проведення експертизи, але, переважно, творів живопису або ювелірного мистецтва.

Крім того, в останні роки науковці та практики галузі частіше стали опрацьовувати проблеми наукової реставрації, ідентифікації й оцінювання художніх фарфорових виробів, що є ознакою звернення до поглибленого вивчення тонкої кераміки в сучасній науці.

Так, на основі аналізу візуальних та натурних (речових) джерел можемо стверджувати, що проблеми експертизи творів фарфору-фаянсу України XIX — початку XX століття (зокрема, проведення наукової реставрації творів тонкої кераміки в поєднанні з мистецтвознавчими розвідками) будуть розглянуті з позиції комплексної методології.

Висновки до розділу 1

Історіографія від першої половини XX століття й до сьогодні свідчить про збільшення інтересу вчених і дослідників до такого напрямку культурології, як мистецтвознавча експертиза, що надає вченим важливе підґрунтя до подальших досліджень з питань атрибуції, реставрації та оцінювання предметів матеріальної спадщини.

Українські художні фарфорові та фаянсові твори XIX — початку XX століття детально висвітлено в науковій та спеціальній літературі, проте власної мистецтвознавчої експертизи та наукової реставрації артефактів у галузі вітчизняного фарфоро-фаянсового мистецтва не присвячено жодного з них. Зокрема, комплексного мистецтвознавчо-культурологічного підходу проведення аналізу розвитку українського фарфору та фаянсу з позиції системно-історичних, стильових, іконографічних та структурно-типологічних ознаках на сьогодні бракує.

На основі культурологічного підходу при розгляді фарфору та фаянсу XIX — початку XX століття було окреслено ідейне підґрунтя цього виду мистецтва та його характерні особливості. На сьогодні окремі роботи фахівців, що розглядають вітчизняну тонку кераміку окресленого періоду, пов'язані із питаннями дослідження естетики виробів, однак, паралельно з їх конструюванням, формотворенням і художнім розписом, аспект мистецтвознавчої експертизи та засад наукової реставрації у них не розглянуто.

Сучасні публікації висвітлюють наукові дослідження культурних цінностей, стають предметом обговорення на міжнародних і всеукраїнських конференціях. Проте питання організації реставраційних робіт, діяльності реставраторів фарфору та фаянсу, а також проведення мистецтвознавчої експертизи таких видів кераміки, як фарфор і фаянс на сьогодні є недостатньо вивченими, отже, потребують подальшого дослідження.

Наукове дослідження напрямів мистецтвознавчої експертизи класичного українського фарфору здійснювалось шляхом комплексного

аналізу розглянутих джерел, де містилася інформація з досліджуваної проблеми. Так, деякі публікації безпосередньо висвітлювали методи проведення експертизи, але переважно творів живопису або ювелірного мистецтва.

Завдяки візуальним і натурним джерелам було окреслено шляхи проведення досліджень фарфоро-фаянсових виробів з фондів державних музейних колекцій, визначено основні положення сучасного наукового підходу до проведення мистецтвознавчої експертизи засобами техніко-технологічних розвідок. Внаслідок проведеного аналізу джерельної бази (натурних зразків) було виявлено першоджерела для мистецтвознавчої експертизи творів з фарфору та фаянсу, що мають високу культуру виконання. Внаслідок проведеної автором наукової реставрації до наукового обігу було уведено маловідомі зразки української класичного фарфору.

У сучасній соціокультурній практиці на сьогодні виникла необхідність суспільства на проведення експертних досліджень художніх, антикварних та побутових речей, що насамперед, актуалізує теоретико-методологічне розуміння цього виду соціальної діяльності.

У процесі теоретичних досліджень з'ясовано основні принципи сучасного наукового підходу до проведення мистецтвознавчої експертизи тонкої кераміки та намічено шляхи проведення техніко-технологічної експертизи фарфоро-фаянсових виробів для визначення шляхів досягнення більш достовірних результатів в експертних висновках.

Загалом, огляд проблематики мистецтвознавчих досліджень художнього фарфору та фаянсу України XIX — початку XX століття виявив широке коло відкритих питань і перспектив щодо спроб їхнього вирішення.

РОЗДІЛ 2

ВИТОКИ МИСТЕЦТВА ФАРФОРУ-ФАЯНСУ УКРАЇНИ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТ. У СВІТЛІ РОЗВИТКУ МАТЕРІАЛЬНОЇ ТА ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

Фарфоро-фаянсове виробництво, організоване наприкінці ХVІІІ століття на території Волині, сформувало нову галузь промисловості, що згодом сприяло становленню нового періоду розвитку української художньої культури. Поява нового виду мистецтва підтримувалась новими міжнародними контактами, що забезпечило вплив зарубіжних майстрів на формування вітчизняної художньої тонкої кераміки.

На межі ХІХ–ХХ століття з розвитком промислових технологій збільшилися можливості тиражування виробів, столовий фарфоро-фаянсовий посуд перейшов у розряд наймасовішої утилітарної продукції. З часом художній фарфор-фаянс зазнає змін та переоцінці цінностей, втративши свою унікальність і рукотворність виконання, стає предметом колекціонування. Продукція тонко-керамічних виробів українських підприємств наприкінці ХІХ століття досягає своєї технічної і технологічної досконалості у конструюванні, формотворенні та декоруванні виробів, що істотно вплинуло на естетичні якості фарфору-фаянсу цього періоду.

Протягом ХІХ — початку ХХ ст. український фарфор-фаянс набував модних художніх смаків місцевого населення, на ньому позначилися впливи пізніх рококо, бароко, класицизму, ампіру, бідермайєру, історизму, модерну [архів О. Шкільної].

Однак, упродовж усього ХІХ століття в українському фарфори-фаянсі були неодноразові повернення великих класичних європейських стилів, зокрема, класицизму (неокласицизму), другого, третього, четвертого рококо тощо.

Дослідження художніх тонкокерамічних виробів у межах мистецтвознавчої експертизи існує давно — від часу їх наукового вивчення.

Проте, на сьогодні немає вдосконаленої системи з класифікації фарфору-фаянсу за художньо-стилістичними ознаками.

Специфіка даного дослідження полягає у розгляді вітчизняної художньої фарфоро-фаянсової продукції через призму наукової експертизи та реставрації як нової галузі українського мистецтва.

Проведення комплексної мистецтвознавчої експертизи й атрибуції творів тонкої кераміки із живописним орнаментальним декором або розписом передбачає виявлення їх формально-формотворчих стильових ознак та оригінальності оздоблення виробів.

Необхідність створення аргументованої системи проведення мистецтвознавчої експертизи для офіційних або індивідуальних вимог замовників існує від початку появи антикварного ринку, аукціонних торгів та оціночної діяльності. На сьогодні особливу потребу у науково обґрунтованій методиці проведення мистецтвознавчої експертизи виробів з тонкої кераміки відчують як музейні працівники, так і фахівці арт-галерей, антикварних салонів тощо.

2.1. Історико-культурні та мистецькі аспекти розвитку фарфору та фаянсу ХІХ — початку ХХ століття в Україні

У процесі культурологічних досліджень фарфоро-фаянсових виробів вітчизняних підприємств особливого значення набуло вивчення розвитку та формування національних культури та мистецтва ХІХ — початку ХХ століття. Упродовж цього періоду відбулися зміни у поглядах на світові художні процеси, проблеми етики й філософії мистецтва, суспільно-соціальні питання. Усе це сприяло усвідомленню значення культурних і художньо-естетичних цінностей в Україні. Таке розуміння, на думку дослідників культури Ю. Богуцького, В. Андрущенко, Ж. Безвершука, Л. Новохатько, зумовлене високим ступенем «розвитку та історичної зрілості української

культури, з яким вона вступила у ХХ століття», її активною участю в загальноєвропейському культурному процесі [111, с. 22].

З точки зору культурологічного підходу, першорядним завданням наукового пізнання є розгляд основних процесів розвитку художньої культури локальних мистецьких центрів, аналіз значення їх досягнень крізь призму соціокультурного поступу.

Зокрема, культурологічні дослідження на сьогодні допомагають здобути знання, щодо появи, розвитку та еволюції окремих художніх явищ, необхідних для формування мистецьких поглядів, які також можуть сприяти філософському осмисленню важливих художньо-культурних віх розвитку мистецтва в Україні.

Власне мистецтвознавчий підхід до вивчення творів фарфору та фаянсу потребує від фахівця ретельного вивчення артефактів — від історії створення, колекціонування, експонування, мистецтвознавчого аналізу, атрибуції до реставраційних заходів.

Художні вироби тонкої кераміки минулих часів є, безперечно, носіями проявів матеріальної та духовної культури народу, досліджуючи які, ми можемо простежити вияви художніх течій, культури виготовлення та розуміння витонченого мистецтва. При проведенні атрибуції виробів, пов'язаних з історичними подіями чи фактами, наявність ознак певної епохи є складовою частиною завдання дослідження культуротворчого аспекту фарфоро-фаянсових творів.

Упродовж ХІХ століття у художньому житті України один стиль змінював інший. Так, відомий мистецтвознавець Л. Долинський, який досліджував продукцію Корецької фарфоро-фаянсової фабрики, стверджував, що «в кінці 90-х років ХVІІІ століття та в першому десятилітті ХІХ століття в оздобленні та формах корецького фарфору позначаються впливи стилю “ампір”» [33, с. 94].

Тобто, відповідно до досліджень цього автора, можна стверджувати, що стиль ампір певним чином наслідував у формотворенні фарфоро-

фаянсових виробів прості та строгі форми класицизму, доповнюючи їх витонченими декоративними елементами. Аналізуючи цей період, Ф. Петрякова [78] дала загальну характеристику періоду раннього та зрілого класицизму вітчизняного фарфору першої половини XIX століття, коли спостерігалось наслідування давньогрецьких і давньоримських форм. Приміром, у чайних і кавових сервізах згаданого проміжку часу домінували циліндричні прямі форми з чітким лаконічним декором у вигляді меандру та пальмет, пейзажний розпис, а також портретний живопис у резервах. Тобто, авторка переконливо довела, що виробництво фарфору Корця початку XIX століття зазнало впливу стилю рококо, а також і класицизму.

Слід відзначити, що загалом перша половина XIX століття характеризується вдосконаленням вітчизняної художньої культури, в основі якої простежується вплив західноєвропейського досвіду, перероблення старих зразків і створенням нових форм посуду, а також упровадження національних рис у декорі. Ці процеси було розпочато на Чуднівському фарфоро-фаянсовому заводі, Корецькому фарфоро-фаянсовому заводі, Баранівському фарфоровому заводі, що на Житомирщині, від межі XVIII–XIX століття, коли класицизм затверджував свої позиції в мистецтві [33; 78].

Протягом XIX століття розвиток фарфоро-фаянсового виробництва набув значного поширення в Україні. Майстри, приміром, Баранівської фабрики створювали різні вироби — від античних до класичних форм посуду, але переважно повторювали відомі зразки фарфору XVIII — початку XIX століття. Кандидат мистецтвознавства Л. Долинський з цього приводу писав, що «оздоблення баранівського фарфору має багато спільного з оздобленням корецьких фарфорових виробів» [29; 33, с. 109].

Тобто характерною рисою оздоблення баранівського фарфору є суцільне вкриття виробів блакитною та жовтою фарбою або оздоблення яскравими квітами розкидним розписом по білому фону посудин. Доктор мистецтвознавства О. Школьна щодо цих досліджень виділяє такі особливості: «прийом декорування квітковими візерунками відкритих

кольорів, запозичений з народного мистецтва, у якому він і коріниться» [121, с. 125], визначаючи тим самим, що в розписі фарфорових виробів Баранівки помітна схильність до натуралістичного підходу у декоруванні.

Характеризуючи оздоблення продукції Баранівського заводу ХІХ століття Л. Долинський [30], Ф. Петрякова [78] й інші дослідники простежують багато спільних рис з оздобленням корецьких фабрикатів. Схожі орнаментальні композиції виявляються в розташуванні та манері розпису квітів на поверхнях фарфору, трактуванні пейзажних композицій тощо.

Аналізуючи класичні мотиви у декоративному розписі українського фарфору, можемо простежити ті самі загальні напрями і в оформленні західноєвропейських виробів. Така риса свідчить про вплив запрошених західних майстрів на розвиток і становлення українського виробництва, що, у свою чергу, згодом збагатило вітчизняну культуру національними традиційними мотивами в розписі.

На фарфорі-фаянсі України ХІХ — початку ХХ століття, безсумнівно, позначились і риси вітчизняної художньої культури. Адже місцеві майстри, які працювали на виробництві, також привносили власне бачення у формотворення й оздоблення виробів.

Атрибуцією артефактів вітчизняної фарфорової та фаянсової промисловості частково займалася доктор мистецтвознавства О. Школьна. У першій частині другої книги її монографії наведено таблиці форм, декорувань та інших аспектів розвитку вітчизняної тонкокерамічної галузі ХІХ — початку ХХ століття [124].

Для більш повного розуміння процесів атрибуції окремих фарфоро-фаянсових виробів у розвитку вітчизняної культури слід відзначити продукцію Городницького фарфорового заводу, діяльність якого була розпочата 1799 року. Художньо-стилістичні особливості декорування фабрикату цього підприємства зумовлені впливом західноєвропейського

фарфору з одного боку, а також запозиченнями Корця та Баранівки наприкінці XIX — на початку XX століття.

Городницькі вироби досить складні щодо мистецтвознавчого аналізу й атрибуції, адже є рідкісними в збірках колекціонерів. Їх художні особливості потребують більш ретельної уваги, оскільки група збережених артефактів є нечисленною. Для ідентифікації вітчизняної тонкої кераміки варто звернути увагу на те, що у оздобленні виробів притаманні своєрідні прийоми художнього розпису та способи його нанесення. Наприклад, майстри Волокитинського фарфорового заводу (що діяв у середині XIX століття на Чернігівщині) використовували в оформленні виробів різноманітні стилізовані природні мотиви у поєднанні із фактурними декоративними елементами. Хронологія застосування певних елементів оздоблення творів допомагає більш точно їх атрибутувати.

Сучасні дослідники-мистецтвознавці Е. Самецька, О. Школьна [103; 123] доводять, що на заводі А. Міклашевського, який проіснував з 1838 по 1861 рік, продукували різноманітний посуд, декоративну скульптуру малих форм, вироби інтер'єрного призначення, а саме: канделябри, вази, люстри, корпуси для годинників, рами для дзеркал, кахель для камінів тощо, які згодом стали рідкісними зразками. Тобто аналіз асортименту фабрикату є красномовним свідченням того, що вітчизняні художні вироби тонкої кераміки, створені протягом XIX та на початку XX століття, як і європейські, перебували під впливом тих течій та ідейних орієнтацій, які превалювали на той період у Європі.

Варто зазначити, що при проведенні мистецтвознавчої експертизи й атрибуції Волокитинського фарфору слід враховувати унікальність його продукції, зокрема творів ручної роботи.

Розкриваючи основні особливості дослідження тонкої кераміки як складової частини у розвитку художньої культури України XIX — початку XX століття важливими є міркування вітчизняного мистецтвознавця Л. Долинського. На його думку, «дослідження історії розвитку виробництва

художнього фарфору як виду художньої культури нашого народу в Україні, оцінка його мистецького оздоблення має велике практичне значення та становить значний науковий інтерес» [29]. Автор також вказував, що «майстри фарфорових заводів ще в минулому дали прекрасні зразки побутового і декоративного фарфору, використавши у своїй творчій роботі багаті традиції народного мистецтва, що є доказом великої обдарованості та високої культури нашого народу» [29]. Тобто, в ході проведення мистецтвознавчої експертизи для оцінки творів фарфору та фаянсу необхідно вивчити культурні й історичні передумови їх створення на підприємствах, специфіку й основні принципи формотворення виробів, стильові ознаки артефактів, способи декорування фабрикату тощо.

Зокрема, для визначення місця надходження творів слід орієнтуватися на місцезнаходження виробництв, специфіку створення та склад їх черепка. Так, у ґрунтовному дослідженні «Історія декоративного мистецтва України» (том 3) авторського колективу Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Рильського зазначено: «В Україні у XIX столітті працювали такі відомі фаянсові фабрики, як Києво-Межигірська, Городницька й інші» [45, с. 279]. Також у цей період було створено відоме фаянсове підприємство — «Товариство М. С. Кузнєцова» у Будах на Харківщині. Крім того, у згаданому вище виданні вказано, що «фарфорове виробництво у XIX столітті розвивалося в місцевостях, де були зосереджені значні природні та людські ресурси. Одним з найбільших таких регіонів в Україні є Волинь. Тут знаходяться багаті поклади гончарних глин і каоліну» [45, с. 280].

Відомо, що, крім цих регіонів, підприємства з виготовлення фарфорової та фаянсової продукції були створені на Київщині, Чернігівщині, Одещині й інших місцевостях.

З метою дослідження й експертизи фаянсових виробів доречно розглянути їх асортимент та оздоблення. Так, Києво-Межигірська фабрика (1798–1874 рр.) виготовляла мистецькі високоякісні твори з фаянсу: кавові та

чайні сервізи, вази, столовий посуд, до створення яких були залучені прості селяни та наймані робітники. Оздоблені на високому художньому рівні тематичним розписом або рослинними чи пейзажними композиціями їхні вироби з плином часу стали неповторними.

Крім того, фабрика продукувала предмети культового призначення: хрести, ікони, кубки для причастя, чаші для омовіння, пасхальні яйця, кадильніці, лампади тощо. Також варто зазначити, що формотворення та художнє оформлення розписом виробів фарфору-фаянсу протягом ХІХ століття, зокрема живописом, орієнтованим на закордонні джерела, а також виконаним вітчизняними місцевими художниками у власному стилі, в цілому, можна розглядати в аспекті тенденцій розвитку національної культури [93].

Для мистецтвознавчої експертизи додатковим важливим критерієм є розгляд продукції вітчизняного фарфору-фаянсу ХІХ — початку ХХ століття у контексті загальних соціокультурних та економічних зрушень, які відбувались в Україні протягом означеного періоду.

Політичні події початку минулого століття драматично позначились на художній культурі, зумовивши певні її особливості. У культурному середовищі цього часу з'явилися кілька мистецьких течій, обов'язковим від кінця 1920-х років став зв'язок художньої творчості і політичними подіями в країні, громадське життя від початку століття набувало динамічного руху, коли в художній культурі відбувались стильові трансформації.

Однак тяжіння до традиційного формотворення і декорування виробів «білого золота» попередніх десятиліть не переривались між 1920–1930-х років, апелюючи до українського фарфору-фаянсу «класичної» доби розвитку (ХІХ — початку ХХ століття).

Як зазначав доктор філософських наук В. Андрущенко: «І все-таки ХХ століття — це цілісна епоха, в якій простежується своя культуроформуєча ідея» [111, с. 278].

Крім згаданих у виданні «Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва» була опублікована стаття М. Гладкого про українські фаянсові підприємства — Будянський завод «Серп і молот», що на Харківщині, і Кам'яно-Бродський на Волині.

Мистецтвознавець і дослідник українського фаянсу М. Гладкий визначав, що «протягом довгого часу ці підприємства випускали продукцію старих, дореволюційних зразків — сервізи англійський манжет, грань, а також піали, молочники, цукерниці, маснички у вигляді натуралістично трактованих тварин, птахів та овочів (баранів, качок, голубів, груш, помідорів тощо). Весь цей посуд оздоблювали ручним розписом, відведенням, друком, деколями, аерографом, а іноді й тематичними малюнками на сюжети народних пісень і поговірок» [76, с. 119]. Тож фаянсове виробництво пореволюційної України частково користувалося набутками зразків форм і декору попередньої доби, що слід враховувати при проведенні мистецтвознавчого аналізу й атрибуції.

Багато творів художнього фарфору та фаянсу на сьогодні перебувають у фондах вітчизняних музеїв, деякі з них зустрічаються в пошкодженому стані, з не професійно виконаною реставрацією, а через це інколи втрачено клеймо, що є суттєвою складовою для експертизи й атрибуції таких пам'яток.

У 1920-ті роки, коли відновилося виробництво тонкої кераміки на Баранівському, Коростенському, Кам'яно-Бродському заводах, а також у Будах і на Довбиші, асортимент підприємств складався переважно з окремих предметів і столового посуду за дореволюційними зразками.

Тобто, вивчати кераміку дореволюційного часу інколи можливо за пізнішими повторами, виконаними за старими класичними формами і зразками оздобленими розписом.

Так, у монографії «Фарфор-фаянс України ХХ століття: інфраструктура галузі, промислова та економічна політика, організаційно-творчі процеси» (2011 р.) О. Школьна детально описала передумови розвитку української фарфоро-фаянсової промисловості: «Наприкінці ХІХ ст.

українська тонка кераміка переживала етап свого другого розквіту, хоча й була здебільшого «“імітатором”» західноєвропейських форм розпису» [124, с. 60–61]. Дослідниця доходить висновку, що «“Компілятивність” і запозичення модних імпортованих зразків виробів домінували над пошуком власних форм і декорувань. Проте засвоювались нові технології. У цей час у технічну частину підприємств вкладалися великі інвестиції, які давали змогу розбудувати підприємства і ввести вузьку спеціалізацію фахівців художньої частини, що уможливило експерименти з поливами, іризацією, розписом, цируванням, травленням золота і срібла, ліпленням, відведенням тощо» [124, с. 61].

Загалом, наприкінці XIX століття було організовано видавництво альбомів, таблиць описового й інформаційного характеру зі зразками української народної орнаментики. Цей факт, безумовно, мав вплив на формування нових напрямів оздоблення фарфору та фаянсу, що орієнтувалися на оздоблення народними мотивами.

Так, мистецтвознавець Н. Глухенька вказує на те, що з початку XX століття, коли народні традиції стали домінувати в декоруванні фарфору та фаянсу, «спочатку художникам важко було переключитися з традиційних розписів на папері на розпис об’ємних поверхонь. Але з часом славні народні традиції почали нове життя, збагативши ще одну галузь декоративного мистецтва» [26, с. 12–16].

Дослідження авторки, на наш погляд, є також цінним джерелом інформації, у мистецтвознавчих розвідках народного пензлевого розпису фарфору-фаянсу.

На початку XX століття декоративний розпис на фарфоро-фаянсових виробках набув нових якостей, різноманітнішим стало коло мотивів: окрім рослинних і зооморфних, поступово входили у вжиток сюжетні та тематичні композиції, розширилася також колірна палітра, став більш різноманітним характер нанесення мазка.

Зазначимо, що для результативного проведення мистецтвознавчої експертизи вітчизняних художніх творів фаянсу та фарфору сьогодні необхідним є наукове всебічне вивчення експонатів. Тобто, відштовхуючись від історичних і культурологічних передумов створення художньої пам'ятки (наприклад при їх візуальному дослідженні, визначенні часу створення, епохи тощо), до дослідження пам'яток-аналогів.

В історії, культурі та мистецтві період ХІХ — початку ХХ століття виявився одним із непростих і цікавих етапів. Суспільство цього часу втратило попередні духовні орієнтири, а мистецтво фарфору наповнилося різноманітними творчими новаторськими ідеями. Спираючись на власні спостереження та спеціальні історико-культурні розвідки, можемо стверджувати, що дослідження художніх фарфоро-фаянсових виробів ХІХ — початку ХХ століття в Україні частково базуються, насамперед, на знанні технології європейського виробництва тонкої кераміки — складових мас і глазури, компонентах фарб, пігментів, золочення тощо.

Хоча, вітчизняний художній фарфор-фаянс, зазнаючи впливу європейських майстрів, поступово вдосконалював свої форми, конструкції, моделі та фасони, що збагатило українську художню культуру та сприяло розвитку нових творчих напрямів.

У 1910–1920-х роках формотворення й оздоблення тонкої кераміки поступово втратили свою самостійність, пристосувавшись до критеріїв художнього виробництва та новітніх умов праці. Аналіз мистецьких творів фарфору й фаянсу цього періоду свідчить про поступову відмову митців від старих традиційних форм декорування виробів і пошуки шляхів їх здешевлення через відмову від ручної праці, що, безсумнівно, позначилося на їх оформленні та декоруванні.

Отже, проведення мистецтвознавчої експертизи виробів фаянсу та фарфору передбачає визначення їх автентичності, аналіз художніх формально-стилістичних ознак, з'ясування приналежності до певних напрямів і стилів. Для цього необхідно створити низку спеціальних

допоміжних таблиць, з урахуванням видів оздоблення фарфоро-фаянсових виробів, керамічних мас, складників пігментів, фарб, глазури, сріблення, позолоти, які використовували виробництва «високого фарфору та фаянсу» в Україні та по всій Європі.

2.2. Стилєова еволюція українського класичного фарфору-фаянсу ХІХ — початку ХХ століття

Естетична потреба та придворний етикет на рубежі ХVІІІ — ХІХ століття зумовили появу вишуканих виробів фарфору-фаянсу — ваз, столових і чайних сервізів, різноманітних предметів для сервірування столу, побутові речі тощо. Предмети царського етикету виготовлялись на Городницькому, Білотинському, Полонському фарфорових заводах, Кам'янобрідському та Славутському фаянсових заводах.

У ХІХ — на початку ХХ століття в Україні побутували два різновиди виготовлення фарфору-фаянсу, які впливали один на одного, — промисловий напрям і реміснича форма виробництва, яка наслідувала традиції народної кераміки. Такий взаємозв'язок вплинув на розвиток художнього стилю в оформленні та розписі кількох вітчизняних виробництв означеного періоду. Найчисельніші подібні вияви властиві продукції фаянсового заводу «Товариства М. С. Кузнецова» у Будах. Це підприємство випускало переважно посуд для масового споживання. Ремісничий спосіб виробництва на цьому заводі давав можливість застосовувати ручний розпис, який постійно вдосконалювався. Поступово, з упродовженням механічних технік нанесення декору, характер розпису змінювався, але застосування творчих прийомів на деякий час залишилося [17].

Основним завданням при дослідженні еволюційних процесів українського класичного фарфору в практиці мистецтвознавчих експертних опрацювань стала класифікація характерних елементів, стилєових ознак

розпису, колірної гами, форм виробів XIX — початку XX століття, зведених в окремі таблиці в додатках (додаток 3).

Класичний фарфор і фаянс вивчали такі мистецтвознавці, як Л. Долинський, В. Щербак, Ф. Петрякова, О. Школьна та ін. Вони застосовували архівні, іконографічні дослідження, виявляли особливості виготовлення фарфору та фаянсу, їх техніко-технологічні відмінності.

Важливим чинником при вивченні українського фарфору та фаянсу є визначення запозичень іноземних культурних і стилістичних елементів у поєднанні з кращими національними традиціями. Кожна фарфоро-фаянсова фабрика, зазнаючи впливу іноземних модних течій, по-своєму трактувала кращі європейські тенденції формотворення й оздоблення художніх виробів і поєднувала їх з народними традиціями [98].

Процес встановлення зв'язків з Європою призвів до рефлексій історичних великих стилів наприкінці XIX століття, наприклад, класицизму, а також на поєднанні їх рис з рисами традиційного народного мистецтва. Так, тенденційним є той факт, що українські майстри розпису по фарфору демонстрували свій почерк при створенні художніх виробів з тонкої кераміки.

Слід зазначити, що український художній фарфор-фаянс, досягнувши свого розквіту, наприкінці XIX століття, у період піднесення українського стилю модерн та початків авангарду, збагатився новими формами художніх виробів та елементами їх оздоблення, запозиченими від народного традиційного розпису, на різних фабриках у багатьох етнокультурних регіонах України [98].

При цьому, дослідники фарфорових виробів минулих років Л. Долинський, Ф. Петрякова дійшли висновку, що популярними елементами у декоруванні фарфору XIX століття Корця, Баранівки, Городниці, як і на більшості європейських підприємств, були рослинні орнаментальні композиції: мотив пишної троянди в рожевому, темно-бузковому чи бордовому кольорі, орнаментування розкидними квітами,

волошками, маками, букетами. Іноді посуд декорували різноманітними емблемами, гербами та монограмами в поєднанні з квітами або окремими бутоньєрками чи взагалі окремо розташовували декор по білому або кольоровому полю бортика тарілок або на фронтальному боці чайних чашок.

Типовим прикладом поєднання елементів різних стилів в одному творі може слугувати відреставроване автором кашпо Волокитинського фарфорового заводу 1840–1850 років (додаток И, рис. И. 6–И. 7).

У декоративному оздобленні твору спостерігається античний мотив у скульптурному рельєфі — зображення маскарону (маски Сатира) на двох протилежних боках посудини та букету квітів на одній стороні й пташки, що сидить на гілці, — на протилежній, виконаних професійно, але в народній манері. Тут вдало поєднано мальовничий декоративний розпис зі скульптурними рельєфними елементами [98].

Слід також зауважити, що перше підприємство з виготовлення фарфору на теренах України діяло ще 1783 року в Чуднові (тепер Житомирська область), яке було запущене 1784 року, продукція його не збереглася, а друге — у Корці (нині Рівненська обл.), але на ньому протягом першої третини ХІХ століття до закриття фабрики періодично виготовляли вироби в стилі класицизму. На той час панівним стилем у мистецтві, який його змінив, був бідермайєр (додаток З, табл. З. 5). Хоча класицизм також синхронно широко застосовували в архітектурі Росії і етнічної України. Останній був домінуючим у художньому декорванні корецького фарфору і фаянсу з перших днів його виробництва, а згодом став зразком для «найбільш національних» Баранівки та Городниці [архів О. Шкільної].

Характерними мотивами в стилі класицизму при декорванні тонкої кераміки були різноманітні квіти, переплетені відгалуження, букети тощо. У розписі та декорі фарфоро-фаянсових виробів часто підкреслювалися античні деталі (пальмети, меандри). Орнамент нерідко розташовувався в прямокутних і квадратних резервах. Перевагу віддавали прямим лініям. Форми виробів конструювали правильної конічної або циліндричної форми,

прикрашали орнаментом з акантового (спіралеподібного) листя, часто наслідували античний грецький або римський посуд, який іноді оздоблювали відведенням вузькою стрічкою по горизонтальному верхньому краю (додаток 3, табл. 3.3).

Водночас слід відзначити, що наприкінці XIX століття у Західній Європі склався такий мистецький напрям, як натуралізм (фр. *naturalisme*, від лат. *natura* — природа). Він проявився у декоруванні художнього фарфору передачею дрібних деталей природи, ілюзорністю та максимально точним зображенням рослинного декору: квітів, листя й різноманітних букетів. Популярними були зображення природи, а також вінків, гірлянд тощо (додаток 3, табл. 3.7.).

Колірна гама відрізнялася своєю різноманітністю — поєднанням чистих кольорів і відтінків. Ознаки цього стилю можна простежити у декоруванні столового та чайного посуду, декоративних тарелів і ваз з асортименту Корецької, Баранівської та Городницької фабрик.

Визначення стилістичної приналежності пам'яток художнього фарфору під час проведення мистецтвознавчої експертизи містить дослідження іконографії, декору, клейм, написів, маркувань, а також виявлення характерних стильових елементів, властивих досліджуваному історичному періоду.

У публікації О. Школьної «Художні особливості фарфору Баранівського фарфорового заводу XIX — початку XX ст.» детально розглянуто асортимент виробів заводу цього періоду: «З епохою модерну фарфор перестав бути предметом розкоші, а формування масової культури звільнило українську тонку кераміку від “нашарувань” попередніх стилів, демократизувавши професійне виконання творів фарфору та фаянсу. Наприкінці XIX — на початку XX ст. фарфор потрапляє до побутового вжитку, змінивши народну кераміку і витіснивши застосовані перед тим предмети, виготовлені з металу, кістки, рогу» [121, с. 120]. Такі висновки

дозволяють глибше зрозуміти передумови виготовлення побутових фарфоро-фаянсових виробів початку ХХ століття та їх художні особливості.

Стильова єдність класицизму поступово зникає в другій половині ХІХ століття, і на зміну вищезгаданам ампіру й бідермайєру став напрям, який отримав назву еклектика (історизм) — поєднання різних стилів в одному творі. (додаток 3, табл. 3. 6).

Характерними елементами у фарфорі-фаянсі більш пізнього стилю модерн є пластичність форм, умовність і динамічність орнаментальних елементів композиції, хвилясті лінії та площинні візерунки, перероблення старих художніх форм і прийомів розпису по фарфору, в основному ручним способом. Поширеними на межі кінця ХІХ — початку ХХ століття були зображення стилізованих квіток, запозичених з природи, пейзажні та рослинні композиції, зображення птахів і тварин або окремої квітки, розташованої по всій поверхні виробу (додаток 3, табл. 3. 8).

Стиль модерн проіснував близько двадцяти років (1890–1910 рр.), а поштовхом до його появи став інтерес європейців до японського мистецтва, характерною рисою якого є прикрашати фарфорові вироби композиціями з квітів, одиничних асиметрично розташованих птахів, тварин тощо (додаток 3, табл. 3. 8).

Особливості еволюції такого художнього стилю першої половини ХХ століття, як ар деко спорідненого та укоріненого у модерні спостерігаються у різних його трансформаціях (від модерністських ідей до функціоналізму), що відбилися і у мистецтві фарфору. В цілому це декоративний стиль, що розвивався у тісному зв'язку з дизайном інтер'єру та архітектурою, у якому часто поєднуються риси модерну та неокласицизму.

Своєрідними ознаками оздоблення фарфору в манері ар деко стало сміливе використання у декоруванні предметів чайних сервізів мотивів кшталту кольє або дармовисів (показові приклади — чайники та чашки Довбишського та Баранівського фарфорових заводів, зразки та оформлення яких тяжіють до ліній пізнього модерну та неокласицизму), різновиди також

використовувались у першій третині ХХ століття різноманітним орнаментом на монохромному тлі, а також геометричні, квіткові мотиви, квіти у поєднанні з геометричними конструктивними елементами (Баранівка, Довбиш) [98]. Стиль ар деко особливо яскраво виражений у фігурній пластиці 1920–1930-х років у роботах скульпторів українського походження, які працювали на російських заводах (сестри Олена та Наталя Данько, Єлизавета Трипольська, Аліса Брускетті-Митрохіна), у скульптурних зображеннях жіночих фігур у момент руху чи танцю в експресивних, іноді неприродних позах і декоративних фігурках екзотичних тварин, птахів тощо [архів О. Школьної].

Для кольорової гами стилю ар деко притаманні відкриті інтенсивні, яскраві кольори, використання хроматичних контрастних площин темних відтінків і півтонів, зокрема, «шляхетних» коричнево-бежевих, рожево-бузкових, вогненно-червоних, бордових і вохристо-цеглястих, зеленуватих відтінків (додаток 3, табл. 3. 9).

Значний вплив стилю ар деко проявився в таких художніх напрямках, як конструктивізм, кубізм і футуризм.

Темі ар деко в мистецтві фарфору присвячено чимало праць, серед яких заслуговує на увагу публікація О. Школьної, де автор простежує еволюцію цього стильового напрямку від початку до кінця та зазначає, що «існував ще й “перестиглий” варіант ар деко, який, правомірно, може називатися рафінованим. Власне, саме він трансформувався у “радянський ампір”, коли у резерважах посуду, зокрема фарфорового, з’явилися соцреалістичні композиції, портрети “діячів” і “героїв”, а орнамент був замінений на криття кольором і золотими стрічками» [126, с. 298].

Фарфорові вироби 1920–1930-х років у чомусь подібні до раннього європейського ар деко. У 1920-ті роки поряд з мистецтвом плаката в стилі агітаційної фарфору було створено чимало цікавих виробів, де в розписі використовувались різні революційні гасла, емблеми та композиції зі сценами побуту.

Фарфорова промисловість постійно розвивалася та модернізувалася, у виробничий процес упроваджували нововведення як технічні, так і творчі. В оформленні художніх виробів усе більш актуальною ставала політично спрямована, ідеологізована тематика.

Загалом, слід відзначити, що українська фарфорова промисловість на початку ХХ століття перебувала в кризовому стані. Незважаючи на добірну сировину й наявне необхідне технічне оснащення, якість продукції була нижчою від європейської або російської: причиною було орієнтування підприємств лише на копіювання європейської фарфору, тоді як в Європі у цей час створювали новітні дизайнерські вироби [98].

Досліджуючи цю проблему, мистецтвознавець Л. Долинський зазначав, що «агітаційні гасла на українських підприємствах майстрами були сприйняті та підтримані не відразу та виявилися чужими українському менталітету елементами, тому виготовляли агітаційний фарфор досить невеликими партіями». Разом з тим, автор підкреслює: «У період відбудови народного господарства, після громадянської війни, художній фарфор виготовлявся на заводах України в основному за дореволюційними старими зразками. Заводи випускали столові і чайні сервізи, подарункові чашки та склянки із накривками, кубки, кухлики й ін. Використовувалися старі форми та старе обрамлення, упроваджене колишніми власниками заводів за зразками західноєвропейського фарфору ХІХ — початку ХХ століття» [31, с. 37–38].

На основі цієї концепції вченого про використання дореволюційних форм можна зробити висновок, що на сьогодні існує ймовірність потрапляння на антикварний ринок речей, зроблених за старими відливками на початку ХХ століття, але атрибутованими ХІХ століттям.

Мистецтвознавець О. Школьна, досліджуючи фарфор цього періоду, зазначає: «Чистого безпредметного мистецтва, чистого агітаційного фарфору в Україні не було. На межі супрематизму за способом декорування (але все ж таки побудованого на основі реального і предметного речового матеріалу) і

агітфаянсу з елементами індустріальних краєвидів працював П. Мусієнко у 1920-х роках на Будянському фаянсовому заводі» [125, с. 808]. Отже, із зазначеного вище, можемо зробити висновок, що безпредметне мистецтво у вітчизняній тонкій кераміці на той час було рідкісним явищем.

Дослідник Л. Долинський зазначає, що найперший сервіз з елементами революційної тематики в Україні було випущено на Баранівському заводі 1922 року під керівництвом майстра Мусія Романюка [31]. Але загалом майже всі фарфорові та фаянсові підприємства (фаянсовий завод у Кам'яному Броді, Будянський фаянсовий завод «Серп і молот» та ін.) ще довго користувалися старими, дореволюційними формами для формування посуду [78, с. 119]. Тобто, новітні ідеї впроваджували на вітчизняних тонко керамічних підприємствах досить неквапливо.

Відомий мистецтвознавець О. Чарновський, досліджуючи мистецтво 1920–1930-х років, писав: «Відповідно до запитів трудящих майстри фарфорового розпису створювали рисунки на сучасні теми. Спочатку в художнє оформлення посуду увійшли радянські емблеми у вигляді п'ятикутних зірок і серпа та молота, а потім — революційні гасла і більш складні композиції» [76, с. 107]. Далі, продовжуючи думку, автор вказував: «Ініціаторами впровадження радянської тематики в розпис фарфору були митці Межигірського та Миргородського керамічних технікумів, які підтримували тісний зв'язок з підприємствами і розробляли для них нові зразки декору» [76, с. 107].

Таким чином, стильовими ознаками цього періоду є застосування революційної тематики, графічних мотивів і шрифтових композицій. Мотиви композицій і декору були присвячені революційним подіям, діячам пролетаріату, у зображенні переважали п'ятикутні зірки, колоски, серп і молот, монограми та написи з революційними закликами. Розпис виконували досить ретельно, майстерними мазками та штрихами. При формотворенні впроваджували геометричні спрощені форми — на блюдах, вазах, чашках, чайних сервізах тощо.

Слід зазначити, що художні фарфорові вироби 1930-х років виробляли невеликими обсягами, тому що були досить коштовними і не всі покупці мали можливість придбати такі дорогі речі — усе, що виготовлялося, вивозили на експорт, унаслідок чого художній фарфор цього періоду є рідкісним і його високо оцінюють сучасні колекціонери.

За дослідженнями О. Чарновського та М. Гладкого, «з 1930-х років художники вітчизняних підприємств починають застосовувати в розписі фарфору візерунки народного мистецтва, за мотивами полтавських вишивок, ткацтва Волині, розпису українських хат. Використання народних традицій, хоч і обмежене в той час запозиченням готових узорів, позитивно позначилося на подальшому розвитку фарфору. Воно привчало митців до економності художньої мови, надавало виробам національного забарвлення» [76, с. 107].

На початку ХХ століття, у процесі розвитку авангардистських течій, українські митці активно підтримували ідеї авангардизму та багатьох мистецьких течій (супрематизму, футуризму, конструктивізму), але це тривало досить короткий час, а вироби продукувались невеликими партіями.

Фарфорові вироби з ознаками супрематизму відрізнялися врівноваженими асиметричними композиціями в русі, сполученням простих різнобарвних і різних за формою геометричних фігур: кіл, трикутників, прямокутників, смужок тощо. Кольорова гама складалася з яскравих, насичених, чітко розділених кольорів, розпис простими лініями підкреслював значення самого кольору, а не зображення.

У формотворенні фарфорових виробів (чайного та столового посуду) використовували різноманітні конфігурації з нагромадженими геометричними елементами.

Композиційні сюжети постсупрематичного фарфору створювалися на основі міметичного й антропоморфного мистецтва з використанням традицій футуризму та кубізму. Винайдення новаторського жанру — кубосупрематизму — будувалося на стереометричних елементах, що йшли

від кубістичного формотворення зі сполученням площинних супрематичних патернів — зразків або шаблонів, елементи яких періодично повторюються.

Малюнки цього стилю склалися з геометричних елементів точної форми, плоских фігур і ліній; смуг, трикутників, паралелепіпедів, кіл, трапецій, овалів тощо. Кольорове рішення будувалось переважно на сполученні контрастних локальних чорних, білих, червоних кольорів.

Абстрактні композиції 1920–1930 років застосовували на вазах, блюдах, підносах, чашках, чайних сервізах, фарфорових фігурках тощо.

Столовий посуд і декоративні тарелі, оздоблені в стилі конструктивізму, характеризуються композиціями зі стилізованих зображень будинків, різноманітних конструкцій, техніки, побудованих за допомогою геометричних форм і ліній. Автори малюнків зосереджували увагу на зображенні краси конструкцій, домінуванні конструктивних форм без застосування декору та прикрас. У кольоровому вирішенні перевага віддавалась контрастним сполученням червоного, синього, жовтого із чорним і білим.

З 1930-х років художню діяльність радянських митців усіляко скеровували та контролювали партійні органи, єдиним художнім методом став соцреалізм, стильовими ознаками якого були зображення реального життя відповідно до конкретних історичних досягнень. Основними гаслами в мистецтві стали: ідейність, народність, партійність. Домінував у мистецтві цього періоду метод соціалістичного реалізму, який демонстрував зображення дійсності та предметів від їх декоративного трактування до натуралізму. Формотворення фарфорових виробів від 1930-х років базувалося, в основному, на функціональних, геометрично точно вивірених формах без зайвого декорування. Кольорова гама складалася в основному зі стриманих, лаконічних відтінків.

Важливим моментом при розгляді фарфорових творів є відбір характерних деталей і ретельний їх аналіз із розгорнутим стилістичним

описом з використанням методу порівняльного аналізу при наявності подібних творів — аналогів.

Професійне вміння встановлювати й аргументовано доводити стильову приналежність художнього фарфору або фаянсу дає можливість фахівцю знаходити специфічні ознаки та докази стильової приналежності виробів, розкривати їх стильові ознаки.

Таким чином, дослідження художніх стильових особливостей розпису та декорування фарфору розглядаються майже так само, як і в станковому чи монументальному мистецтві, тобто у ньому відбито всі основні характерні риси світогляду епох.

Мистецтву фарфору притаманна специфічна риса — відображати модну стильову атрибутику свого часу, і саме в прояві стильових тенденцій не послідовно, а одночасно — у взаємодії та протиставленні — складається феномен культури ХХ століття.

2. 3. Класифікація, типологія та художні особливості фарфорових і фаянсових виробів ХІХ — початку ХХ століття

Важливою частиною методології експертних розвідок художнього фарфору та фаянсу ХІХ — початку ХХ століття є розробка класифікації виробів, що надасть можливість порівнювати типові предмети та проводити їх мистецтвознавчі дослідження.

Метою проведення класифікації є групування фарфорових та фаянсових виробів вказаного періоду для визначення їх характерних рис, способів формотворення, оздоблення, декорування та призначення творів для обґрунтування загальних напрямів дослідження.

Поширеними фарфоровими та фаянсовими виробами ХІХ — початку ХХ століття були предмети столового посуду, чайні, кавові сервізи та різноманітний декоративний посуд. У побуті використовували переважно

фарфоровий посуд, за зовнішнім виглядом і якістю він був кращий, ніж фаянсовий, за декоративними ознаками предмети повинні були відповідати стильовим особливостям оформлення інтер'єру. Різноманітними були комплекти посуду для сервірування столу — від дванадцяти до сорока та більше персон.

У другій половині XIX століття, коли фарфор починав активно входити в побут багатьох верств суспільства, у його естетичному оформленні стало з'являтися оздоблення різних художніх напрямів.

Згодом процес впровадження естетичних принципів у культуру, стиль життя та систему побутування фарфору визначив специфіку діяльності провідних підприємств — Баранівського фарфорового заводу, Будянського фаянсового й ін. Ставлення до фарфору як до цілком повсякденного матеріалу стало домінуючим. Однак фарфорові вироби ще продовжували виконувати функцію показника добробуту їхніх власників, що зумовило подальше орієнтування виробників на зразки попередніх майстрів, але їх виготовлення та нерозуміння минулих стилів викликали невпевненість у подальшому формоутворенні та декоруванні. При дослідженні подібних творів відчувається недосконалий і невимушений малюнок, виконаний наспіх.

Живопис і колір у багатьох випадках було використано лише з метою приховати недоліки фарфору та пустого білого поля. Слід зазначити, що за деякими окремими фарфоровими виробами Баранівського заводу XIX — початку XX століття можна простежити пошуки нових форм з помітними змінами їх пластичності, тоді як фарфорові вироби «пізньої Баранівки» виділяються схильністю до репродукції та схематизму.

До середини XIX століття розкіш і помпезність фарфору досягли свого розквіту: форми стали масивними, декор — перевантаженим. Витончений і строгий ампір повністю витіснив «друге рококо».

Так, для сервізних комплектів столового посуду на Корецькому підприємстві випускали салатники різних форм: напівсферичні,

багатогранні, у формі мушель тощо. Але найбільш поширеними були салатники, прикрашені фестонованим або хвилеподібним краєм, з рівномірно рифленою округлою поверхнею, рельєфним декором у вигляді канелюр і виступів — «ложок».

На предмети столового посуду значних форм, їх конструктивне вирішення та декорування великий вплив здійснили класичні віяння епох. На початку XIX століття європейські форми посуду набули ознак античних кратерів, амфор, канфарів тощо. Інтерес до античності помітний також і у вирішенні декоративних ваз. Насамперед, можна виділити вироби, у формотворенні яких вгадується абрис античної амфори, наприклад, посудини з овальним тулубом, подовженими пропорціями, іноді заокруглені у верхній частині. Вони мають тонку ніжку-балясину, яка спирається на квадратний цоколь, округлі ручки (волютоподібні або плоскі) у вигляді стилізованих стебел аканту.

На багатьох фарфорових виробництвах (у Корці, Баранівці й ін.) у складі великих столових сервізів виготовляли вази для супу, подібно до архітектурних споруд, які складалися з трьох частин: ємності, накривки та постаменту (цоколя). Композиційне формотворення такої вази вирішувалося в три яруси, де загальні частини цілого плавно поєднувалися між собою, без різкого зіставлення. Формотворення накривок для супових ваз будувалося з урахуванням сприйняття форми загалом — накривка сприймалася як завершення композиції, а цоколь підносив компоненти вази над площиною столу.

Найбільш масштабними та складними композиційно були вази для супу — так звані теріни, які входили до комплекту столового посуду Баранівської фарфорової фабрики та були невід'ємним компонентом сервірування обіднього столу. Крім того, існували ще супові миски «олліа» з накривкою, яка прикрашалася зверху ручкою у вигляді скульптур. Накривка зустрічається досить рідко, тільки у супових вазах, блюдах і лотках.

Супові вази, які виробляли в Баранівці з першої третини ХІХ століття, створювали, як і на всіх головних фарфорових виробництвах Росії і Європи того часу, у стилі класицизму, зокрема, за аналогами форм виробів Віденської мануфактури 1800-х років.

У результаті опрацювання публікацій Л. Долинського [33], О. Чарновського [116], Ф. Петрякової [78] було виявлено подібність у вирішенні питань декорування й асортименту провідних вітчизняних підприємств, основні принципи й методи їх виготовлення та формотворення. Автори сходяться на думці, що манера виконання виробів Баранівського фарфорового заводу відрізняється великою різноманітністю форм, мальовничістю декору та золоченням. На відміну від виробів Корецької фабрики, Баранівські майстри застосовували дуже щільне монохромне тонування (чорне, темно-зелене, темно-бузкове, темно-синє), яке вкривало біле тло виробу. Живопис, як пейзажний, так і орнаментальний, розташовувався навколо корпусу предмета, хоча популярними були центричні будови декору типу «обробки букетом». Крім того, на багатьох фарфорових заводах, зокрема, у Корці та Городниці, випускали столовий посуд у вигляді ажурних кошиків — ваз-фруктівниць, які призначалися, залежно від розмірів, для дрібних або великих фруктів і були досить популярними. Подібні вази виконували з ручками або без них, вони могли мати окрему підставку — цоколь тощо.

Виразним атрибутом сервізних комплектів столового посуду Корця, Баранівки, Городниці, Будянської фаянсової фабрики були набори тарілок різних форм: глибокі, дрібні, десертні тощо. Глибокі призначались для рідких страв, дрібні поділялись на плоскі, малі із заглибленим дном і напівглибокі з невеликим, вигнутим переходом від дна до бортика, що призначались для закусок і гарячих страв. Десертні тарілки середнього діаметра використовували для десерту; пиріжкові, з діаметром більшим, ніж у блюдця, але меншим, ніж у десертної тарілки, — для хлібу, пиріжків.

Декоративні тарілки, або «тарелі», виробляли, як правило, плоскої форми з великим діаметром і були призначені для декорування інтер'єру [90].

Форми такого посуду, як блюда, підноси, салатники оздоблювали відповідно до декору на тарілках — за сюжетом, композицією та кольором.

Тонкокерамічні побутові вироби мали різноманітні форми та призначення. Наприклад, чашки за призначенням поділяють на такі різновиди: чайна, кавова, чашка для шоколаду, вершків, сметани, морозива, дорожня чашка, чашка для крему — «потакрем» [37], [90].

При описуванні форм тулуба чашок, келихів, кружок треба враховувати, що європейська порцелянова чашка протягом чотирьох століття свого існування могла мати найрізноманітніші форми корпусу. Найбільш часто зустрічаються чашки у формі перевернутого дзвона. Подібні форми чашок з'явилися у західноєвропейському фарфорі одними з перших. Напівсферична форма — найбільш характерна для бароко. Чотиричасткова форма з'явилася в епоху рококо. Грушоподібна форма близька до форми переверненого дзвона, з маленьким денцем і широкою верхньою частиною, за силуетом з двома плавними вигинами посередині тулуба до низу, характерна для 1770–1780-х років. Циліндрична форма характерна для класицизму й ампіру, овальна — для стилю ампір. Фарфорові келихи овальної форми виготовляли протягом усього ХІХ століття, часто на ніжці з тонким стовбуром і широкою підставкою [37], [90].

Характерними особливостями форм ХІХ століття є філіжанки у вигляді чарки з овальним тулубом на високій ніжці з тонким стовбуром і широкою підставкою у вигляді діжки, горщика тощо.

Інший вид посуду — чайники — поділяють на заварювальні, маленькі чайники для заварювання чаю та заливні — великі для окропу.

Назви багатьох предметів посуду стародавніх сервізів сьогодні стали маловідомими, тому для атрибутування важливо знати їх призначення та повну інформацію про них.

Давно вийшли з побуту такі назви, як «жардиньєрка» — підставка, ваза або кошик для квітів, «морозивниця» — холодильник для морозива, «рюмочна передача» — невисока відкрита посудина з фестонованими бортиками для складання чарок отвором донизу — для передачі за святковим столом, «пляшкова передача» — висока відкрита посудина з гніздом або з перегородками — чарунками всередині для надання стійкості розміщеним там пляшкам або графинам при подаванні на банкетний стіл напоїв, «таган» — підставка для чайника або кавника, «ароматник попури» — посудина у формі вази або урни із накривкою з прорізними (перфорованими) отворами для наповнення запашної рослинної маси. Такі предмети виготовляли обмеженими партіями та використовували їх для дарування [37], [90], [95].

У склад сервізів входили геридони, або конфектури, — триярусні вазифруктівниці для сервірування десертного столу, вони зазвичай були центральною прикрасою. На нижньому великому блюді розкладали цукати, на другому — маленькі тістечка, а на верхньому, найменшому, ласощі — конфекти (від якого походить назва — конфектура).

До сервірування столу входили також шандал — великий важкий свічник, кроншал — глибоке, часто квадратне блюдо з накривкою, ставок — цукерниця з накривкою, пашотниця — посудина для яєць, зварених «у мішечок» у вигляді чарки.

Невід'ємним компонентом парадних десертних сервізів були компотьєри, у яких подавали на стіл фрукти, креми, желе, збиті вершки з ягодами та фруктами [95].

Давно вийшли з обігу назви таких фарфорових предметів, як помандер — спеціальна посудина шароподібної форми з маленькими отворами для амбри, мускусу, парфумерних олій і пахоців. Бульотка — столовий прилад — чайник для підтримування окропу в гарячому стані: у чайник наливали готовий окріп, і завдяки вмонтованій під нею спиртівці в чайнику підтримувалася постійна висока температура (свого часу подібні фарфорові чайники випускали на Волокитинській фабриці А. Міклашевського).

На основі результатів досліджень столового посуду можемо умовно поділити його на три групи:

- глибокі посудини, які вирізняються за трьома розмірами: висотою, довжиною, шириною. До цієї групи входять: вази, глечики, чайники, молочники, соусники, чашки, супниці, маснички, цукорниці тощо;

- плоскі, відкриті ємності, які характеризуються двома параметрами: довжиною та шириною, форму яких можна визначити стереометричними термінами. До цієї групи входять: тарілки, блюда, блюдця, оселедниці, підноси, лотки тощо;

- вироби складних конфігурацій, які імітують форми природного рослинного або тваринного світу. До цієї самої групи відносять вироби типу рокайль, а також маснички на кшталт грона винограду, груші, ананасу, качки, риби, крім того, чашки та глечики у вигляді риб, перечниці та сільнички у вигляді характерних персонажів тощо [37], [90], [95].

При проведенні візуальних досліджень та опису форми предметів складних конструкцій із багатьма різноманітними приставними елементами застосовується своя термінологія. Для посудин і ваз складних конфігурацій насамперед визначається форма — проста або складна, тобто розчленована на складові частини, дається загальна характеристика форми з послідовним описом окремих деталей та особливостями їх з'єднання між собою. Елементи посудин можуть бути різкого членування або плавно переходити з одного в інший. Наприклад, фарфорові вази XVIII–XIX століття можуть мати такі елементи, як накривка, піддон, постамент [37].

Тонкокерамічні вироби простих форм часто формувалися у вигляді об'ємних геометричних фігур (циліндрична ваза, чотиригранна, овальна, балясиноподібна, сферична тощо). Крім того, їх оздоблення могло імітувати природні форми рослинного світу (у вигляді стовбура бамбука, грушоподібна, гарбузоподібна тощо).

Тобто, розвиваючи концепцію виготовлення складних форм фарфорових і фаянсових посудин з чітко виділеними частинами, можна виокремити такі види виробів:

- складні форми ваз, які прийшли з античної кераміки (форми амфор, урн, кратерів, кіліків тощо);

- специфічні форми ваз, запозичені з китайського фарфору: форма «мейпін» — посудини, що нагадують форму сливи (мей), звідси походження її назви, як правило, бувають із низьким циліндричним горлом. Форма «гуань» — посудини з кулястим, звуженим донизу тулубом і низьким широким горлом. Форма «подвійного гарбуза» — посудини з тулубом у вигляді двох гарбузоподібних форм, розміщених одна над одною, з'єднаних між собою у тому місці, де нижня частина гарбуза більша від верхньої [37], [95].

При дослідженні форми плоских, відкритих предметів — тарілок, для проведення атрибуції описового характеру, слід враховувати такі складові частини: форму бортика, дно, яке зазвичай буває плоским, іноді трохи опуклим, дзеркало — внутрішню сторону дна, у плоских відкритих предметів часто буває багато декороване, гніздо (чарунка) — заглиблення на поверхні дзеркала. У блюдець і розеток — завжди в центрі. Бортик тарілок цієї групи виробів був завжди відносно низьким. За формою міг бути прямим, опуклим, косим, відігнутим назовні, із загнутими всередину краями тощо. Краї бортика зазвичай бувають внутрішніми та зовнішніми. Внутрішній край часто чітко не виражений. Форму країв бортика плоских відкритих виробів описують аналогічно формі країв посудин [37], [90].

Окремі види фарфорових посудин мають ніжку, яку називають кільцевою. При описуванні кільцевої ніжки необхідно уточнити — висока вона або низька. Ніжка ділиться на підставку та стовбур, який може бути помітно вкороченим або трансформуватися в перехват ніжки. Рідше зустрічаються предмети на трьох, чотирьох ніжках.

Ручки фарфорових виробів бувають горизонтальними, вертикальними та петлеподібними. Частинами ручок є верхній і нижній корінь. У плоских відкритих виробих ручки є тільки на підносах, блюдах, піддонах, розетках для варення. Крім різноманітних за формою горизонтальних ручок, зустрічаються також посудини з ажурними прорізними ручками.

Декорування керамічних виробів поділяють на дві групи: рельєфний або пластичний декор і живописний.

Фарфорові та фаянсові художні вироби часто оздоблювали рельєфним декором.

Рельєфний декор керамічних виробів виконували з того самого матеріалу, що й сам виріб, наносили його граверним способом у вигляді перфорації або за допомогою рельєфних оздоблень. Виріб зазвичай відливали (формували) у гіпсовій формі разом з рельєфом, такі елементи декору як квіти, листя, фрукти, фігурки на рукоятках тощо, виготовляли окремо — виліплювали або відливали і потім приклеювали шлікером до основи.

Рельєф може бути низьким і високим. Рельєф, який незначно піднімається над поверхнею виробу, називають барельєфом, високий рельєф — горельєфом. Зображення, урізані, утиснені у поверхню, називають контррельєфом [90], [95].

Рельєфи, які мають самостійну форму від виробу та приклеєні до черепка шлікером, називають приставним декором.

Різновидом оздоблення керамічних і фаянсових виробів є плоский рельєф, який за складом орнаментальних елементів буває дуже різноманітним, найчастіше зустрічаються такі його види:

– рифлені поверхні, оброблені неглибокими та дуже вузькими борознами;

– канельовані поверхні — вертикальні оброблення жолобками, приєднані один до одного ребром або розділені ними один від одного маленькими жолобками. Канелюри бувають на фарфорових виробих не

тільки вертикальними, але й горизонтальними та косими, що обов'язково вказують при візуальному дослідженні предметів;

- поверхня, оброблена жолобками, — та сама рифлена поверхня, але опуклі пруті більш широкі, ніж при рифленні;

- поверхня, оброблена рокайлями. Рокайлем називається витончена, тонко розчленована асиметрична форма мушлі. Це характерний елемент орнаментики рококо. Поверхня, оброблена рокайлями, може утворювати картуші;

- поверхня, оброблена ложками, тобто заглибленнями у формі ложки вузькими знизу та широкими зверху (і навпаки), які можуть бути прямими або косими;

- ребристі поверхні — ребра можуть бути вертикальними, косими та горизонтальними;

- ґратчасті поверхні — пруті ґрат можуть бути опуклими або тисненими, косими або прямими;

- оброблення поверхні тисненою плетінкою (косою або прямою, гладкою або опуклою) із прямими або вигнутими прутами;

- поля, які чергуються, — гладкі або з певним рельєфним обробленням;

- оброблення поверхні, що імітує фактуру тканини: технологія полягає в тому, що на поверхню необпаленого черепка виробу щільно накладають шар тканини з рельєфним плетивом, яка при випалюванні, вигораючи, залишає контррельєфний малюнок на поверхні предмета [37].

Крім того, застосовували також накладний рельєф, техніка виготовлення якого аналогічна тій, що використовували для створення повнопластичних форм, але одержуваний у цьому випадку рельєф міг бути низьким або барельєфним.

На західноєвропейських заводах при виготовленні плоских ажурних рельєфів застосовували вилівок маси у форму. На вітчизняних заводах отвори ажурі прорізували від руки в сирій масі необпаленого черепка.

У 1860-ті роки з'явився мереживний ажур, який найчастіше використовували для обробки одягу в скульптурі. Виготовляли цей ажур так: мереживо або марлю з рідким плетивом занурювали в рідку порцелянову масу — шлікер. Під час випалу нитяна основа згорала — і в результаті виходило фарфорове мереживо [77], [90].

Для визначення стильових особливостей оздоблення художнього фарфору необхідно знати, що завитки, мушлі, маскарони та гротески властиві бароко, а букети, рокайль, картуші — рококо. Квіткові та листкові гірлянди, фестони, вінки, рельєфні намистини, рельєфні стрічки, джгути, пальметки та розетки, медальйони — це орнаментика класицизму, яка пізніше перейшла в ампір. Виноградні лози, рельєфні іриси та злегка зім'яті поверхні характерні для модерну [90].

Декоративне оформлення художніх виробів з фарфору та фаянсу має широкий набір композиційних вирішень, до яких належить такий прийом, як відведення, який виконують пензлем за допомогою турнетки. Є кілька його різновидів:

- вусик — кругова смуга шириною до 1 мм, що проходить по поверхні виробу;
- відведення бортиком — кругова смужка шириною до 3 мм, що проходить по краю виробу або ледве відступаючи від краю;
- відведення стрічкою у вигляді кругової смужки шириною більше 3 мм, яка проходить недалеко від краю виробу;
- арабеск (арабеска) — вузький бортовий орнамент, нанесений від руки.

Бортовий малюнок являв собою переважно безперервну орнаментальну смугу, що йшла по бортику виробу.

Поширеним видом оздоблення фарфору та фаянсу була обробка «букетом» — зображення одної-трьох квіток. Для розкидного оброблення характерне розташування в центрі тарілки або чашки великого букета та по полю виробу кількох додаткових квіток або маленьких букетиків, а також

суцільний розпис — орнаментальний візерунок, розміщений по всій поверхні виробу [90].

Тематична композиція містить у собі зображення портретів, пейзажів, фігур, архітектурних пам'ятників, емблем [100].

Дослідження композиційних сюжетів передбачає розбір характерних іконографічних рис і побудови самої композиції, аналіз тематики зображень, колористичних рішень і співвіднесення отриманих даних до певного художнього стилю або напрямку. Важливим є також розгляд стильових особливостей орнаменту, орнаментальних композицій і способу їх виконання для співвіднесення виробу до певного періоду часу та дослідження наявності клейм.

Відомий фахівець декоративно-прикладного мистецтва А. Салтиков у своїй статті «Методика визначення пам'ятників керамічного мистецтва» визначає: «Культурно-історична природа керамічних виробів як пам'яток матеріальної культури перебуває в тісній залежності від їх споживчої вартості і закладеної в них праці» [102, с. 263].

На підставі вище зазначеного можна зробити висновок, що мистецтвознавчі дослідження базуються на розгляді особливостей стилістики предмета, його форм, оздоблення, способу використання, а також фундаментальній роботі з літературними, документальними й архівними джерелами.

Таким чином, одним з основних методологічних прийомів мистецтвознавчої експертизи є класифікація тонкокерамічних виробів за їх стилістичними ознаками, що дає можливість встановити подібності або відмінності у процесі порівняння виробів тонкої кераміки з відомими аналогами для їх ідентифікації.

Мистецтвознавча експертиза й атрибуція, особливо оцінка художнього фарфору, у розвитку антикварного ринку є на сьогодні досить актуальною. У процесі продажу високомистецьких виробів проводиться їх оцінювання або встановлюється початкова ціна на аукціонах.

Аукціонні торги сприяють об'єктивному оцінюванню фарфорових і фаянсових предметів — і покупці можуть придбати, а продавці продати коштовні антикварні предмети. Так, у практиці купівлі-продажу предметів антикваріату у багатьох країнах прийнято використовувати дві методології для підтвердження автентичності антикваріату — це експертне дослідження та провенанс (англ. *provenance* — походження), тобто встановлення історії побутування та походження пам'ятки.

Український антикварний ринок працює з експертними висновками провідних експертів країни та вітчизняних музеїв, але в останні роки колекціонери почали цікавитися й походженням придбаних фарфорових виробів.

Оцінювання творів з тонкої кераміки залежить від кількох чинників — тиражування, стану збереження, віку й унікальності. Особливу цінність становлять вироби антикваріату, які мають досить багато виступаючих деталей, скульптурні композиції, декоративні блюда з рельєфними або ажурними бортиками, різноманітні статуетки тощо.

Вироби, які отримали під час побутування пошкодження різного ступеня (у вигляді подряпин, відколів, незначних втрат), звичайно, матимуть низьку вартість, але рідкісні твори, добре відреставровані або просто склеєні, мають високу ціну.

В умовах антикварного ринку існує необхідність в оцінюванні виробів тонкої кераміки, іноді це є важким завданням для оцінювачів: адже через відсутність методики часом буває складно визначити об'єктивну вартість предмета.

Тому, варто навести основні методи оцінювання антикварної кераміки останніх десятиліть.

У музейній практиці закупівельні комісії музеїв від 1970-х років застосовували метод експертно-групового оцінювання антикварних предметів. При цьому оцінку визначала спеціально створена група, яка

погоджувала свої висновки з керівником групи (зазвичай ним був головний зберігач музейних фондів).

Для визначення авторства творів застосовували спосіб зіставлення з аналогіями та статистичні дані продажів.

В оцінюванні антикваріату застосовують не тільки спосіб експертно-групового оцінювання, але й методи оцінок за каталогами, за допомогою аналогів тощо.

Визначення вартості твору передбачає підбір методики розрахунку оцінки щодо кожного конкретного предмета, вивчення ринкової інформації на час оцінювання, з огляду на всі ціноутворюючі фактори. При оцінюванні фарфорових творів враховують виробничі характеристики (підприємство-виготовлювача, марку, епоху, авторство), приналежність до історичного й культурного кола (збереженість, унікальність, рідкісність та ін.), але достатньо враховувати такі параметри:

- якість художньої кераміки;
- ступінь збереженості;
- історичне значення та художню цінність виробів;
- попит на фарфорові та фаянсові вироби.

Оцінювання художніх виробів фарфору та фаянсу проводиться також з урахуванням їх технологічного виробництва та методів виконання декорування: ліплення, гравіювання, наявності скульптурних приставних деталей, навчального, народного чи професійного розпису, виконаного ручним способом або нанесеним механічно за допомогою трафаретів, штампа, печатки, аерографії тощо.

Найбільш повним, на наш погляд, є визначення критеріїв оцінювання у методичних рекомендаціях Всеросійського художнього науково-реставраційного центру імені академіка І. Грабаря «Реставрація музейної кераміки», розроблених групою дослідників-реставраторів: Л. Андрєєвою, О. Антонян, Т. Барабановою та ін. [100]. Вони вважають, що при оцінюванні історичних пам'яток необхідно враховувати їх давність, зовнішній вигляд,

призначення предмета, матеріал виготовлення, сферу побутування, ступінь оригінальності, художності й унікальності. Також вони пропонують умовний розподіл керамічних виробів на чотири групи за рівнем зменшення їх історичного та художнього значення.

I група (унікальні твори) — стародавня археологічна, груба кераміка, гончарний товар, майолікові, теракотові та фаянсові вироби, східний фарфор — в основному кераміка до XVIII століття.

II група — малосерійні й авторські твори XVIII–XX століття українських, російських, європейських підприємств (майстерень, мануфактур, заводів) з виробництва тонкокерамічних виробів, виготовлених різними способами.

III група — виробництво серійної продукції XIX–XX століття, виконаної із застосуванням ручного декорування, декоративні архітектурні вироби, побутова, кустарна, етнографічна кераміка, народна пластика тощо.

IV група — тиражована масова кераміка XIX–XX століття — декоративна архітектурна, побутова кераміка, дрібна пластика, вази, посуд, свічники, статуетки з механічним способом формування та декорування тощо [100, с. 20–21].

На нашу думку, такий підхід оцінювання тонкокерамічних виробів є найбільш ефективним, оскільки оперує більш раціональними засобами для визначення їх вартості.

Для більш повної характеристики питання оціночної експертизи художніх творів було вивчено роботи М. Тамойкіна та Д. Тамойкіна, які досліджували специфіку реєстрування, переміщення та зберігання антикварних предметів. Спільно з фахівцями України, Литви, Канади, Росії 2004 року вони розробили власну методику з атестації — технологію ТЕС (Tamoikins Expert System), в основу якої було покладено «єдиний стандарт оцінки та програмного забезпечення для уніфікованої національної бази даних для всіх колекцій, а також сховане маркування й паспортизація предметів колекціонування» [108; 109], але розроблена ними схема цінової

експертизи більше підходить для зарубіжних країн, ніж для українських музеїв, антикварного ринку чи колекціонерів.

Найбільший інтерес у руслі нашого дослідження становлять роботи професора В. Індутного, який зробив значний внесок в оцінювання пам'яток історії та культури. У проекті «Оцінка культурних цінностей» [44] науково обґрунтовано побудову загальної класифікації культурних цінностей, основні принципи визначення їх оціночної та прогнозованої вартості, розглянуто окремі теоретичні питання щодо наукової атрибуції різних типів рухомих пам'яток культури. Автор порушує також питання специфіки дослідження пам'яток у ході проведення їх атрибуції, ідентифікації та пропонує свою методику вирахування вартості творів мистецтва, а також надає практичні рекомендації й пропонує основні правила документального оформлення експертиз. Крім того, у підручнику наведено приклади оцінювання пам'яток культури, які можуть бути застосовані як аналоги в практичній роботі, а запропоновані добірки прогнозованих даних вартості можуть стати прикладом у проведенні оцінних робіт [42; 44]. Слід зазначити, що окремі положення, висловлені автором, мають аналітичний характер і припускають інші точки зору на проблему мистецтвознавчої експертизи художніх виробів тонкої кераміки.

Процес оцінювання творів мистецтва в умовах антикварного ринку має базуватися на сучасних методиках і здійснюватися комплексно.

До сучасних методик оцінювання творів антикваріату можна віднести дослідження американського математика Томаса Сааті. У його книзі «Метод аналізу ієрархій» (1993) аргументовано способи оцінювання історичних цінностей шляхом складних математичних багатокритеріальних завдань, заснованих на лінійній логіці з використанням так званих ієрархічних структур [101].

Цей метод являє собою замкнуту логічну систему, що складається з простих правил, за допомогою яких можна шляхом аналізу різних питань провести досить точний розрахунок оцінювання предметів мистецтва. Автор

розробив схему, за якою проблема візуалізується у вигляді діаграми (ієрархії), що нагадує умовну піраміду, на вершині якої змодельована мета, нижче — кілька варіантів критеріїв оцінок, ще нижче — кілька альтернативних варіантів досягнення мети. Кожна альтернатива, своєю чергою, об'єднана векторними лініями із зазначеними критеріями [101].

На думку Т. Сааті, за допомогою такої побудови ієрархічної структури можна проаналізувати багато аспектів і краще усвідомити суть поставленої мети.

Експерт або оцінювач, застосовуючи такий метод, може додати до ієрархії основні відомості про предмет оцінювання.

Таким чином, за методикою Т. Сааті, оцінювач, проробляючи логічні підрахунки, вирішує складні завдання, головним чином інтуїтивно, що не завжди може призвести до очікуваного результату.

На сьогодні питання оцінки творів мистецтва залишається проблематичним. Так, на основі аналізу роботи Б. Платонова «Основи оціночної діяльності» було виявлено аналогію з роботами В. Индутного у рішенні сучасних проблем діяльності експертів на антикварних ринках. Автор пропонує свій підхід до використання відповідних аналогів при застосуванні різних методів дослідження творів мистецтва. Крім того, акцентує увагу на необхідності керуватися головними нормативними документами щодо обігу культурних цінностей, затверджених ООН, ЮНЕСКО та вітчизняними законодавчими органами.

Праці відомих науковців, реставраторів, професійних оцінювачів та експертів, які досліджували проблеми реставрації, атрибуції, експертизи й визначення культурної цінності творів мистецтва, є свідченням підвищеного інтересу дослідників до цих питань.

Методики оцінювання, які розробили В. Индутний, Б. Платонов, Д. і М. Тамойкіни, Томас Сааті, дозволяють шляхом різних підрахунків вартості предметів мистецтва провести найбільш незалежне оцінювання.

Методологія визначення вартості культурних цінностей з тонкої кераміки передбачає також нагромадження емпіричних даних і виявлення їхніх закономірностей.

Наукове вивчення художніх творів з фарфору може бути розпочато з емпіричних досліджень, які передбачають візуальні спостереження, класифікацію, опис. За допомогою методів емпіричного пізнання художніх творів з тонкої кераміки необхідно накопичити інформацію, зафіксувати проведені дослідження та сформулювати загальні висновки про зібраний матеріал.

Висновки до розділу 2

Аналіз витоків мистецтва фарфору-фаянсу України XIX — початку XX століття у світлі розвитку матеріальної та художньої культури дав змогу виявити історичні, культурні та мистецькі напрямки розвитку художньої тонкої кераміки, стильові характеристики виробів зазначеного періоду та розкрити специфіку мистецтвознавчої й техніко-технологічної експертизи творів фарфору-фаянсу через призму наукової реставрації як нової галузі українського мистецтва.

Досліджуючи історико-культурні та мистецькі аспекти розвитку фарфору та фаянсу XIX — початку XX століття в Україні, були висвітлені основні напрямки розвитку вітчизняних художніх центрів означеного періоду з точки зору історичних і мистецтвознавчих розвідок, що сприяло проведенню комплексного аналізу класичних зразків кераміки та мотивів декоративного розпису.

Упродовж XIX — початку XX століття в українському мистецтві простежується певна еволюція та трансформації стильових особливостей у формотворенні й оздобленні фарфору та фаянсу (від пізньобарокових і класицистичних рефлексій до еkleктики, модерну, ар деко й авангардизму). Впровадження нових технічних і технологічних можливостей продукування стало наслідком таких процесів, як зміна модних течій, творчих пошуків у межах стилю й удосконалення форм і розпису.

Проведені мистецтвознавчі дослідження базувалися на розгляді особливостей стилістики фарфоро-фаянсових творів, форм, оздоблення, способу використання та здійснено їх класифікацію.

Крім того, проаналізовані різні підходи до розрахунків і способів встановлення вартості творів різними мистецтвознавцями. Здійснений аналіз методів оцінювання різних досвідчених фахівців, які займалися проблемами визначення мистецької цінності, сприяв виділенню системи В. Індутного як найбільш раціональної для застосування у мистецтвознавчій практиці.

Теоретичний аналіз літератури та загальних методів експертних досліджень культурних цінностей дозволив окреслити перспективний напрям розробки власної методики проведення мистецтвознавчої експертизи виробів класичного фарфору та фаянсу з колекцій національних музеїв і приватних зібрань при підготовці експонатів до наукової реставрації.

РОЗДІЛ 3

МИСТЕЦТВОЗНАВЧА ЕКСПЕРТИЗА КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ З ФАРФОРУ ТА ФАЯНСУ

Мистецтвознавча експертиза художньої тонкостінної кераміки є важливою складовою сучасної науково-дослідної практики художника-реставратора, яка дає можливість встановити історичне та культурне значення предмета, що в більшості випадків пов'язано з необхідністю підтвердження атрибуції антикварних предметів або фарфоро-фаянсових художніх виробів, знайдених у фондах музеїв.

Реставрація історико-культурних предметів складається з практичної роботи і теоретичних досліджень, метою яких є вивчення історичних даних про пам'ятку та пошуки методологічних прийомів реставрації, а також описування та фіксація інформації про виріб у ході його відновлення.

Процес реставрації вимагає спеціальної підготовки фахівця, який її буде здійснювати. Крім того, реставратор фарфору-фаянсу повинен дотримуватися єдиних правил і положень професійного рівня, враховувати вимоги до якості реставраційних робіт і реставраційних матеріалів, також знати принципи та методи науково-дослідницької й експериментальної роботи, вирішувати складні етичні й естетичні проблеми з цієї групи пам'яток.

Важливим елементом методології мистецтвознавчої експертизи та реставрації є розробка класифікації фарфоро-фаянсових творів, що може стати корисним у дослідженні, атрибуції та порівнянні типових предметів.

3.1. Етичні й естетичні проблеми у мистецтвознавчій та експертній діяльності

Актуальними проблемами у мистецтвознавстві, художній і реставраційній діяльності залишаються етичні питання, особливо при роботі з пам'ятками історії та культури.

Слово «етика» походить з грецької мови: «етос», що означає правила поведінки, дотримання моральних правил, точніше — рух до засвоєння знань, а також відповідальне ставлення до певних професій.

Необхідною складовою реставраційної діяльності є обов'язкове дотримання реставратором професійної етики та загальноприйнятих етичних норм.

Етичні аспекти ставлення реставраторів до художніх пам'яток є актуальними й у наш час, тому на спеціалізованих наукових конференціях, крім питань мистецтвознавства, культурології та філософії, порушують проблему внеску реставратора у справу збереження культурного спадку для нащадків. Так, на III Міжнародній науково-практичній конференції 2001 року провідний науковий співробітник Державного науково-дослідного інституту реставрації Міністерства культури Російської Федерації А. Яхонт зазначив, що «на порозі XXI століття доводиться трохи суворіше оцінювати на етапах становлення і формування реставрації як наукової діяльності» [135, с. 197]. На думку науковця, на сьогодні необхідно розпочати вивчення, розроблення та вирішення проблем етичного ставлення до пам'яток мистецтва, оскільки іноді реставраційні втручання або поновлення творів мистецтва псують їхню індивідуальність, тому що кожний твір несе певну історичну, художню, технологічну інформацію, а при проведенні експертизи або атрибуції така інформація дозволяє більш конкретно визначити справжність досліджуваної пам'ятки.

Одним з дослідників, які порушували питання про дбайливе ставлення реставраторів до творів мистецтва, була І. Дорофієнко, яка на наукових

зібраннях постійно закликала вчених, мистецтвознавців і реставраторів до дискусії з питань етики, збереження автентичності художніх пам'яток і надання їм належного експозиційного вигляду. При розгляді цих складних проблем авторка розкривала роль реставратора при виконанні різних робіт з пам'ятками, наголошувала на необхідності дотримання ним етичних кодексів, точного виконання всіх технологічних процесів у питаннях збереження та консервації культурних цінностей [34, с. 48–50].

Збереженню пам'яток історії та культури була присвячена й V Міжнародна науково-практична конференція у Києві (2005 р.). Так, дослідниця А. Беляєвська порушила проблему зберігання цінних елементів керамічного декору та мозаїки на відреставрованих пам'ятках і звернула увагу на те, що ставлення до декоративних елементів архітектури перебуває на варварському рівні. «Проблема збереження архітектурної кераміки, зокрема цінних елементів декору (керамічної покрівлі, плитки, панно, камінів, порталів, керамічних ікон, печей, іконостасів тощо) на пам'ятках історії не вирішені досі» [11, с. 24]. Автор на конкретному прикладі показала важливе значення збереження творів мистецтва при виконанні реставраційних робіт.

Кожний художній твір являє собою унікальну, єдину пам'ятку у своєму роді, але існує багато суб'єктивних чинників, за яких один твір вважається більш цінним, ніж інший. В історичному аспекті велике значення має навіть єдина мистецька робота або, наприклад, тиражований екземпляр декоративно-прикладного мистецтва.

Фарфоро-фаянсові вироби (ті, що у задовільному стані) представлені в експозиціях різних музеїв України, але велика кількість творів знаходиться у пошкодженому стані в музейних фондах і потребують втручання реставраторів для відновлення та подальших наукових досліджень.

Одним з важливих аспектів здійснення реставраційних заходів і мистецтвознавчої експертизи є ретельне дослідження пам'яток фарфору-фаянсу, що передбачає, зокрема, визначення часу їх створення, а також

збереження зовнішнього вигляду пам'ятки як свідка певної історичної епохи. Слід також зазначити про необхідність наукового підходу у проведенні досліджень унікальних пам'яток, для цього слід залучити багатьох науково-технічних фахівців, зберігачів фондів музеїв тощо.

Першорядним значенням для вирішення завдань, поставлених у цій роботі, є вивчення міжнародних декларацій з консервації та реставрації пам'яток історії та культури. Так, професійні Кодекси реставраторів визначають моральні принципи й правила, яких повинні дотримуватися фахівці у своїй практичній роботі з реставрації та консервації творів мистецтва. У багатьох кодексах зазначено, що реставратори різних напрямів зобов'язані дотримуватися єдиних правил і положень професійного рівня.

У результаті вивчення Венеціанської хартії, ухваленої на II Міжнародному конгресі архітекторів і технічних фахівців історичних пам'яток у Венеції (1964 р.), відповідно до статті 2 було визначено: «Консервація і реставрація пам'яток становить таку дисципліну, яка взаємодіє з усіма галузями науки і техніки, сприяє вивченню та збереженню монументальної спадщини» [66].

В іншому Кодексі етики та стандартів практики, ухваленому Американським інститутом консервації історичних та художніх цінностей (АІК), приділено також велику увагу професійній підготовці та поведінці консерватора перед тим, як доручити йому відповідальну роботу. У преамбулі Кодексу в першому пункті зазначено: «Консерватор-професіонал повинен прагнути досягати високих стандартів на всіх етапах консервації, зокрема профілактичної консервації, експертизи, документування, обробки, пошуку та професійної підготовки» [129].

Таким чином, реставраційні та консерваційні дії є досить трудомісткими, а об'єкти мистецтва вимагають глибоких і всебічних наукових досліджень.

В Україні також було розроблено відповідні нормативні документи, у яких передбачено здійснення контролю та розвиток професійного рівня

художників-реставраторів, а також визначено вимоги стосовно дотримання правил у професійній роботі реставратора.

1993 року, вже у незалежній Україні, Міністерство культури України видало постанову про створення Комісії з атестації художників-реставраторів і розробило кваліфікаційні категорії. Згідно з цим нормативним документом художник-реставратор повинен володіти спеціальними знаннями, уміннями та навичками в межах відповідної кваліфікаційної категорії та дотримуватися єдиних правил і положень професійного рівня.

Розглянемо деякі аспекти реставраційних асоціацій різних країн. Так, у розділі «Реставрація» основних положень наукової реставрації та консерваційних заходів етичного кодексу Канадської асоціації з консервації культурних цінностей і професійних консерваторів є визначення: «Реставрація ґрунтується на дбайливому ставленні до матеріалу оригіналу й точних даних про колишній вигляд об'єкта» [128]. Також у цьому кодексі обґрунтовано зміст поняття «експертиза» та наголошено, що «усі заходи, мають бути спрямовані на визначення структури, матеріалів, відповідної історії та стану культурної цінності, зокрема оцінку пошкоджень, змін і втрат. Експертиза також припускає аналіз і вивчення відповідного матеріалу, а також вивчення важливої історичної та сучасної інформації» [128].

У Кодексі етики з консервації Міжнародної ради музеїв ІКОМ (International Council of Museums — ICOM) [55] та етичному кодексі Європейської конфедерації організації консерваторів-реставраторів формулювання терміна «реставрація» майже однакові: «Реставрація — це дія, здійснена з метою виправити пошкодження або зробити зіпсований артефакт зрозумілим при мінімальній втраті естетичної та історичної цінності» [131].

Отже, слід зазначити, що реставрація пам'яток культурної спадщини — це комплекс науково аргументованих заходів, спрямованих на укріплення (консервацію) фізичного стану пам'ятки, розкриття її культурно-важливих

особливостей з метою полегшення розуміння твору при максимальному збереженні його автентичності.

В Україні ухвалено низку законів про охорону пам'яток: «Про музеї та музейну справу» [41], «Про охорону культурної спадщини» [40]. Крім того, наша держава є учасником усіх основних конвенцій (і в рамках ЮНЕСКО, і в рамках Європейської співдружності) з питань охорони культурної спадщини. У Конвенції ЮНЕСКО «Про захист всесвітньої культурної і природної спадщини», до якої Україна приєдналася 1988 року, прописано, що «Держави і сторони цієї конвенції для того, щоб забезпечити за можливості більш ефективну охорону та збереження і за можливості активну популяризацію культурної і природної спадщини, розміщеної на її території, прагнуть в умовах, властивих кожній країні, розвивати наукові дослідження та технічні розробки й удосконалювати методи роботи, які дають можливість державі усувати небезпеку, що загрожує її культурній і природній спадщині; застосовувати відповідні правові, адміністративні та фінансові заходи щодо виявлення, охорони, збереження, популяризації та відновлення цієї спадщини; сприяти створенню чи розвитку національних або регіональних центрів підготовки в галузі охорони, збереження й популяризації культурної та природної спадщини, а також заохочувати наукові дослідження в цій галузі» [57]. Проте, на жаль, стан пам'яток культури і мистецтва на сьогодні часто не втішний: охороняють їх лише на папері, на їх утримання виділяють мізерні кошти, а установи, які повинні зберігати пам'ятки культури, змушені заробляти на своє існування самостійно.

Як було вже зазначено, Україна є учасницею міжнародних договорів і конвенцій (у рамках ЮНЕСКО і Європейської співдружності) з проблем збереження культурної спадщини. Так, у статті 54 Конституції України вказано: «Держава сприяє розвиткові науки, встановленню наукових зв'язків України зі світовим співтовариством» [57]. У цьому контексті доречно також звернути увагу на те, що, за Конституцією, «держава забезпечує збереження історичних пам'яток та інших об'єктів, що становлять культурну цінність,

вживає заходів для повернення в Україну культурних цінностей народу, які знаходяться за її межами» [57].

Так, етичні кодекси реставраторів, міжнародні конвенції та декларації, національні закони, що містять різну термінологію з певних тем, стають предметом наукового пошуку реставраторів, мистецтвознавців, експертів, які досліджують відмінності понять: об'єкт і пам'ятка культури, предмет мистецтва, культурна значимість, культурне надбання тощо.

Продовжуючи розгляд етичних питань, слід зазначити, що згідно з пунктом 1 першого розділу Закону України «Про охорону культурної спадщини» культурну спадщину визначено як сукупність успадкованих людством від попередніх поколінь об'єктів культурної спадщини де об'єкт культурної спадщини формулюється як «визначне місце, споруда (витвір), комплекс (ансамбль), їхні частини, пов'язані з ними рухомі предмети, а також території чи водні об'єкти, інші природні, природно-антропогенні або створені людиною об'єкти незалежно від стану збереженості, що донесли до нашого часу цінність з археологічного, естетичного, етнологічного, історичного, архітектурного, мистецького, наукового чи художнього погляду й зберегли свою автентичність» [40].

У статті 15 Закону України «Про музеї та музейну справу» зазначено, що невід'ємною складовою культурної спадщини України є музейний фонд України, який є національним багатством, що охороняється законом. «Музейний фонд України — це сукупність окремих музейних предметів, музейних колекцій, музейних зібрань, які постійно зберігаються на території України, незалежно від їх походження та форм власності, а також музейних предметів і музейних колекцій, що знаходяться за межами України і є власністю України або відповідно до міжнародних договорів підлягають поверненню в Україну» [41].

Відповідно до законів України «Про музеї та музейну справу» [41] та «Про охорону культурної спадщини» «держава, музеї, підприємства, установи, організації та громадяни, які є власниками культурних цінностей,

повинні забезпечувати збереження культурних цінностей, сприяти їх науковому вивченню, обліку, класифікації, державній реєстрації, запобігати руйнуванню або заподіянню шкоди, забезпечувати захист, утримання, відповідне використання, ремонт, консервацію, реставрацію, реабілітацію, пристосування та музеєфікацію пам'яток» [40].

Культурні цінності, згідно з Етичним кодексом Канадської асоціації з консервації культурних цінностей і Канадської організації професійних консерваторів, — «це предмети, які становлять художній, соціальний, історичний або науковий інтерес» [128].

Таким чином, можна констатувати, що в усіх зазначених вище документах, попри різне формулювання, певні групи пам'яток можуть стати об'єктом роботи реставратора-консерватора.

В етичних кодексах різних країн намагалися знайти вирішення проблем реставраторів як професійних фахівців зі збереження та відновлення предметів історичної та культурної спадщини. Наприклад, найбільш повним є визначення, розроблене в Кодексі етики Комітету з консервації Міжнародної ради музеїв ICOM, у якому йдеться про те, що «діяльність консерватора-реставратора складається з технічної експертизи, збереження та реставрації культурних цінностей», а експертизою є «попередня процедура, проведена з метою встановити документальну важливість художнього твору-артефакту; істинну структуру й матеріали; ступінь руйнувань, деформації та втрати; а також документування даних» [55].

Практична робота реставратора починається із всебічного вивчення предмета або його експертизи, що визначається як попередня процедура. За етичним кодексом Канадської асоціації з консервації культурних цінностей і Канадської асоціації професійних консерваторів [128], дослідження пам'ятки передбачає всі дії, спрямовані на встановлення стану предмета, структуру його матеріалів, ідентифікацію та документування отриманих даних. В етичному кодексі Європейської конфедерації організацій консерваторів-реставраторів [131] практична робота реставратора доповнюється ще

заходами щодо ідентифікації масштабу змін, які відбулися впродовж побутування пам'ятки, а також оцінки чинників пошкоджень і визначення масштабу проведення необхідних заходів.

У кодексі етики Комітету з консервації Міжнародної ради музеїв ІКОМ та етичному кодексі Канадської асоціації з консервації культурних цінностей і Канадської асоціації професійних консерваторів термін «консервація» визначено як «збереженість», тобто застосування відповідних операцій, спрямованих на попередження або призупинення руйнівних дій при незадовільному стані пам'ятки. Збереження передбачає контролювання середовища й умов перебування пам'ятки, а також відповідну обробку, необхідну для його підтримки в стабільному стані. Збереження творів, крім того, передбачає незначні нововведення у випадку, якщо предмет містить цінний інформаційний зміст [55], [128].

Слід зауважити, що розглянутий термін «збереження» дуже близький до поняття «профілактична консервація», що також зазначено в розглянутих етичних кодексах [55]. Крім того, у кодексі етики Канадської асоціації з консервації культурних цінностей і Канадської асоціації професійних консерваторів зустрічаємо термін «превентивна консервація», який слід розуміти як профілактична [128].

«Профілактична консервація — це заходи, спрямовані на мінімізацію погіршення стану і псування культурної цінності» [128], які здійснюють для запобігання псування пам'ятки шляхом створення оптимальних умов для її збереження, що передбачають: відповідне освітлення, умови утримання, якість повітря, комплекс заходів з боротьби зі шкідниками, навантаження-розвантаження, пакування та транспортування, експонування, зберігання, утримання, користування, гарантування безпеки, пожежозахист і готовність до екстреної евакуації [128].

Але чому ж професія, відома у нашому культурному середовищі (пострадянському просторі) як художник-реставратор, у документації інших

країн визначена як консерватор-реставратор? Щоб зрозуміти це, з'ясуємо, що ідентифікують такі поняття як консервація, а що — як реставрація.

Згідно із Законом України «Про охорону культурної спадщини» консервація — це сукупність науково обґрунтованих заходів, що дозволяють захистити об'єкти культурної спадщини від подальших руйнувань і забезпечують збереження їх автентичності з мінімальним втручанням у їхній існуючий вигляд [40].

Відповідно до етичного кодексу Європейської конфедерації організацій консерваторів-реставраторів [131] до поняття «консервація» входить «профілактична консервація» та «відбудовна» (корегуюча), яка «складається, в основному, з прямого впливу на культурну цінність, для уповільнення подальшого погіршення стану об'єкта» [131].

Поняття «консервація» передбачає також всі дії, спрямовані на збереження культурної цінності для майбутніх поколінь, про що зазначено в згаданому вище етичному кодексі Канадської асоціації з консервації культурних цінностей і Канадської асоціації професійних консерваторів: «Основною метою консервації є вивчення, реєстрація, підтримання у належній формі та відновлення культурно значимих властивостей культурної цінності, втілених у її фізичній і хімічній структурі, за найменших втручань. Консервація складається з таких етапів: експертизи, ведення документації, профілактичної консервації, обробки, реставрації та реконструкції» [128].

Варто зазначити, що консерваційні заходи щодо об'єктів культури і мистецтва це, передусім, науково обґрунтовані дії реставратора, запропоновані, скореговані та затверджені на Реставраційних радах певних закладів, за місцем яких перебуває пам'ятка, і направлені для призупинення або попередження руйнівних процесів творів мистецтва з дотриманням належних умов зберігання автентичної пам'ятки з мінімальним втручанням у її теперішній вигляд [40]. Крім того, консервація передбачає й такі дії, як: паспортизація, дослідження, підтримка в належному стані та відтворення окремих фрагментів пам'ятки за найменших втручань, контролювання

температурно-вологісного режиму середовища та створення оптимальних умов її зберігання, підготовка до транспортування, експонування та готовність до непередбачених випадків.

З іншого боку, згідно зі статтею 1 першого розділу Закону України «Про охорону культурної спадщини» слід підкреслити, що «реставрація — це сукупність науково обґрунтованих заходів щодо укріплення (консервації) фізичного стану, розкриття найбільш характерних ознак, відновлення втрачених або пошкоджених елементів об'єктів культурної спадщини із забезпеченням збереження їхньої автентичності» [40].

Окремо слід розглянути проблеми експертних досліджень, сформульованих в етичному кодексі Американського інституту консервації історичних та художніх цінностей (АІК) [129], де вказано, що «ретельна експертиза культурної цінності створює базу для всієї подальшої діяльності консерватора-професіонала» і перед проведенням експертизи «консерватор-професіонал повинен обґрунтувати необхідність проведених процедур» [129]. При науковому вивченні пам'ятки «консерватор-професіонал має дотримуватися встановлених наукових норм і протоколів досліджень» [129].

Суть експертизи відбивається також і в етичному кодексі Канадської асоціації з консервації культурних цінностей і Канадської асоціації професійних консерваторів: «Експертиза також припускає аналіз і вивчення відповідного матеріалу, а також дослідження важливої історичної та сучасної інформації» [128].

З урахуванням розбіжностей між поняттями «консервація» та «реставрація» можемо зробити висновок, що такий комплекс консерваційно-реставраційних заходів являє собою науково аргументовані дії, спрямовані на збереження предметів мистецтва й організацію належних умов для їхнього зберігання. Крім того, реставрація, за певних умов, може бути наступним продовженням комплексу консерваційних дій.

Загалом, не слід ототожнювати консервацію та реставрацію з такими діями, як ремонт, пристосування або реконструкція, про що зазначено в

Законі України «Про охорону культурної спадщини»: «Ремонт — це сукупність проектних, вишукувальних і виробничих робіт, спрямованих на покращення технічного стану та підтримання в експлуатаційному стані об'єкта культурної спадщини без зміни властивостей, які є предметом охорони об'єкта культурної спадщини» [40].

«Пристосування — це сукупність науково-дослідних, проектних, пошукових і виробничих робіт щодо створення умов для сучасного використання об'єкта культурної спадщини без зміни притаманних йому властивостей, які є предметом охорони об'єкта культурної спадщини, зокрема реставрація елементів, які становлять історико-культурну цінність» [40]. Слід зазначити, що згідно з положенням Закону України «Про охорону культурної спадщини» (розділ 1, стаття 1) цей термін визначається як «сукупність науково обґрунтованих заходів щодо відновлення культурних та функціональних властивостей об'єктів культурної спадщини, приведення їх у стан, придатний для використання» [40].

Відповідно до Етичного кодексу Канадської асоціації з консервації культурних цінностей і Канадської асоціації професійних консерваторів реконструкцію пам'яток визначено як заходи, спрямовані на часткове або повне відтворення культурної цінності, що засновані на історичних, літературних, графічних, археологічних і наукових даних. Метою реконструкції є досягнення кращого розуміння культурної цінності. Реконструкція відбувається з використанням малої кількості, а в деяких випадках і зовсім без матеріалів оригіналу, але з точним дотриманням первісного вигляду» [128].

Загальноприйнято вважати, що реставратор — це спеціаліст, який може виконати різні види робіт — повернути первісний вигляд твору, заново відродити втрачені фрагменти або відтворити втрати з розписом, золоченням тощо. Проте, професія реставратора, давно визнана міжнародними документами та окреслює дещо інші завдання. Реставратор, чия фундаментальна роль, як вказують професійний кодекс Європейської

конфедерації організацій консерваторів (Є.К.О.К.) [131], Кодекс етики комітету з консервації Міжнародної ради музеїв (ICOM) [55], Етичний кодекс Канадської асоціації з консервації культурних цінностей і Канадської асоціації професійних консерваторів [128], Етичний кодекс Американського інституту консервації історичних і художніх цінностей, «полягає у збереженні, а при необхідності, реставрації об'єктів культурної спадщини, що є безцінними та невідтворюваними в їх естетичному, історичному значенні, фізичній цілісності заради сьогодення і майбутніх поколінь» [129].

Щодо визначення поняття «реставратор» слід зазначити, що в Кодексі етики комітету з консервації Міжнародної ради музеїв (ICOM) справедливо зазначено, що в більшості країн професія консерватор-реставратор не має чіткого визначення: «Діяльність консерватора-реставратора складається з технічної експертизи, збереження та реставрації культурних цінностей» [55]. Таке визначення не розділяє поняття «консерватор» і «реставратор» та не розмежовує обов'язки представників цих професій. Сьогодні ці два терміни претендують на визначення всіх дій, пов'язаних з пам'ятками, тобто консервацію та реставрацію останнім часом використовують частіше в одному понятті як «консерваційно-реставраційні заходи», що відповідає вимогам термінології міжнародної стандартизації. Тому в пошуках компромісу автори Кодексу етики комітету з консервації Міжнародної ради музеїв (ICOM) цю спеціальність вирішили визначити як консерватор-реставратор [55].

Фахівця цієї галузі і в нашій країні, й інших державах ідентифікують як художника-реставратора. Так, доцент кафедри техніки та реставрації творів мистецтва Національної академії образотворчих мистецтв і архітектури Т. Тимченко у своїй статті «Художник-реставратор: до історії терміна» зазначає, що на початку ХХ століття сформувалися певні вимоги до якості реставраційних робіт, витримати які могли фахівці, що «мали бездоганний смак, глибокі знання світової культури, давніх художніх технік і тонке відчуття старовини, тобто люди, які, крім спеціальних знань у

технічних, історичних, культурологічних галузях, володіли ще й відповідними художніми навичками». З 1956 року термін «художник-реставратор» було затверджено, а підготовку кадрів здійснювали в художніх установах, що мало як позитивні, так і негативні наслідки [110, с. 175–176]. Крім того, автор простежує історію смислового наповнення поняття «художник-реставратор» і розкриває причини виникнення назви професії.

Наведемо інші приклади, де конкретизовано специфіку професії реставратора. Так, в Етичному кодексі Європейської конфедерації організацій консерваторів (Е.С.С.О. — Є.К.О.К.) вказано, що реставратор «не є ні художником, ні ремісником», які створюють нові об'єкти. Реставратор зберігає культурні надбання, підтримуючи їх у належному вигляді або ремонтуючи [131].

Згідно з Етичним кодексом Канадської асоціації з консервації культурних цінностей і Канадської асоціації професійних консерваторів «консерватором-професіоналом може вважатися будь-яка людина, чия освіта, знання, досвід і здібності дозволяють виконувати дії з консервації відповідно до Етичного кодексу та практичного керівництва. Зазначений термін охоплює консерваторів-практиків (які, як правило, призначаються за набутою спеціалізацією, наприклад, консерватор живопису, консерватор тканин, консерватор кераміки тощо) а також учених, техніків, викладачів, керівників і консультантів з консервації» [128]. Отже, у цьому фрагменті Кодексу також обумовлено термін «консерватор-практик».

Відповідно до Етичного кодексу Петербурзької гільдії реставраторів термін «реставратор» «об'єднує реставраторів, що мають реставраційну практику, тих, хто повністю або переважно отримує свої доходи від реставраційної діяльності, студентів реставраційних відділень навчальних закладів, стажистів-реставраторів, спеціалістів, які займаються науково-дослідною діяльністю в галузі реставрації» [130]. Тобто виявляється також подібне ставлення до визначення терміна «реставратор» як і в Етичному

кодексі Канадської асоціації з консервації культурних цінностей та Канадської асоціації професійних консерваторів.

Завдання консерватора-реставратора, за Етичним кодексом Канадської асоціації з консервації культурних цінностей і Канадської асоціації професійних консерваторів [128], а також Кодексом етики Комітету з консервації Міжнародної ради музеїв (ICOM), незалежно від того, «чи працює він у музеях, офіційних службах з охорони пам'яток культурної спадщини, приватних установах з консервації і самостійно», полягає в тому, щоб зберегти пам'ятки по можливості в недоторканному стані для більш повної їх атрибуції, як вказано в документі, «усвідомлювати матеріальний аспект об'єктів історичного та художнього значення, щоб запобігти їх руйнуванню, щоб ми їх краще розуміли і більш чітко відрізняли оригінал від підробки» [55]. Тобто підкреслюється необхідність збереження пам'яток у первісному стані для більш повної їх атрибуції.

Робота реставратора, за Етичним кодексом Європейської конфедерації організацій консерваторів-реставраторів (Е.С.С.О. — Є.К.О.К.), полягає також у можливості проведення технологічної експертизи, наданні рекомендацій щодо збереження, консервації та реставрації культурних цінностей, а також у ретельному веденні документації всіх виконаних операцій і рекомендацій, що стосуються умов зберігання й експлуатації пам'яток. Особливим завданням реставратора-фахівця є вдосконалення його професійних якостей та інструктування реставраторів-практикантів [131].

В Етичному кодексі Петербурзької гільдії реставраторів завданням фахівця з реставрації є також збереження пам'яток історії та культури, що особливо актуально як для країн Співдружності, так і для України [133].

Крім того, у Кодексі етики Комітету з консервації Міжнародної ради музеїв (ICOM) викладено загальні норми, які вказують на особливе значення «міждисциплінарного співробітництва» з урахуванням сучасних етичних принципів, а також на певний прогрес у сфері професійних можливостей, що є доказом того, що нині реставратори повинні працювати в єдиній команді.

Така співпраця стане результативною, оскільки дасть можливість реставраторові науково обґрунтувати проблеми галузі й трактувати свої висновки у відповідному контексті [55].

Таким чином, у результаті вивчення міжнародних кодексів етики та вітчизняних законів можемо підсумувати: реставратор-консерватор зобов'язаний прагнути на всіх етапах виконувати свою роботу максимально якісно, дотримуючись найвищих стандартів, його вид діяльності передбачає наявність особливої майстерності та відповідальності при прийнятті ним рішення щодо реставраційного втручання.

При виборі комплексу робіт з реставрації фарфорових і фаянсових виробів фахівці мають завжди дотримуватися етичних норм, з огляду на основні правила відтворення та недоторканності пам'яток культури. Ця вимога є принциповою в реставрації виробів кераміки, фарфору, фаянсу та полягає в забороні механічних шліфувальних операцій на фрагментах з метою вирівнювання їхніх стиків у результаті невдалого склеювання, за винятком заходів з відновлення тонувань, приховування швів склеювань, а також усунення потертості на поверхні оригіналу.

Наступне правило стосується відмінності привнесених доповнень, які можна виявити візуально. Заповнення втраченого розпису або декору на фрагментах тонкої кераміки відновлюють, головним чином, використовуючи техніку «пуантелі», ретуші, а також за допомогою аерографа для імітації глазурі. Такі складні техніки як «цирування» (гравірування по золотому фону), «сграфіто», імітація рельєфних деталей тощо, як правило, відтворенню не підлягають. Основною етичною вимогою у реставрації пам'яток кераміки є також оборотність привнесених матеріалів, це, передусім, стосується клеїв і матеріалів для відтворення втрачених фрагментів. Таким чином, всі привнесення у структуру пам'ятки мають легко видалятися без її пошкодження. Головним правилом реставратора повинно бути не надання експонату первісного вигляду, а певне обмеження втручання і мінімальний обсяг реставраційних робіт з відновлення.

Недотримання цих етичних положень є однією з основних помилок у процесі реставраційних робіт.

Загалом, у результаті вивчення міжнародних кодексів етики, вітчизняних законів у контексті дослідження таких термінів, як «реставрація», «консервація», «експертиза» можемо відмітити, що в усіх нормативних документах підкреслюється особлива роль реставратора, який повинен постійно вдосконалювати свою професійну майстерність, що передбачає не тільки наявність необхідних практичних навичок, а й серйозної академічної підготовки, художньої освіти та знань з різних сфер життєдіяльності.

Аналізуючи міжнародно-правові акти та морально-правові норми з охорони, захисту та реставрації об'єктів культури та мистецтва, слід відзначити, що законодавча база України відповідає міжнародно-правовим нормам.

У межах естетичного сприйняття фарфорові та фаянсові вироби впливають на наші смаки, упродовж свого побутування стають невід'ємною частиною нашого життя та посідають почесне місце в нашій історії та культурі.

Свій підхід до розуміння естетики у мистецтві пропонують такі вітчизняні фахівці як Л. Левчук, Д. Кучерюк та В. Панченко. Вони звертають увагу на те, що «естетика — це наука про загальні закони художнього освоєння та пізнання дійсності, розвитку мистецтва». Крім того, зазначають, що об'єктом дослідження естетики є художня діяльність людини, її структура та функціональна своєрідність, природа художнього таланту, видова, жанрова й стильова самобутність мистецтва тощо [60, с. 5].

Художньо-естетичні смаки, які сформувалися на вітчизняних фарфорових підприємствах на межі XIX–XX століття, визначили історичну цінність фарфору, поставивши його в ряд високохудожніх і найбільш значущих явищ у культурі та мистецтві України. Водночас, слід підкреслити,

що, починаючи з цього періоду, фарфор стає масовим і набуває певних особливостей у своєму утилітарному призначенні.

Вироби тонкої кераміки стають більш досконаліми в декоруванні, який за способом нанесення можна поділити на два напрями — ручний розпис, з використанням народних традицій, і професійний розпис, який завдяки впливу західноєвропейських художніх напрямів набував більш досконалого вигляду. Однак масовий утилітарний випуск продукції на початку ХХ століття змінив унікальний рукотворний характер розпису фарфору і його оздоблення через застосування сучасних технічних засобів.

Як відомо, становлення фарфоро-фаянсової промисловості на початку ХХ століття відбувалося переважно за вказівками партії, під керівництвом якої створювалися вироби з виховним, ідейно-політичним змістом.

Фарфорова продукція повинна була формувати у покупців естетичні смаки й одночасно бути доступною.

Виробництво вітчизняного художнього фарфору, що на той період розвивалося відповідно до вимог радянської культури й побуту, впливало й на світогляд наступних поколінь майстрів.

Робота художників, задіяних у виробництві фарфору, повинна була відповідати загальним вимогам партії, яка, відповідно, створила сприятливі умови для підготовки фахівців фарфоро-фаянсової промисловості.

Культурно-мистецьке життя країни початку ХХ століття на сьогодні стало предметом вивчення істориків, філософів, культурологів, мистецтвознавців, оскільки цей період характеризується революційними рухами, що істотно змінили як хід розвитку історії, так і мистецтва.

Український фарфор початку ХХ століття став невід'ємною частиною вітчизняної промисловості та художньої культури, взаємодіючи з різними сферами мистецтва.

Отже, питання естетики розкривають також взаємозв'язки з ключовими напрямками формування художнього фарфору.

Для створення естетично довершеного просторово-предметного середовища та гармонізації навколишнього світу необхідне поєднання багатьох аспектів творчої діяльності людини в одне ціле.

Естетично організоване середовище можна створити, якщо спиратися на результати теоретичних методів наукових досліджень проблем естетики на прикладах проведених реставраційних робіт творів фарфору та фаянсу, їх експертної атрибуції, встановлення історичної значимості.

Фарфорове виробництво початку ХХ століття, як було зазначено вище, вирізнялося не тільки утилітарними ознаками, а й кардинальними реконструкціями та модифікаціями різних течій і художніх стилів.

При виготовленні художнього фарфору та столового посуду цього періоду використовували матеріали з різноманітними декоративними можливостями. Освоєння нових технологій зумовило злет творчого духу художників-керамістів, посилило їхнє прагнення естетично вдосконалювати навколишній світ, сформувалися національні керамічні школи і цьому, безумовно, сприяли прогресивні досягнення науки та культури, що повністю змінили погляди художників-керамістів на процеси формотворення, застосування декоративних матеріалів у традиційному розписі кераміки.

Створення художнього фарфору та фаянсу на початку ХХ століття було підпорядковане ідейно-політичним і соціально-економічним завданням.

На кожному щаблі формування художня кераміка, фарфор мали своє суспільне значення, удосконалюючись у формоутвореннях і гармонійних композиційних розписах.

Як відомо, мистецтво художньої тонкої кераміки початку ХХ століття було орієнтоване на виготовлення виробів масового споживання, але завдяки впровадженню у виробництво нових технічних і технологічних можливостей виготовлення фарфорових та фаянсових мас, розвитку виразних художніх засобів та освоєнню естетичних прийомів у формотворенні й декоруванні виробів, стали з'являтися унікальні твори.

Вітчизняну художню кераміку досліджувало чимало фахівців, тому в результаті накопичено значний емпіричний матеріал, що потребує аналізу та систематизації, зокрема й стосовно питання мистецтвознавчої експертизи фарфоро-фаянсових виробів.

Але слід зауважити, що особлива відповідальність у створенні форм виробів покладається на дизайнерів та їх технічні розробки. У разі виявлення порушень законів конструювання результат неодмінно призводить до втрати цілісності й естетичної цінності предмета.

Для суспільства в цілому художні вироби тонкої кераміки українських підприємств ХІХ — початку ХХ століття мали велике естетичне та виховне значення, формували відповідне світосприйняття.

Так, залежно від поставлених завдань, «естетика враховує кожен з методологічних підходів, збагачуючи кожную з окремих дисциплін про мистецтво найзагальнішими теоретичними досягненнями. Разом з тим, естетика залишається цілісною філософською дисципліною і не виключає існування також певних галузей знань, до того ж не тільки похідних від естетичних базисних навчань, а й споріднених з іншими науками» [60, с. 110]. Тобто мистецтво тонкої кераміки, безперечно, може бути об'єктом естетичного аналізу та акумулювати в собі естетичні цінності й естетичний досвід суспільства.

Отже, художні тонкокерамічні вироби в організації побуту відіграють значну роль. На сьогодні сучасний ринок через закриття практично всіх фарфоро-фаянсових виробництв заповнений переважно китайською продукцією (не завжди якісною). Тому вітчизняні художні вироби фарфору та фаянсу минулих років заслуговують особливого культурного, мистецького, духовного й естетичного визнання і їх високо оцінюють сучасні антиквари, збирачі та дослідники фарфорових творів не тільки України, а й зарубіжжя.

3.2. Техніко-технологічна експертиза у дослідженні творів фарфору та фаянсу

Сучасне мистецтвознавче дослідження творів фарфору й фаянсу з метою їх атрибуції, встановлення датування, матеріалу, техніки декорування та технології виготовлення не можливе без співпраці з реставраторами, фізиками та хіміками. Крім того, для мистецтвознавців-експертів важливими є знання основних науково-технічних методів опрацювання тонкої кераміки на сучасних приладах і можливість застосування цих методів на практиці.

Мистецтвознавчу експертизу фарфоро-фаянсових виробів для визначення їх автентичності проводять не тільки музейні зберігачі при надходженні пам'яток культури в музей, у ній зацікавлені також приватні власники унікальних предметів в умовах арт-ринків та аукціонів.

Науково-технологічна експертиза фарфору-фаянсу загалом складається з певних етапів, які передбачають, насамперед, попередні обстеження твору, визначення методів і технології його дослідження, розгляд підсумків цих досліджень та оформлення результатів у вигляді експертного висновку.

Наступні обстеження об'єктів фарфору-фаянсу, відповідно до поставлених завдань, передбачають його візуальний усебічний огляд із застосуванням оптико-фізичних методів, складання методик, засобів і прийомів раціонального проведення подальших досліджень, опрацювання додаткових інформаційних джерел, вивчення наукової літератури, консультування з іншими фахівцями тощо. Тобто, наукове дослідження виробів фарфору-фаянсу має бути комплексним, його повинні проводити відповідні спеціалісти лабораторій, реставраційних установ і мистецтвознавці, а об'єктивний висновок такої співпраці може бути вагомим аргументом для підтвердження чи спростування автентичності пам'ятки.

Сучасний антикварний ринок на сьогодні має в обігу як справжні предмети старовини, так і підробки — і ця обставина вимагає нових методів і

розробок їх ідентифікації й експертизи. Тож проведення технологічних досліджень класичного фарфору й фаянсу із застосуванням сучасних технічних засобів стало актуальною темою у вивченні тонкостінної кераміки ХІХ — початку ХХ століття, її ідентифікації, уточненні дат виготовлення художніх виробів, а також для формування бази даних київського бюро науково-технічної експертизи «Арт-Лаб».

Тут доречно звернути увагу на окремі судження, відзначені у Великій ілюстрованій енциклопедії старожитності під редакцією Д. Гейдова: «У ХІХ столітті окремі фарфорові заводи, завдяки великому попиту на фарфор, виготовляли нові вироби зі старих форм, що залишилися з ХVІІІ століття, не збираючись при цьому нікого обманювати та видавати ці копії за старі вироби, які можна було легко розпізнати за характером клейм» [16, с. 208]. Далі автор переконливо доводить, що «досить серйозними були спеціально виконані підробки, що виготовляли поза сферою основних заводів з метою одержання високих прибутків на антикварному ринку» [16, с. 208]. Крім того, автор також зосереджує увагу на тому, що «найчастіше фальсифікати зустрічаються серед севрських виробів, наприклад, на виробах з твердого фарфору може стояти клеймо часів м'якого фарфору тощо». Далі зазначається, що «фарфорова маса, клеймо і декор мають відповідати один одному» [16, с. 208]. Тобто, колекціонування фарфору та фаянсу призводило до численних підробок, до виготовлення яких були залучені майстри своєї справи, які використовували старі форми для виливків, ретельно, з дотриманням рецептури, готували глазурі та керамічні фарби, відтворювали розпис і клейма.

Мета проведених лабораторних досліджень зразків кераміки з колекцій Національного музею народного декоративного мистецтва та Національного музею історії України полягала у детальному опрацюванні методів щодо визначення основи фарфоро-фаянсових виробів, їх технології, матеріалів, глазурованого покриття, а також визначення основних критеріїв атрибуції, експертизи й ідентифікації предметів на сучасному етапі.

У руслі поставленої проблематики ключовими стали такі питання:

- вивчення основних критеріїв дослідження фарфору-фаянсу;
- ознайомлення з техніко-технологічними методами досліджень як складовою мистецтвознавчої експертизи класичного фарфору-фаянсу.

Проблема проведення об'єктивної експертизи творів мистецтва стала актуальною і для музейних закладів, і для досвідчених колекціонерів, і для арт-ринку. Тому колективом фахівців: мистецтвознавців, реставраторів, хіміків, технологів — було створено Бюро науково-технічної експертизи «Арт-Лаб» з оснащеною лабораторію, яка стала невід'ємною ланкою мистецтвознавчої експертизи, де офіційно виконують технологічні лабораторні аналізи живописних творів і виробів декоративно-прикладного мистецтва.

Високотехнологічне обладнання відомих виробників, яким оснащена лабораторія, і досвід роботи фахівців практиків-технологів із вченими ступенями дозволяють детально вивчати твори мистецтва за допомогою приладів нового покоління [89].

Документальне підтвердження досліджень проводиться відповідно до міжнародних норм. Крім того, пакет документів за результатами експертизи як юридичний доказ в Україні та за кордоном є досить переконливим підтвердженням для художнього ринку, він є також і головним документом для придбання сертифіката, що фіксує вартість виробу [21].

Оскільки науково обґрунтоване технологічне проведення розвідок є додатковим допоміжним механізмом у роботі арт-ринку, необхідно розглянути методики їх проведення.

Об'єктом досліджень було обрано здійснення науково-технологічної експертизи безконтактними неруйнівними методами у видимих, ультрафіолетових, інфрачервоних і рентгенівських випромінюваннях і проведення комплексних мікрохімічних аналізів [89].

Сучасна науково-технологічна експертиза проводиться безконтактними, неруйнівними методами дослідження у видимих,

ультрафіолетових, інфрачервоних і рентгенівських випромінюваннях, зокрема на підставі мікропроб, відібраних у визначених місцях для інфрачервоної спектроскопії та комплексним мікрохімічним аналізом.

Робота на сучасних приладах дає можливість, наприклад, досліджувати навіть невелику кількість речовин у пробі з ідентифікацією органічних і неорганічних інгредієнтів, таких як сполучні речовини в живопису, визначати ступінь їх полімеризації, барвники, клей, лак тощо [21]. До таких наукових приладів належить інфрачервоний спектрометр німецького виробництва «Vertex 70 FTI» з Фур'є-перетворенням, за допомогою якого предмет досліджується з обох сторін, без додаткових підготовчих операцій як на поверхні живописного покриття, так і всередині фарбового шару. Реєстрація та обробка FTI-спектрів здійснюється з максимальною точністю вимірювання, а також з використанням бази даних інфрачервоних спектрів-еталонів за допомогою програмного забезпечення.

Рентгено-флуоресцентний аналіз проводиться РФА-спектрометром «ElvaX-ART», розробленим компанією «Елватех» в Україні, спеціально для вивчення творів мистецтва неруйнівним методом, завдяки чому можна без відбору проб визначити склад неорганічних складових досліджуваного предмета за допомогою аналітичного програмного забезпечення із сумісним інтерфейсом. Цей апарат має датчик, який може вільно переміщуватись уздовж аналізованого об'єкта, що надає можливість проводити високоточне дослідження складу пігментів на різних частинах живописного полотна чи іншого предмета [21]. Для досліджень методом інфрачервоної рефлектографії підключається цифрова камера, яка може робити знімки нашарувань, що розташовані нижче малюнків, написів, видалених підписів тощо, й одночасно виводити ці дані на екран комп'ютера.

Для дослідження живописного шару, пігментів, лаків, розкриття реставраційних втручань використовують ультрафіолетовий випромінювач (УФ) компанії «Sylvania» німецького виробництва. Він має спеціальний відбивач, який мінімізує розсіювання ультрафіолетового світла. Апарат

також оснащений мініатюрними ультрафіолетовими лампами й бездротовим ультрафіолетовим випромінювачем [21]. Крім того, за його допомогою можна проводити й прості мікрохімічні дослідження, такі як гістохімія барвників, оптичні, мікроскопічні дослідження тощо.

Як відомо, художні вироби фарфору й фаянсу можуть бути декоровані надглазурним або підглазурним розписом керамічними фарбами, емалями, ангобами. Пігменти, які є у складі таких фарб, діляться на неорганічні (мінеральні) й органічні та можуть бути як натуральними, так і штучними (переважно це оксиди й солі металів).

Органічні пігменти входять до складу фарб для живопису, чорнил штемпельних фарб, які застосовують у поліграфічній промисловості тощо. У давнину органічні пігменти отримували з витяжок рослин, наприклад, з листя або кореня шафрану, індиго — з комах (кошеніль) та ін. Органічні пігменти також добували шляхом спалювання кісточок винограду, персика й інших кісточкових або з обпалених кісток тварин рогатої худоби [21]. Сучасні органічні барвники отримують поетапним синтезуванням з ароматичних і гетероароматичних продуктів у результаті переробки нафти та кам'яного вугілля.

Оскільки органічні барвники не визначаються рентгенофлуоресцентним аналізом (РФА), для більш точного датування творів проводять дослідження в інфрачервоній спектроскопії.

Для проведення технологічних досліджень українського класичного фарфору, з метою створення бази даних для лабораторії Бюро науково-технічної експертизи «Арт-Лаб», автором були відібрані зразки — фрагменти фарфору та фаянсу із збірки Національного музею українського народного декоративного мистецтва за сприяння провідних наукових співробітників музею Т. С. Нечипоренко та А. О. Титаренко, а саме:

- 1) фрагмент бортика тарілки Баранівської фарфорової фабрики середини ХІХ століття (розміром 12,5 x 4,9 см) із фрагментарним розписом синього кольору, широкими відведеннями, частково втраченою позолотою;

2) фрагмент фаянсового бортика тарілки Києво-Межигірської фаянсової фабрики ХІХ століття (розміром 13 x 3,8 см) білого кольору з чорним відведенням по краях бортика, декорованого рельєфом і надглазурним розписом — гілочкою з трьома червоними ягодами;

3) фрагмент борта блюдця Волокитинського фарфорового заводу середини ХІХ століття (розміром 7,4 x 7,2 см) білого кольору, декорованого гірляндою синіх кружечків із золотою серединою та відведеннями синього кольору по краю бортика та дзеркала (Акт видачі від 31.07.2013). Також для досліджень і порівняльного аналізу були надані зразки:

4) фрагмент фаянсової тарілки з надглазурним клеймом Кам'яно-Бродської фаянсової фабрики А. Ф. Зусмана (1870–1890 рр.);

5) фрагмент фаянсового блюдця білого кольору з надглазурним клеймом заводу товариства М. С. Кузнецова в Будах (1890–1917 рр.);

б) фрагмент розписного бортика фарфорової тарілки Майсенської мануфактури, датованої кінцем ХІХ — початком ХХ століття.

Науково-технологічні дослідження здійснили провідні співробітники лабораторії, кандидати хімічних наук С. О. Біскулова й О. Б. Андріанова з використанням таких методів: оптичної мікроскопії, цифрової мікроскопії, рентгено-флуоресцентного аналізу (РФА) на приладі «ElvaX-ART» з діапазоном визначення елементів від сірки до урану згідно з таблицею Менделєєва й інфрачервоної спектроскопії з Фур'є-перетворенням, а також за допомогою системи НПВО (алмазне вікно).

З метою встановлення типу кераміки і її складових проби досліджували методом інфрачервоної спектроскопії на спектрометрі «Vertex 70» німецької фірми «Bruker» [89].

Отже, внаслідок проведених науково-технологічних досліджень було отримано матеріал, на основі якого можна зробити такі висновки:

1. Дослідження фрагмента бортика тарілки із золотим відведенням Баранівської фарфорової фабрики було проведено зазначеними вище методами, за допомогою яких було встановлено, що фрагмент бортика

тарілки вкритий склоподібною безбарвною глазур'ю. Матеріал основи на зламі білого кольору являє собою щільний спечений черепок. Сторонні домішки при мікроскопічному дослідженні виявлено не було.

При ударі по краю виробу чути чистий звук, який довго не стухає і який характерний для щільних виробів з високою температурою випалу черепка — фарфору. На фрагмент бортика нанесено тонкий шар прозорої склоподібної глазури. З фронтальної сторони бортик тарілки декорований широкою стрічкою кобальтовою глазур'ю. Пігмент глазури не однорідний, містить численні зерна синього кольору, є дефект глазури у вигляді незначних дрібних пухирів і відведенням по краю бортика золотистого кольору, імовірно, із застосуванням позолоти. Спостерігаються втрати та потертості шару позолоти, наявні відколи, помітні забруднення.

За попередніми висновками встановлені основні матеріали: основа фарфор — каолін (алюмосилікат), діоксид кремнію (пісок, кварц); глазур — сполуки свинцю, цинку, миш'яку, кобальту, алюмінію, заліза, крейди (гіпсу), кальцію; позолота — золото (67%), у складі якого є сполучення свинцю, алюмінію, ртуті, цинку, срібла, заліза, крейди (гіпс), кальцію — із глазури (додаток Б, рис. Б1-Б2). Подібний склад типовий для глазурування та золочення тонкокерамічних виробів [68, с. 10–17]

За результатами досліджень експертів і технологів можна зробити висновок, що фрагмент бортика тарілки виконаний у ХІХ столітті (додаток Б, рис. Б. 3).

2. Дослідження фаянсового фрагмента бортика тарілки Києво-Межигірської фабрики, виконаної у ХІХ столітті, досліджений аналогічними методами, зазначеними вище. За візуальними та мікроскопічними дослідженнями фрагмента посудини матеріал основи вкритий склоподібною прозорою глазур'ю. Матеріал основи білого кольору, на зламі має дрібнозернисту структуру з незначними прозорими слюдяними домішками. На зламі матеріал основи шорсткий і рихлий.

Удар по краю поверхні виробу зумовлює низький, глухий звук, який швидко згасає, що характерно для пористих виробів з невисокою температурою випалу (фаянсу).

Бортик тарілки декорований рельєфом у вигляді рослинного орнаменту. Декор розпису гладкий, виконаний ручним способом напівпрозорими фарбами червоно-коричневого та темно-зеленого кольору, по контуру обведений чорним кольором. Фарби однорідні, зерна пігментів присутні лише в чорній фарбі. Край бортика тарілки оздоблений відведенням чорною стрічкою (вусиком). Розпис надглазурний, нанесений по глазурованому фаянсу, про що свідчить нерівномірність нанесення фарби. На основу фаянсу нанесений тонкий шар прозорої склоподібної глазури, наявний дефект глазури у вигляді нечисленних пухирів (газова фаза глазури). По всій поверхні виробу спостерігаються забруднення у вигляді пило-грязьових нашарувань у фактурі рельєфу, по периметру поверхні помітні відколи та подряпини (додаток Б, рис. Б. 4).

Попередні висновки дозволили встановити основні матеріали: основа фаянс — алюмосилікат, силікат заліза (глина), діоксид кремнію (кварц, пісок), сліди крейди. Подібний склад типовий для фаянсу [68, с. 12–17]; глазур — сполучення свинцю, домішки сполук алюмінію. Склад глазури типовий для фаянсового глазурованого покриття [68, с. 200–201]; надглазурний розпис, який у складі пігменту має залізо та мідь. Аналогічні пігменти є типовими для розпису фаянсу [137, с. 209].

На підставі отриманих даних у результаті досліджень фрагмента борта тарілки було зроблено висновок, що предмет виконано у ХІХ столітті. (додаток Б, рис. Б. 6).

3. Дослідження фрагмента борта блюдця (із блакитною окантовкою) Волокитинського фарфорового заводу середини ХІХ століття проведено аналогічними методами, зазначеними вище. За візуальними та мікроскопічними опрацюваннями фрагмент бортика блюдця вкрито склоподібною прозорою глазуру. Матеріал основи білого кольору із щільно

спеченим черепком, раковистий і блискучий на зламі. Сторонні домішки при мікроскопічному дослідженні не виявлено.

При ударі по краю виробу чути чистий звук, який довго не стихає, що характерно для щільних виробів з високою температурою випалу черепка — фарфору.

Блюдне по бортику декоровано ручним способом циркульним орнаментом у вигляді невеликих кружечків, викладених у трикутник із золотою крапкою всередині кіл. Край бортика та контур дзеркала прикрашений відведенням такою самою блакитною фарбою, як і орнамент (додаток Б, рис. Б. 7). Пігмент блакитної фарби не однорідний, містить численні дрібні зерна пігменту синього кольору. Спостерігається дефект нанесення глазурі у вигляді правильної форми округлих пухирців (газова фаза) і незначні тріщини глазурного покриття, відколи та забруднення, а також потертості шару позолоти (додаток Б, рис. Б. 9).

Попередні висновки дозволили виявити такі матеріали: основа — фарфор (каолін (алюмосилікат), діоксид кремнію (пісок, кварц), польовий шпат, силікати заліза, крейда). Подібний склад типовий для фарфору [68, с. 10–17]; глазур — сполуки свинцю, цинку, калію, миш'яку, цирконію, заліза, рубідію, кальцію, кобальту, крейди (гіпсу). Подібний склад типовий для глазурі тонкокерамічних виробів [3; 68, с. 200–201]; позолота — золото (14 %), у складі якого спостерігаються сполучення свинцю, цинку, золота, а також сполуки калію, алюмінію, цирконію, миш'яку, заліза, кальцію — з глазурі, крейди (гіпсу).

На підставі даних, отриманих у результаті досліджень фрагмента борта тарілки, зроблено висновок, що предмет автентичний і виконаний у середині XIX століття.

4. Проведення досліджень фрагмента фаянсової тарілки з надглазурним клеймом Кам'яно-Бродської фаянсової фабрики А. Ф. Зусмана (1870–1890 рр.) здійснювалось методами оптичної, цифрової мікроскопії, методом флуоресцентного аналізу (РФА) й інфрачервої спектроскопії з

Фур'є-перетворенням (FTIR). Це дозволило встановити, що фрагмент покрито безбарвною глазур'ю, матеріал основи на зламі білого кольору, шорсткий і рихлий, має дрібнозернисту структуру. Основа — фаянс (алюмосилікат (глина), діоксид кремнію (кварц, пісок), польовий шпат, силікати заліза, крейда, гіпс). Подібний склад відповідає складу фаянсових мас [68, с. 12, 17; 117]. Глазур складається зі сполук свинцю, кальцію, калію, кадмію, алюмінію, олова, заліза. Подібний склад типовий для глазурі тонкокерамічних виробів [137, с. 200–201].

При мікроскопічному дослідженні поверхні фрагмента спостерігалися незначні сторонні вкраплення чорного кольору. При ударі по краю бортика чути низький, глухий звук, який швидко затухає, характерний для пористих виробів з невисокою температурою випалу черепка. Це притаманно для фаянсових виробів (додаток Б, рис. Б. 10).

Бортик тарілки хвилеподібний, декор відсутній. На тарілку нанесено тонкий шар прозорої безкольорової глазурі. Спостерігається середньосітчастий кракелюр глазурі (цек) по всій поверхні виробу, помітні забруднення глибоких тріщин. При мікроскопічному дослідженні виявлено незначний дефект глазурі у вигляді одиничних дрібних пухирів (газова фаза), є відколи.

На зворотній стороні спостерігається фрагментарно втрачене клеймо — марка темного синьо-зеленого кольору з текстом «КАМЕНОБ... А. Ф. SUSSMANN» [75]. Марка нанесена підглазурно, спостерігаються затікання фарби у фактуру поверхні невипаленого виробу, фарба клейма не однорідна, помітні численні дрібні вкраплення темно-зеленого кольору в тонкому шарі та із синім відтінком у шарі більшої товщини (додаток Б, рис. Б. 11).

За висновками науково-технологічної експертизи фрагмента тарілки та порівняльного аналізу клейма було встановлено, що виріб виготовлено на Кам'яно-Бродській фаянсовій фабриці А. Ф. Зусмана у 1874–1889 роках (додаток Б, рис. Б. 12).

5. Дослідження фрагмента фаянсового блюдця білого кольору з надглазурним блакитним клеймом, що належить заводу М. С. Кузнєцова в Будах Харківської губернії (1890–1917 рр.) проведено аналогічними методами, зазначеними вище. За результатами візуальних і мікроскопічних досліджень фрагмент бортика тарілки вкрито склоподібною прозорою глазур'ю. Матеріал основи білого кольору, на зламі шорсткуватий і пористий, має дрібнозернисту структуру, яка складається з дуже дрібних часток білого кольору (проби зондом). Сторонні домішки при мікроскопічному дослідженні не виявлено. Імовірно, матеріал фрагмента бортика тарілки — фаянс (додаток Б, рис. Б. 13). Тарілка без декору, вкрита тонким шаром прозорої безбарвної склоподібної глазури. По всій поверхні спостерігалися чисельні тріщини та дрібносітчастий кракелюр глазури (цек) (додаток Ж, табл. Ж. 4). Крім того, у глибоких тріщинах помітні забруднення помаранчево-коричневого відтінку, а також пожовтіння основи навколо глибоких тріщин. При мікроскопічному дослідженні помітний незначний дефект глазури у вигляді дрібних пухирів (газова фаза), є відколи та загальні забруднення фрагмента.

На зворотній стороні спостерігається фрагментарно втрачене клеймо — марка синього кольору із зображенням двоголового орла — і текстом: «...С. КУЗНЄЦОВА // Будахъ». Зазначене клеймо відноситься до періоду існування заводу в Будах Харківської губернії 1890–1917 років [75], [99, с. 124]. Марка нанесена надглазурно тонким шаром синьою кобальтовою фарбою (затікання фарби у фактуру поверхні невипаленого виробу відсутнє). За спостереженнями, фарба не однорідна, помітні численні дрібні зерна синього кольору. Поряд із клеймом є марка, вдавнена в тісто у вигляді цифр — «15» (додаток Б, рис. Б. 14).

Проведені дослідження дозволили встановити, що основою є алюмосилікат (глина), діоксид кремнію (кварц, пісок), польовий шпат, силікати заліза, крейда, гіпс, що відповідає складу фаянсових мас [68, с. 12–

17]; глазур має сполучення свинцю, кальцію, калію, кадмію, олова, що відповідає рецептурі глазурі тонкокерамічних виробів [137, с. 209].

За висновками науково-технологічної експертизи фрагмента тарілки та порівняльного аналізу клейма було встановлено, що виріб виготовлено на фаянсовій фабриці М. С. Кузнєцова в Будах у період з 1890 по 1917 рік (додаток Б, рис. Б. 15–Б. 16).

б. Для порівняльного аналізу було досліджено фрагменти розписного бортика фарфорової тарілки Майсенської мануфактури аналогічними методами, зазначеними вище. За візуальними та мікроскопічними дослідженнями фрагменти бортика тарілки виготовлено з однорідної сировини, вкритою склоподібною прозорою глазур'ю. Матеріал основи білого кольору, має щільний (проби зондом) спечений черепок, раковистий і блискучий на зламі. Сторонні домішки при мікроскопічному дослідженні не виявлені. При ударі по краю виробу чути чистий звук, який довго не стухає, що характерно для щільних виробів з високою температурою випалу черепка — фарфору (додаток Б, рис. Б. 17).

Фрагменти декоровані ручним розписом фарбами без контуру синього, зеленого, червоного, жовтого, коричневого та чорного забарвлень. Фарби не однорідні, містять численні дрібні зерна пігментів. Розпис, розташований по бортику тарілки, складається з композиції рослин, зокрема квітів, листя.

Попередні дослідження показали, що матеріал основи — каолін (біла глина), алюмосилікат, діоксид кремнію (кварц, пісок), польовий шпат, силікати заліза (домішки), що відповідає складу, типовому для фарфору [68, с. 10, 200–201]; до складу глазурі входять сполучення свинцю, олова, цинку, кобальту та хрому, вохри (умбра). Використані пігменти типові для Майсенської мануфактури [137, с. 209]. Наявність сполучень свинцю типове для глазурного покриття тонкокерамічних виробів [68, с. 200–201]. Позолота — золото (55–63%), срібло (2% у 1 пробі), сполучення кальцію (крейда), гіпсу, ртуті, заліза, рубідію, цирконію, калію — з основи [18, с. 7].

На підставі висновків науково-технологічних досліджень встановлено, що фрагменти фарфорової тарілки Майсенської мануфактури належать до ХІХ століття (додаток Б, рис. Б. 18–Б. 20).

Результати досліджень техніко-технологічної експертизи зразків фарфору та фаянсу ХІХ — початку ХХ століття були оформлені в окрему таблицю для більш зручного порівняння отриманих результатів (додаток В, табл. В. 1).

Крім проведених вище аналізів, було досліджено ряд експонатів Києво-Межигірської фаянсової фабрики. Художні твори фаянсу цієї фабрики представляють значну частину колекції Національного музею історії України, серед яких є чимало предметів сакрального мистецтва. Під час проведення реставрації подібних експонатів часто виникають питання їх дослідження, реставрації із застосуванням спеціальних методів відновлення втрачених фрагментів та атрибутивні уточнення.

Протягом минулих років у відділі наукової реставрації пам'яток НМІУ було реставровано чимало творів художнього фаянсу Києво-Межигірської фабрики, які зберігаються у фондах музею. Під час фондових профілактичних обстежень наприкінці 2016 року були виявлені чотири фаянсові ікони за інв. № К–501, К–502, К–503, К–504 і лампада № К–5733 у пошкодженому стані, які були передані на реставрацію (Додаток В, табл. В. 2). Предмети кераміки були у незадовільному стані: деякі мали втрати окремих фрагментів, неточне склеювання, стійкі клейові забруднення від попередніх реставраційних втручань тощо. Слід зазначити, що особливу складність у реставрації тонкокерамічних виробів представляє видалення слідів від попередньої реставрації та відтворення втрачених фрагментів складної конфігурації, з рельєфним декором та відновленням частин втраченого розпису. Кожен експонат, який потрапляє в руки реставратора, ставить перед ним ті чи інші проблеми і передбачає ретельний аналіз у виборі реставраційних методик.

Проведення комплексних досліджень цих експонатів та реставрації ставили на меті дослідження основи — черепка, глазурного покриття та пігментів розпису для уточнення періоду їх створення.

Так, фахівцями Бюро науково-технічної експертизи «Арт-Лаб» кандидатами хімічних наук С. Біскуловою та О. Андріановою, в рамках співпраці з Національним музеєм історії України, був виконаний комплекс робіт з техніко-технологічних досліджень чотирьох фаянсових ікон із зображенням Ісуса Христа (інв. № К–501, № К–504) та підвісної лампади (інв. № К–5733) виробництва Києво-Межигірської фаянсової фабрики. Вказані об'єкти були досліджені фізико-хімічними методами [13, с. 94–101], а саме: оптичної мікроскопії, цифрової мікроскопії, рентгено-флуоресцентного спектрального аналізу (РФА) та ІЧ спектроскопії з Фур'є перетворенням (FTIR).

Вивчення неорганічного складу фаянсу ікон та лампади проводили методом РФА, обмеженням при використанні якого є те, що аналіз відбувається в присутності повітря на шляху рентгенівського променя. Результатом цього є ослаблення низьких енергій характеристичних ліній, значне для елементів з малим атомним номером (Z) — кисень, натрій, магній, алюміній, кремній, фосфор. Аналіз та обробка результатів вимірювань проводилися автоматично з подальшим встановленням процентного елементного складу, нормованого до 100% визначених в зразку елементів. Методом РФА встановлено наявність оксидів кальцію, заліза, стронцію, титану та калію у складі фаянсу [13], а також домішок цирконію і рубідію. Цирконій і рубідій є супутніми елементами в пісках та глинах відповідно [141, с. 60]. Методом ІЧ спектроскопії в складі фаянсу чотирьох ікон та лампади виявлено наявність оксиду кремнію, силікатів металів і каоліну [68, с. 12–17].

В складі білої поливи ікон та підвісної лампади встановлено наявність оксидів свинцю. У якості жовтого барвника кольорової поливи фаянсових ікон інв. № К–501 та інв. № К–504 використана неаполітанська жовта, ікон

інв. № К-503 — оксиди заліза, у якості червоного та червоно-коричневого барвників на іконах інв. № К-501, № К-503 та № К-504 — оксиди заліза, лампади — оксиди заліза, цинку та олова, коричневий барвник кольорової поливи підвісної лампади містив оксиди марганцю та заліза.

Дослідження методом РФА показало, що склад зеленого барвника кольорових полив ікон відрізняється — встановлено наявність оксидів (сполук) міді в зеленій поливі ікон за інв. № К-503 і № К-504 та оксиду хрому в поливі ікони за інв. № К-501. Оксиди (сполуки) кобальту використані як синій барвник у поливі підвісної лампади та ікон за інв. № К-501, № К-503 та № К-504 (у складі синьої поливи фаянсових ікон за інв. № К-501 та № К-503 встановлено наявність оксиду цинку).

Відрізняється також склад фіолетової поливи, у якій присутні оксиди (сполуки) золота та олова в поливі ікони за інв. № К-503 та оксиди (сполуки) кобальту, олова та марганцю в поливі ікони за інв. № К-504 відповідно. У якості металевого декору поверхні фаянсової ікони інв. № К-501 використана платина. Подібний вид декору набув поширення в Європі з 1860-х рр. [140, с. 138–148].

Усі вказані пігменти є типовими для кольорових полив фаянсових виробів ХІХ століття [137, с. 209], [138, с. 109–139]. Результати дослідження пігментів кольорових полив фаянсових ікон та підвісної лампади методом РФА надані у таблицях (Додаток Б, рис. Б. 21–Б. 33).

Проведені експерименти, разом з хіміками-технологами лабораторії «Арт-Лаб» к.х.н. С. Біскуловою та к.х.н. О. Андріановою, дозволили зробити висновки, які можуть надалі являти інтерес для досліджень художньої тонкостінної кераміки. Особливої уваги заслуговує розробка та вибір напрямів ефективних шляхів досліджень фарфору й фаянсу, суть яких зводиться до проведення низки технологічних дослідів в умовах лабораторії на сучасних приладах і високотехнологічному обладнанні, що є допоміжним чинником у процесі мистецтвознавчої експертизи.

Проведені науково-технічні розвідки цінні тим, що пропонують нові підходи до отримання об'єктивних показників про складові, що входять до шихти фарфоро-фаянсових мас і глазурного покриття в поєднанні зі знаннями стилістичних особливостей у практиці мистецтвознавчої експертизи, що дає можливість не тільки встановити справжність предметів, але й визначити ймовірний час і місце їх створення. Однак для технологічного аналізу складність становить недостатність порівняльного матеріалу та обмежений банк даних зразків фарфору та фаянсу.

Тобто, на сьогодні існують новітні розробки фізиків і хіміків, удосконалене сучасне обладнання, за допомогою якого можна провести глибокі й точні дослідження керамічних матеріалів, глазури, пігментів, які використовувались при створенні виробів тонкої кераміки для встановлення достовірності артефактів.

Неодноразово питання експертизи й атрибуції мистецтвознавці-теоретики й практики порушували на науково-практичних конференціях Національного науково-дослідного реставраційного центру України, Національного музею історії України, Національного музею українського народного декоративного мистецтва.

Зокрема, розкриваючи проблеми технологічних реставраційних досліджень при проведенні атрибуції творів мистецтва, реставратор живопису Н. Веретко наголосила на тому, що «достовірними для розкриття вищезгаданих питань є текстові джерела, які датуються періодом створення самої пам'ятки, розкривають технологічні особливості майстрів чи колективів, які працювали над її створенням та ін.». Автор, крім того, звертає увагу на те, що «інформативними є також документи, що засвідчують настрої минулих років, які панували в художнім колі, смак того періоду тощо. Складніше з більш ранніми художніми творами, адже письмових джерел про них залишилося мало. Саме у таких випадках незамінними є реставраційні дослідження, наукова професійна документація, що містить не тільки технологічні аспекти, а й історичні» [22, с. 22]. На думку художника-

реставратора Н. Веретко, ведення наукової реставраційної документації в процесі дослідження пам'яток є обов'язковим.

Характеризуючи роль наукової реставрації у справі експертизи й атрибуції, інший дослідник-реставратор В. Зайцева зазначає, що завдання сучасної реставрації, яка являє собою складний комплекс наукових теоретичних знань у поєднанні з практичним їх втіленням, — не лише рятувати пам'ятки, але й глибоко їх досліджувати. Автор вважає правомірним те, що «багатопланові зміни в реставраційній діяльності на сучасному рівні характеризують не тільки зростаючий у ній кількісний процес, але і вказують на практичний перегляд попередніх реставраційних принципів та оцінок, визначають якість і межі консерваційно-реставраційного втручання, можливість збереження для нащадків врятованих пам'яток. На перше місце виходить необхідність аналізу всіх складних процесів, які виникають, і наукове керівництво ними» [39, с. 26–27].

Таким чином, вітчизняні науковці періодично висвітлюють питання технології створення пам'яток, проте обмежений обсяг інформації залишає цю тематику актуальною для сучасних дослідників. Так, у різні хронологічні періоди відбуваються певні технологічні зміни, що дають підстави для визначення дати створення самої пам'ятки, підтвердження її авторства чи спростування. Ці аспекти дослідження є одними з головних під час вирішення питання атрибуції, але цього не досить для створення загальної картини обґрунтування художнього твору.

Отже, аналіз зібраного матеріалу, історичних та архівних довідок, результатів техніко-технологічного аналізу, а також експертне оцінювання пам'яток є основоположним у мистецтвознавчій експертизі, а отримані такими чином відомості є базою для теоретичного осмислення зібраного матеріалу.

3.3. Атрибуція фарфоро-фаянсових творів з колекцій українських музеїв на прикладі науково-реставраційної практики

Атрибутивна ідентифікація культурних цінностей, зокрема фарфорових і фаянсових виробів, у процесі мистецтвознавчих досліджень передбачає низку досліджень, ведення професійної наукової документації, супровідних аналізів, опису пам'ятки тощо.

Відомий мистецтвознавець Б. Віппер, який досліджував окремі аспекти атрибуції, стверджував, що «атрибуція — це пробний камінь науково-дослідної роботи в музеї і, разом з тим, її найбільш зрілий плід, її вінець» [23]. Сфера таких досліджень виявилась досить різноманітною й набула свого втілення в окремих наукових напрямках.

Зазвичай музейна атрибуція націлена на визначення авторства та пошук достовірних відомостей про пам'ятку. Так, для більш повної характеристики питань атрибуції були вивчені роботи В. Індутного [43; 44], В. Бітаєва [12], Б. Платонова [79], Т. Артюх [5], [6], А. Батутіної [9] та ін.

Особливого значення у світлі завдань наукової атрибуції набули розробки ефективних шляхів її проведення В. Індутним. Зокрема, у книзі «Оцінка культурних цінностей» він слушно стверджує, що «атрибуція пам'яток декоративно-ужиткового мистецтва — це складний процес, у якому аналіз форми, декору, кольору, матеріалу, техніки складають взаємозв'язані елементи єдиного цілого» [42, с. 51]. Автор пропонує принципово нові вирішення проблем дослідження пам'яток історії та культури. На думку В. Індутного, «для того щоб отримати правильну відповідь, потрібно звернутись до писемних джерел, зокрема й архівних. Проте одного знання літератури недостатньо, необхідна постійна робота із самим предметом, причому важливим є не тільки адекватно-емоційне усвідомлення предмета, але й відчуття дотику до нього» [44, с. 51]. Думки практика та висвітлені ним окремі теоретичні питання щодо наукової атрибуції керамічних виробів є

обґрунтованими та переконливими, але він приходить до висновків, які не завжди підтверджено фактичним матеріалом.

Сучасні дослідники Т. Артюх, Б. Платонов, В. Індутний, О. Мінжулін сходяться на думці, що мистецтвознавча й атрибутивна робота з історичними пам'ятками є процесом послідовного накопичення наукових знань про пам'ятку з документальним оформленням віднайдені інформації про неї.

Атрибуція культурних цінностей (лат. *attributio* — приписування, присвоєння, визначення) — діяльність фахівців, спрямована на дослідження достовірності предметів, встановлення авторства, періоду й місця виготовлення твору. Основними ознаками атрибуції є стилістичний аналіз, розгляд композиції й сюжету, іконографії, техніки та технології виготовлення виробів, що передбачає використання лабораторних фізико-хімічних аналізів тощо.

Особливостями атрибуції художніх виробів з фарфору та фаянсу є виявлення їх основних ознак, визначення їх історичної назви, призначення та побутування. Якщо предмет музейний, то встановлюють його зв'язок з історичними фактами або персонами, розшифровують написи, клейма, маркування й інші позначки, визначають ступінь збереження пам'ятки й описують наявні пошкодження.

Здійснивши теоретичний аналіз спеціальної літератури, можемо стверджувати, що проблему проведення атрибуції пам'яток історії та культури порушували багато дослідників. Разом з тим, ціла низка конкретних методологічних питань, пов'язаних з мистецтвознавчою експертизою українського фарфору та фаянсу кінця XIX — початку XX століття, залишаються мало розробленими, наприклад проблеми дослідження творів тонкої кераміки техніко-технологічного характеру.

Атрибутивна ідентифікація творів фарфору та фаянсу — це процес проведення порівняльного дослідження характерних рис предмета з ретельним описом його деталей, ознак, на прикладі достовірно відомих аналогів. Тобто, порівняльний аналіз здійснюється із точно встановленою

автентичною пам'яткою або зразком для порівняння. Останній повинен бути точно атрибутованим і мати характерні риси за формою, манерою виконання розпису, ідентичне маркування тощо.

Візуально фахівець може спробувати відрізнити європейський фарфор ХІХ століття від вітчизняного — Корецького, Волокитинського або Баранівського — ХІХ століття. Наприклад, досліджуючи питання атрибуції художнього фарфору, А. Салтиков дає таке формулювання: «Встановлення достовірності предмета посідає важливе місце у визначенні речей. Причиною такої ролі автентичності є величезна кількість підробок і фальсифікатів, причому способи підробок керамічних виробів на початку ХХ століття настільки вдосконалилися, що проводити встановлення автентичності стало досить важко» [102, с. 266–267]. Слід зазначити, що найчастіше фальсифікати зустрічаються серед рідкісних цінних виробів тонкої кераміки, тому для встановлення їх автентичності фахівці нерідко користуються спеціальними каталогами із зображеннями фарфоро-фаянсових виробів різних епох і каталогами аукціонів.

Тобто, характеризуючи тонкокерамічні вироби, слід визначити головні особливості, які можуть підтвердити їх автентичність або спростувати відповідність оригіналу:

1. Стан збереження предмета.
2. Час створення пам'ятки як важливий критерій у проведенні атрибуції, оскільки свідчить про відповідність стилістики предмета.
3. Унікальність і раритетність пам'ятки. Унікальність визначають за технікою, складністю її виконання, іншими чинниками. Щодо раритетності предмета, то чим менше примірників було виконано, і чим менше пам'ятка має прямих аналогів, тим вона більш цінна, тобто раритетна.
4. Наявність клейм на виробі, проставлених різними способами та прийомами, — надглазурно, підглазурно, яким кольором, рельєфно, у тісті тощо.

Фарфорові та фаянсові твори описують з урахуванням встановлених загальних ідентичних елементів, а також з огляду на окремі специфічні деталі.

Метою атрибутивної ідентифікації є ототожнення подібних ознак досліджуваних фарфорових і фаянсових виробів з ознаками аналогічного твору та встановлення, таким чином, або автора твору, або підприємства, що його випустило.

Питання музейної атрибуції, експертизи та реставрації неодноразово порушували на вітчизняних і міжнародних науково-практичних конференціях. У цьому контексті досить актуальною є публікація завідувача відділу фондів кераміки НМУНДМ І. Бекетової «Деякі аспекти атрибуції творів кераміки (на прикладі збірки Музею українського народного декоративного мистецтва)», де окреслено низку дискусійних моментів щодо визначення стилістичних особливостей пам'яток кераміки: «Атрибуція включає аналіз стилістичних особливостей твору. Поняття “стиль” означає історично визначену сукупність образної системи художніх засобів і способів». Крім того, автор зазначає: «Стиль вбирає в себе національні риси, що пов'язані з конкретними умовами життя і традиціями народу» [10, с. 180].

І. Бекетова також вказує на те, що при дослідженні стилістики пам'ятки необхідно враховувати індивідуальну манеру автора: «Дослідження стилістичних особливостей допомагає визначити час і місце побутування предмета. Окреслення стилістичних рис твору здійснюється на базі аналізу його форми та декору. Музейні пам'ятки далеко не завжди мають яскраві стилістичні особливості. Визначенню стилю предмета заважає також існування імітацій, наслідувань, копій» [10, с. 180]. Із зазначеного вище можна зробити висновок, що атрибуційна робота з пам'ятками фарфору та фаянсу означає, насамперед, розгляд їх стилістичних особливостей, форми і декору.

Важливо зауважити, що при багатоаспектному дослідженні пам'яток історії та культури, зокрема, фарфору та фаянсу, їх атрибуцію у багатьох

випадках здійснюють за аналогами, а саме подібними до оригіналу творами, які можуть бути виготовлені з подібних матеріалів або мати елементи схожого розпису чи окремих деталей декору (орнаменту, завитків, відведень, оздоблення мотивами букетів окремої частини поверхні виробу, наявність скульптурних елементів в оздобленні тощо).

В аспекті проблематики методів аналогій при атрибуції творів мистецтва привертають увагу дослідження В. Індутного. Так, у своїй роботі «Оцінка культурних цінностей» науковець зазначив, що метод аналогій «полягає в тому, щоб віднайти ознаки спорідненості між експортованим предметом (“аналогом”) і вже проданими предметами (“прототипами”) і побудувати будь-яке осмислене, не суперечне висловлювання. Цей метод передбачає використання операцій математичної логіки і логіки предикатів та чорно-біле відображення результату в термінах “так” чи “ні”» [42, с. 30].

Далі дослідники В. Індутний та І. Бекетова сходяться на думці, що «атрибуція культурних цінностей здійснюється за допомогою аналітичного, документального, лабораторного (техніко-технологічного) методів дослідження шляхом стилістичного, порівняльного аналізів та інтерпретації» [42, с. 48].

Важливим чинником при проведенні атрибуції та реставрації творів мистецтва є ведення документації. «Документування містить у собі облік та інформативність — уведення в науковий обіг і створення банку даних» [42, с. 48].

Особливої уваги потребує зауваження І. Бекетової про те, що кожна пам'ятка пов'язана з певним середовищем, епохою, конкретною подією і цей зв'язок потрібно встановити: «Особливо важливо виявити предмети, що мають відношення до видатних діячів чи подій, тобто предмети меморіальні. Дані про приналежність пам'ятки можуть бути зафіксовані у письмових або зображальних джерелах» [10, с. 181].

Тобто, мистецтвознавці — теоретики й практики — у дослідженні пам'яток культури керуються науковим підходом, що дозволило об'єктивно вирішувати питання атрибуції пам'яток художнього фарфору та фаянсу.

Важливим чинником у проведенні експертизи й атрибуції творів тонкої кераміки, — визначенні місця виготовлення пам'ятки, авторства, часу створення, — є дослідження нанесених, зазвичай, на зворотній бік різних марок, геральдичних знаків, штампувань, відтисків у тісті, цифрових позначок, написів підглазурних, надглазурних, позначок золотом тощо.

Відповідно, для ефективного проведення атрибуції потрібно чітко визначити характерні ознаки предмета, а для цього — детально оглянути його та здійснити:

- фотофіксацію предмета в різних ракурсах;
- провести замірювання висоти пам'ятки, її ширини, довжини, глибини, діаметру тощо (параметри вказати в сантиметрах);
- визначити типологічні ознаки та приналежність предмета до певного часу та дослідити стильові особливості орнаментального розпису (рослинний, геометричний, антропоморфний, зооморфний й ін.) і місце його розташування (на вінці, тулубі, дзеркалі, по всьому полю посудини тощо);
- з'ясувати джерело надходження інформації про пам'ятку (експедиція, дарування, закупівля тощо);
- дослідити історичні відомості про створення пам'ятки, її функціонування;
- встановити постійне місце зберігання, власника пам'ятки, автора;
- зазначити назву предмета (якщо є спеціальний термін), а також час створення;
- детально описати форму досліджуваного предмету, матеріал, з якого він зроблений, основу;
- визначити техніку, технологію виконання та спосіб її виготовлення (ручне ліплення, гончарне коло, шлікерне литво), наявність ангобного покриття, глазури (вказується колір);

– визначити орнамент (заглиблений, рельєфний, розписний) і розпис за кольором (монохромний, поліхромний, колір фарб) (додатки 2, 3. 3).

У культурологічних дослідженнях широко застосовується принцип структурно-функціонального аналізу, що має важливе значення у мистецтвознавчих дослідженнях музейного фарфору-фаянсу, оскільки кожен експонат виконує певні функції та є носієм інформації історичного значення.

Так як види оздоблення виробів тонкої кераміки, зокрема, застосування декоративних елементів, є досить різноманітними, це потребує їх окремої систематизації для професійного складання мистецтвознавчих експертних висновків і реставраційної документації.

Твори фарфору-фаянсу є важливим джерелом культурно-історичної інформації. Тому дослідження пам'яток культури, особливо музейних предметів, насамперед, має на меті розшифрування цих відомостей.

Мета структурно-функціонального аналізу художніх творів тонкої кераміки передбачає опис їх конструктивних особливостей та ознак фактури матеріалу, детальну характеристику художньо-образного рішення досліджуваних предметів [92].

Важливим у мистецтвознавчій атрибутивній практиці є порядок проведення опису пам'ятки, дотримання якого дозволить максимально дослідити структурно-функціональні особливості художніх творів тонкої кераміки тощо. Детальний опис відображає розуміння мистецтвознавцем-експертом або реставратором самої структури пам'ятки, її значення як інформаційного носія певної епохи, події. Музейний експонат у такому описі розглядається як культурний феномен зі своїми певними функціями.

Як приклад продемонструємо опис і проведену атрибутивну ідентифікацію, здійснені у процесі науково-реставраційної практики унікальної пам'ятки — скульптурної композиції з бісквіту «Діана і Ендіміон» (інв. № К-3005, з колекції Національного музею історії України), яка надійшла до відділу наукової реставрації музею 2008 року (додаток И,

рис. И. 1, И. 2). За даними музею, вона виявлена під час звірки фондової групи «Кераміка» 1997 року.

Скульптурна композиція уособлює персонажів античної міфології Діану й Ендіміона. Діана (Артеміда — дочка Зевса й Лето, сестра Аполлона, богиня флори й фауни, гір, лісів і полювання), за міфологічним сюжетом, покохала вродливого пастуха Ендіміона та приспала його, щоб поцілувати.

Відповідно до однієї з версій Ендіміон був коханим богині Селени, яка для нього випросила у Зевса вічну молодість, але Зевс напустив на юнака вічний сон. Відтоді Селена дуже засумувала, стала приходити ночами до цього пастуха та ніжно його цілувати.

Існує кілька варіантів життєпису цього героя. Імовірно, Ендіміон мав за дружину верховну жрицю культу Місяця або був причетний до цього культу.

У згаданій скульптурній групі Селена зображена у вигляді богині Артеміди у ведмежій шкурі. За легендами Стародавньої Греції, дійсно, в Аттиці жриці Артеміди при виконванні обрядів одягали ведмежу шкуру, а саму богиню полювання часто зображували в образі ведмедиці. Деякі дослідники вважають, що у стародавніх міфах і легендах образ Артеміди співвідносили з богинями Селеною та Гекатою [72, с. 36].

Зображення Ендіміона збереглися на стародавніх грецьких вазах V століття до нашої ери. На сьогодні відомо багато варіантів пізніших зображень цього героя.

У Державному Ермітажі (Санкт-Петербург) є кілька творів на цю тематику: мармурова скульптура «Діана і Ендіміон» Паоло Андреа Тріскорні, заввишки 140 см і завдовжки 151 см (додаток И, рис. И. 3), фарфорова скульптура Ф. Мейера (додаток И, рис. И. 4) і прямий аналог — скульптура, виготовлена з бісквіту за моделлю Х. Г. Юхтцера, заввишки 30 см, форма J 8 (додаток И, рис. И. 5). Група «Діана і Ендіміон» була виготовлена в трьох різновидах: з мармуру, бісквіту та фарфору — вкрита глазур'ю та розписна [20, с. 296].

Наявна скульптурна композиція представляла Ендіміона, який сидить на скелі, вкритій пророслою травою та листям. Над ним схилилась Діана у короткій туніці та звіриній шкурі із сагайдаком і стрілами за спиною (додаток И, рис. И. 2).

Композиція розміщена на квадратній підставці, що імітує пагорб з каміння (розміром 12 x 12 x 12,5 см) та поодинокими виліпленими листочками й подряпинами, які імітують траву. Зі зворотної сторони рельєфно промодельоване зображення куща плющу з гілками.

Скульптуру виготовлено з бісквіту методом шлікерного лиття, окремі ліпні деталі — способом ручного ліплення.

На час надходження до реставрації, за візуальним обстеженням, уся поверхня пам'ятки із зовнішнього та внутрішнього боків мала стійкі щільні брудові нашарування, що в'їлися в пори черепка.

Фігура Ендіміона мала такі втрати: на правій руці відсутні 5 пальців, відсутня ліва рука від ліктя; на правій нозі відсутні 5 пальців. Фігура Діани мала такі втрати: на лівій руці відсутні 4 пальці (крім великого); відсутня права стопа (до щиколотки); на спині втрачено сагайдак зі стрілами; на туніці й одязі зі шкури (навколо туніки) на чотирьох кутах квадратної підставки були невеликі відколи; на подіумі, який імітує пагорб з каміння, спостерігались незначні відколи трави та листя [84].

Мистецтвознавчий аналіз важливо було провести з урахуванням реставрації пам'ятки, що визначило порядок здійснення її дослідження.

Отже, підставою для реставрації стали загальні забруднення, втрати, незадовільний стан збереженості пам'ятки. Виріб мав такі старі номери та позначення: на лівій руці Діани прикріплена на мотузці картонна бірка розміром 3,5 x 3,4 см, на одній стороні якої напис чорним чорнилом — № 117, на іншому боці — 194/292/299. На зворотній стороні подіуму, під гілкою плюща — відтиснуті в тісті знаки J 8 (номер форми).

На зворотній стороні — на денці підставки — виявлено напис хімічним олівцем — 292; напис чорною тушшю: НМІУ, К-3005, Кв — 51633.

З внутрішньої сторони, усередині форми — відтиснута марка в тісті: мечі у трикутнику.

Пам'ятку виготовлено на фарфоровій мануфактурі у місті Майсен (Саксонія, Німеччина), заснованій 1710 року. Розквіт цієї мануфактури, де працювали всесвітньовідомі скульптори Й. Кендлер, Г. Мейєр, В. Асьє, припадає на XVIII століття, тут виробляли якісний художній фарфор, зокрема, сервізи, вази, скульптури.

У 1744–1814 роках на чолі Майсенської фарфорової мануфактури стояв Камілло Марколіні. У цей період майсенський фарфор поступово втрачає своє верховенство в конкурентній боротьбі з іншими європейськими підприємствами. Продукція цього періоду характеризується недосконалими композиційними прийомами, і, щоб уникнути банкрутства, фабрика починає випуск творів за зразками Севрського та Віденського фарфорових заводів. За прикладом Севру тут налагодили випуск скульптурної пластики з бісквіту — фарфору не вкритого глазур'ю.

Майсенський бісквіт відрізняється якістю від севрських зразків прохолодним відтінком і зернистістю черепка. Талановиті скульптори цього періоду Х. М. Юхтцер і Й. Г. Мастей створювали неперевершену скульптуру з бісквіту за античними еталонами в стилі класицизму, після цього творчий період Майсенської фарфорової мануфактури занепав, і з початку XIX століття через комерційні труднощі та дефіцит творчих ідей на фабриці почали виготовляти нові відливки скульптур зі старих моделей [84, с. 327–332].

Оскільки виникла необхідність провести реставрацію та здійснити мистецтвознавчу експертизу пам'ятки, реставраційна рада Національного музею історії України затвердила програму реставраційних робіт (протокол № 8 від 22. 12. 2008), відповідно до якої було проведено таку роботу:

- видалено нестійкі та стійкі щільні забруднення;
- відтворено втрачені фрагменти;
- мастиковано шви та відколи;

– тоновано відтворені втрачені фрагменти.

У процесі реставрації відбулися зміни проведення робіт з відновлення окремих елементів скульптурної композиції та поставлено такі додаткові завдання, затверджені реставраційною радою Національного музею історії України (протокол № 8 від 28. 05. 2009 р.):

- відновити фрагмент втраченої руки від ліктя на фігурі Ендіміона;
- відновити фрагмент втраченої правої ноги фігури Діани.

Відтворення втрачених фрагментів руки Ендіміона та стопи Діани проводилось методом інерції відповідно до існуючої аналогічної скульптури Ермітажу [20, с. 296].

Головним завданням реставрації було надати пам'ятці експозиційного вигляду. Процес відтворення втрачених фрагментів скульптури сприяв додаткового вивчення художньої й історичної цінності твору, виявлення історичних відомостей, дослідження міфології тощо.

Доповнення втрат скульптури здійснювалось за аналогією до скульптури, яка знаходиться в Ермітажі за інв. № 13573 [20, с. 296]. У процесі атрибуції та дослідження пам'ятки використано матеріали історії розвитку Майсенської фарфорової мануфактури періоду Камілло Марколіні, а також відомості про творчість видатних модельєрів і скульпторів цього періоду. А саме було встановлено, що досліджувана пам'ятка виготовлена за моделлю відомого скульптора Крістіана Готтфріда Юхтцера.

Отже, мету ідентифікаційної експертизи твору мистецтва було досягнуто, ототожнено основні ознаки бісквітної скульптури з ознаками вже атрибутованої (з колекції Ермітажу) та за допомогою цього уточнено авторську приналежність, на прикладі наукової реставрації музейної пам'ятки було проведено атрибутивну ідентифікацію твору.

У процесі ідентифікаційної експертизи пам'ятки було віднайдено зразок для порівняння й ототожнення, який мав точну атрибуцію з досліджуваною порцеляною скульптурою.

У ході реставрації вдалося відтворити втрачені елементи, оскільки було вивчено подібні композиції та досліджено авторську манеру виконання за прямим аналогом [84].

Приклад опису у дослідженні скульптурної композиції підтверджує важливість детальної характеристики елементів скульптури, що є важливою атрибутивною ознакою.

Тобто, шляхом порівняльного аналізу було розглянуто головні ознаки твору та його окремі риси, що, своєю чергою, надало можливість зібрати емпіричний матеріал і впровадити його у реставраційну діяльність.

Твори мистецтва як пам'ятки матеріальної культури піддаються старінню, руйнуванню, але цей процес можна частково або повністю призупинити, у результаті чого пам'ятці може бути повернутий її початковий вигляд. У цьому й полягає завдання реставраційних заходів. Відновлювання втрачених пам'яток історії та культури передбачає їхню консервацію — зміцнення й відтворення ушкоджених або втрачених фрагментів з метою збереження художньої й історичної значимості.

Для якісного відновлення пам'ятки потрібно ретельно вивчити її стан збереження, провести атрибуцію, виявити причини, які спричинили ушкодження, а також розробити методіку та визначити методи реставраційних заходів, забезпечити роботу необхідними матеріалами.

Реставрація культурних цінностей складається з трьох видів робіт: консервації, реставрації та реконструкції [100].

Слово «реставрація» походить від латинського «restauratio», що означає відновлення. Реставрацію як спосіб ремонту застосовували ще з давніх часів. У ХХ столітті фахівці прийшли до висновку про необхідність виробити єдину концепцію поняття реставрації та методологічних підходів до неї, визначити професію реставратора й критерії його професіоналізму.

Консервація — це комплекс науково аргументованих заходів, спрямованих на призупинення руйнівних процесів і зміцнення пам'ятки [100], а також виявлення та стабілізацію матеріалу в первинному вигляді,

контроль за самою пам'яткою й середовищем, у якому вона перебуває, для підтримки її стабільного стану. Головними напрямками цих видів робіт є хіміко-технологічні дослідження та безпосередньо реставраційно-консерваційні, що унеможливають будь-які привнесення, з урахуванням критеріїв мінімального втручання та максимального збереження автентичності твору. Основними заходами консервації є очищення, знесолення, дезінфекція, зміцнення, склеювання частин без додавання чужорідного матеріалу [100].

Реконструкція — це відтворення історичних, художніх об'єктів минулого за їх фрагментами, зображенням або описом. У процесі відновлення кераміки можуть бути відтворені різні втрачені частини предмета, декору, окремі скульптурні фрагменти [100].

Завдання реконструкції полягає у відтворенні первісного вигляду пам'ятки, окремих її складових частин з максимальною точністю.

Реставраційні роботи, насамперед, мають бути теоретично обґрунтованими та бездоганно виконаними. Крім того, реставратор повинен застосовувати фахові теоретичні знання в роботі з пам'ятками культури, передбачати подальші результати їх збереженості й оцінювати свої дії в складних ситуаціях, тому що будь-який твір мистецтва, що вимагає реставраційних втручань, на першому етапі має бути всебічно вивченим і науково дослідженим.

Відповідно до міжнародних вимог щодо проведення реставраційних робіт фахівці з реставрації мають бути обізнаними з матеріалами, технікою та технологією виготовлення керамічних виробів, а також вирішувати проблеми консервації, дотримуючись системного підходу, використовуючи точні наукові дослідження та критично інтерпретуючи результати.

У процесі реставраційних заходів реставратор застосовує знання про:

- історію мистецтва та культурологію;
- матеріали, техніки та методи виготовлення виробів;
- консервацію та реставрацію;

– фізичні, біологічні та хімічні процеси руйнування пам'яток та методи їх консервації.

Крім того, реставратор у ході своїх досліджень має вести реставраційну документацію, ретельно фіксувати всі стадії консерваційно-реставраційних робіт, ілюструючи їх фотографіями.

Відтоді, як реставрація стала наукою, усі реставраційні заходи потрібно фіксувати в основному робочому та звітному документі — реставраційному паспорті, що надає можливість надалі здійснювати наукове спостереження за станом відреставрованої пам'ятки.

У межах проблематики нашого дослідження питання ведення реставраційної документації є актуальним. Реставраційний паспорт — це основний документ науково-дослідної роботи реставратора, який можна, у разі необхідності, задіяти для подальших історико-мистецтвознавчих досліджень пам'ятки, а також продовжувати ведення реставраційних спостережень з метою проведення профілактичних дій.

Тобто, реставраційний паспорт складається з кількох розділів, у яких детально зазначають усі дослідження, починаючи з історико-культурологічних, візуальних, фізико-хімічних й ін.

На початковому етапі роботи реставратор має науково обґрунтовувати реставраційні методи й чітко їх фіксувати, по можливості провести фізико-хімічні дослідження та сформулювати рекомендації щодо подальшого зберігання пам'ятки, скласти програму реставраційних заходів і затвердити її на реставраційній раді закладу.

Для ефективного ведення реставраційної документації існують певні рекомендації. Наприклад, в етичному кодексі Канадської асоціації з консервації культурних цінностей і Канадської асоціації професійних консерваторів зазначено, що «документація містить записи та звіт про огляд, додаток про майбутні реставраційні роботи» [128]. У кодексі реставратора Союзу реставраторів Санкт-Петербурга зазначено, що «професійним обов'язком реставратора є ретельне оформлення та забезпечення

збереженості науково-технічної, організаційно-методичної й іншої документації, що розробляється за умовами, угоди із замовником» [133].

Згідно з рекомендаціями, затвердженими науково-реставраційною радою Національного науково-дослідного реставраційного центру України, протокол від 09.08.2010 № 54, «паспорт є основним робочим і звітним документом при проведенні реставраційних заходів з усіх видів і типів рухомих пам'яток історії та культури Музейного фонду України. У паспорті фіксують стан пам'ятки до початку робіт, усі етапи досліджень і реставрації та їх результати». Тобто, реставраційний паспорт фіксує всі найважливіші відомості щодо пам'ятки культури, яка підлягає консервації та реставрації.

На першій сторінці паспорта вказують загальні відомості, за якими можна зрозуміти зміст документа: найменування реставраційної організації, типологічну приналежність пам'ятки, повну її назву та каталожні дані про неї, коротке формулювання підстав для проведення реставрації.

Далі, з другої до четвертої сторінки, зазначають історичні відомості про пам'ятку (зберігання, попередні реставрації, атрибуцію), надають докладні візуальні характеристики стану пам'ятки перед початком реставраційних робіт, описують хімічні та фізичні дослідження.

На п'ятій сторінці викладають програму проведення реставраційних заходів, а також фіксують усі зміни програми з обґрунтуванням прийнятих рішень, затверджених реставраційною радою закладу.

Із шостої до восьмої сторінки надають детальний опис проведених реставраційних робіт, зазначають їх результати.

На дев'ятій сторінці дають перелік фотоматеріалів з реставрації пам'ятки із фіксацією архівних номерів, написів, марок, бірок, клеймувань тощо.

Десята сторінка містить загальні висновки за результатами реставрації пам'ятки: опис зовнішніх змін пам'ятки після реставрації та висновок Реставраційної ради організації за підсумками проробленої роботи, рекомендації щодо умов зберігання пам'ятки.

На одинадцятій сторінці надають перелік матеріалів — додатки до паспорта. У нижній частині сторінки позначено місце для наклеювання конверту, до якого вкладають фотоматеріали.

На дванадцятій сторінці фіксують номер і дату акту про повернення пам'ятки до постійного місця її зберігання. Паспорт завершують підписами всіх виконавців із зазначенням їхніх посад і кваліфікації. У нижній частині сторінки залишено місце для відомостей про заходи спостереження за станом пам'ятки після реставрації в процесі її подальшого зберігання.

Такий вид реставраційного паспорта затвердило Міністерство культури СРСР 1976 року. Документ застосовують у реставраційних організаціях і музеях України до сьогодні.

Головним завданням реставрації, як уже було зазначено, є збереження автентичності й історичної цінності пам'яток, як документа у свій час. Це твердження є ключовим у роботах засновників шкіл наукової реставрації України та Росії, його також відображено в тезах ЮНЕСКО щодо прав на консервацію [57], тому реставраційні методики повинні спиратися на наукові теорії, що передбачають також розробку етичних питань реставраційних дій.

Важливо зазначити, що результати наукових пошуків у галузі реставрації можуть розширити знання про пам'ятку й тим самим сприяти історичному та культурному переосмисленню досліджуваного об'єкта культури.

Разом з тим, слід підкреслити, що наукова реставрація переважно базується на теоретичних, методичних і методологічних засадах, що містять також атрибутування та реставрацію пам'яток.

Реставраційні операції, що передбачають різноманітні види дослідження пам'ятки, проведені із застосуванням різних методів, методик, мистецтвознавчого аналізу, є джерелом цінної інформації для мистецтвознавчих, культурологічних наук та інших наукових дисциплін.

Таким чином, повне проведення досліджень відновлюваних об'єктів мають велике значення для збереження їх цілісності як справжнього історичного документа.

Музейний фарфор і фаянс — це крихкі та тонкі предмети, збереження яких може забезпечити тільки правильно підібрані науково обґрунтовані методи консерваційно-реставраційних робіт. Проведення непрофесійної реставрації або необґрунтованої реконструкції є неприпустимим для виявлення історичної достовірності й цінності творів тонкої кераміки.

Спираючись на дані сучасної реставрації й основні принципи реставраційного підходу, а також на результати, отримані в ході узагальнення й аналізу особистого досвіду, зазначимо, що процес відновлення пам'яток мистецтва вимагає від реставратора дуже дбайливого ставлення до предметів, оскільки будь-яке порушення автентичності об'єкта мистецтва завдає не меншої шкоди, ніж безпосереднє руйнування пам'яток культурної спадщини суспільства, тобто дотримання принципів не порушення авторської автентичності пам'ятки має бути основним кредо роботи реставратора.

Особливого значення у світлі нових завдань наукової реставрації пам'яток історії та культури набуває розробка ефективних шляхів у галузі дослідження українського фарфору та фаянсу із зібрання Київського національного музею українського народного декоративного мистецтва, який володіє рідкісними творами Корецького, Городницького, Баранівського, Волокитинського фарфорових заводів, Товариства М. С. Кузнецова в Будах, Києво-Межигірської фаянсової фабрики й ін.

Виявлення специфічних особливостей мистецтвознавчої експертизи творів фарфору та фаянсу XIX — початку XX століття у ході їх реставрації є тим підґрунтям, на якому будуються всі інші аспекти дослідження, що відкриває шлях до практичного застосування мистецтвознавчої експертизи у процесі відновлення раритетних пам'яток. Тому для вирішення практичних завдань збереження музейного фарфору автором було проведено науково-

дослідну реставрацію раніше невідомих виробів з фондів музею, частина колекції яких зі збірками інших музеїв Києва у період Другої світової війни (1941–1945 рр.) було відправлено до Німеччини. У 1947–1948 роках пам'ятки у пошкодженому стані реєвакуювали до України. Разом з музейними працівниками історико-культурного Києво-Печерського заповідника 1995 року реставраторами було розпочато велику роботу з упорядкування й ідентифікації фрагментів кераміки, їх очищення та реставрації.

Завдяки спільному проекту під назвою «Повернуті з небуття» посольства Федеративної Республіки Німеччини та Національного музею українського народного декоративного мистецтва м. Києва було відреставровано велику кількість музейних артефактів, серед яких виявились керамічні твори народного мистецтва, унікальні вироби фарфору та фаянсу.

Упродовж 1997–1999 років було реставровано значну кількість керамічних виробів — різноманітний посуд, фігуративну пластику, рідкісні кахлі, біля 50 виробів фарфору та фаянсу.

2005 року посольство Федеративної Республіки Німеччини знову долучилося до благодійної справи, що стало другим етапом відродження музейних експонатів. Цього ж року реставратори Києва відновили 25 виробів кераміки, з них 7 — фарфору й фаянсу.

У зв'язку з формуванням нової музейної експозиції у 2009–2010 роках автором, як науковим співробітником музею, особисто були відреставровані пам'ятки Національного музею українського народного декоративного мистецтва, зокрема, порцелянове кашпо (без інвентарного номера, 1840–1850 рр.) Волокитинського заводу А. Міклашевського, повернуте 1948 року з Німеччини. Цей предмет виготовлено з фарфору у техніці шлікерного лиття, вкрито глазур'ю, з надглазурним кольоровим розписом по білому тлу, його використовували як вазон для квітів. За конструкцією кашпо має овальну форму, яка з середньої частини горизонтально спрямованого тулубу плавно звужується до низу. Бічні стінки предмета мають вісім граней. Фестоновані

вінця декоровані рельєфними зображеннями пальмет та акантового листя. На бічних стінках кашпо розміщено рельєфні антропоморфні маскарони. З однієї сторони в центральній частині предмета зображено пташку на гілці з плодами, виконану в техніці розпису білими, зеленими й бордовими кольорами. На звороті виробу — мотив букета з блідо-рожевої троянди із синіми, блакитними й рожевими квітами. Денце, усередині якого є невеликий круглий отвір, з огляду на конструкцію призначене для підставки.

Кашпо надійшло на реставрацію у вигляді восьми окремих фрагментів (додаток И, рис. И. 6), поверхня яких із зовнішнього та внутрішнього боків була вкрита нестійкими пиловими забрудненнями, а дно із зовнішньої сторони — стійкими вапняковими нашаруваннями. На зовнішній поверхні тулуба наявна втрата трикутної форми, розміром 6,8х6,2х5,4 см, деякі краї фрагментів вазона мали відколи.

У ході реставрації фрагменти кашпо були очищені від загальних нестійких і стійких забруднень. Склеювання фрагментів проводилося 10-відсотковим спиртовим розчином полівінілбутиралу. Втрачений фрагмент на тулубі відновлено гіпсополімером, шви склеювань і відколи заповнені акриловою масою. Заповнення тоновані в тон кераміки та вкриті акриловим глянцевою лаком (додаток И, рис. И. 7).

Для прикладу розглянемо аналіз ще однієї рідкісної пам'ятки з колекції Національного музею українського народного декоративного мистецтва. 2010 року автором було відреставровано єдиний у своєму роді унікальний твір Волокитинського заводу — масничку «Ананас» (без інвентарного номера), датовану серединою XIX століття. Цей предмет також входив до списку реєвакуйованих художніх пам'яток з Німеччини 1948 року. Масничка являє собою блюдечко із ажурним прорізним бортиком, у центрі якого розташований ананас, що складається з двох половин — основи та накривки. Нижня частина фрукту прикрашена гострокінцевим подовженим зеленим листям, розташованим хвилеподібно по краях і бортику блюдця із двох протилежних сторін. На зворотному боці в центрі блюдця є червоне клеймо,

нанесене надглазурно, у вигляді літер, з'єднаних між собою — А й М (абревіатура літер Андрій Міклашевський) [88].

Пам'ятка надійшла на реставрацію у вигляді окремих численних фрагментів (40 частин) (додаток И, рис. И. 8), поверхня яких із зовнішнього та внутрішнього боків була вкрита нестійкими пиловими й стійкими забрудненнями від олійної фарби на окремих фрагментах бортика. Масничка мала втрачену 1/3 частину денця блюдця, численні втрати прутиків бортика, втрати на кінцях листя ананасу, на накривці, а також чисельні відколи.

У процесі реставрації виникла необхідність відновити втрачену частину денця й прутиків бортика, тому що їх відсутність спотворювала зовнішній вигляд пам'ятки. У цьому випадку науково аргументована реконструкція була виправданою.

Внаслідок реставраційних заходів пам'ятку було очищено від загальних нестійких і стійких забруднень. Склеювання фрагментів проводилося 20-відсотковим розчином «Paraloid B-72» в ацетоні. Втрачену частину денця блюдця було відновлено гіпсополімером.

Складне пластичне рішення бортика блюдця зумовило необхідність виготовити силіконову форму для відтворення прутиків. Перед формуванням поверхню окремих цілих фрагментів бортика було змазано вазеліном і для одержання вилівка форму було закріплено гумовою стяжкою та встановлено на пластикову поверхню (для рівномірного відливання). Через невеликі отвори форма наповнювалась гіпсополімером. Після витягування з форми відливіків фрагменти були оброблені дрібнозернистим наждачним папером, підігнані за місцем втрат і приклеєні 20-відсотковим розчином «Paraloid B-72» в ацетоні [88].

Після склеювання шви й відколи були мастиковані акриловою полімерною масою, доповнення тоновані в тон кераміки та вкриті акриловим глянцевою лаком (додаток И, рис. И. 10–И. 11).

Реставраційні втручання проведено делікатно й обережно, у ході робіт використано матеріали оборотні й інертні щодо фарфорових виробів.

У результаті проведеної реставрації обидві пам'ятки набули експозиційного вигляду та були уведені музеєм до наукового обліку.

Відреставровані твори виготовлені на відомому заводі А. Міклашевського, заснованому 1839 року у селі Волокитиному Чернігівської губернії (тепер Сумська область).

Спираючись на праці відомого мистецтвознавця Ф. Петрякової, яка досліджувала історію створення керамічних підприємств в Україні, варто звернути увагу на її судження: «Стрімкий успіх волокитинського фарфору через рік після побудови заводу був не випадковим. Засновник виробництва відразу зорієнтувався на створення комерційного підприємства. Для ведення справ були запрошені іноземні фахівці, зокрема, француз Ф. Дарт, який, імовірно, був директором заводу протягом першого десятиліття його функціонування» [78, с. 119]. Крім того, авторка послідовно розглядає історичні передумови створення цього підприємства та вплив французьких художників на формотворення та декорування фарфору Волокитинового.

Підприємство проіснувало всього 22 роки — до 1861 року, але за цей короткий період стало відомим як у своїй державі, так і за її межами.

Фарфоровий завод А. Міклашевського виготовляв різноманітний столовий посуд, чайні, кавові, десертні сервізи, вази, кашпо, а також маснички у вигляді екзотичних фруктів. Особливо популярною на той час була обробка виробів мотивом рокайль. Стосовно цього дослідниця Ф. Петрякова продовжує думку: «Мотив рокайль, свідомо збагачений, широко застосовувався і як конструктивний елемент, і як постійний мотив скульптурного й живописного декору. Особливої динамічності волокитинським виробам надавали багатопрофільні скульптурні орнаменти. Пластичність ліпного декору підсилювалася активним різнобарвним тлом» [78, с. 131]. Продовжуючи думку, авторка зазначає: «Постійне й активне звертання до рослинних мотивів в орнаменталі на певному етапі формоутворення декоративних виробів привело до створення ваз, флаконів, кашпо, рішень форм або конструктивних частин яких було співвіднесено із

живою природою, наприклад з бутонем квітки» [78, с. 136]. Тобто ліпний декор вирішувався пишно, іноді навіть грубувато, але завжди строкато, колоритно соковито і яскраво, часто з деякою схильністю до натуралістичності. Ф. Петрякова вважає, що саме ці риси характерні для ваз, кашпо, флаконів й інших декоративних предметів Волокитного. Автор звертає увагу на те, що «саме вони сформували головний принцип організації не тільки декоративних предметів, але й побутового посуду» [78, с. 138].

Заслуговує на увагу формулювання доктора мистецтвознавства Е. Самецької стосовно оздоблення фарфору А. Міклашевського: «Особливо треба підкреслити тяжіння волокитинських майстрів до природних, рослинних мотивів. Ця тема вирішувалася дуже майстерно й своєрідно — від використання в декорі переплетених лоз із різними за формою (зокрема горельєфними) гронами і листям винограду, до імітації болотного листа, стебел і навіть очеретів, які щільно охоплювали посудину, створюючи ілюзію нібито фарфорові вироби виконані зовсім не з фарфору, а із суто природних матеріалів» [103, с. 314].

У роботах Ф. Петрякової та Е. Самецької проводиться думка про те, що із середини ХІХ століття продукція Волокитинського заводу набула рис стилю класицизму, що тривало недовго. Надалі в художньому оформленні виробів головна увага була спрямована на трансформування стилю рококо [78, с. 130–131].

Найцікавішими виробами Волокитинового, без сумніву, є різноманітні вази в стилі рококо, які впродовж недовгого існування фабрики наприкінці ХІХ століття трансформувалися в масивні декоративні вироби, з невід'ємними від тулуба підставками, з різнобарвним багато прикрашеним скульптурним декором. Доктор мистецтвознавства Ф. Петрякова відзначала, що «захоплення стилем рококо зумовило кардинальні зміни, які відобразилися у формотворенні особливих декоративних ваз, відомих за назвою «вази рококо», різноманітних за композицією та розписом» [78].

Дослідження автора дозволяють глибше зрозуміти композиційні вирішення цих ваз, їх декор та непросту будову складових частин.

У декоративному оформленні ваз застосовували різноманітні скульптурні елементи, з поліхромним розписом і золотінням.

Наведемо кілька прикладів. 2010 року до відділу наукової реставрації Національного музею історії України було передано декоративну вазу «Ріг достатку» за інв. № К–1093, датовану початком ХІХ століття, Волокитинського фарфорового заводу А. Міклашевського (додаток И, рис. И. 12–И. 13). Причиною проведення реставраційних робіт стала незадовільна попередня реставрація, забруднення, фрагментація та втрата окремих частин твору. Ваза «Ріг достатку» виготовлена з фарфору методом шлікерного лиття, глазурована. Окремі приставні скульптурні деталі виліплені способом ручного формування. Розміри вази: висота — 40,5 см, висота рога — 32 см, діаметр верху — 29,5x23,8 см, підставка — 25,5x19,3 см.

Ваза «Ріг достатку» є складною декоративною композицією, яка сконструйована у вигляді рогу з алегоричною фігуркою чоловіка, що сидить. Композиційні складові розташовані на невеликому овальному постаменті. Ваза, відрізняється різноманітними прийомами виконання: рельєфами різної висоти, ліпними скульптурними елементами, ажурним оформленням підніжжя вази, поліхромним надглазурним розписом тощо.

За формою ваза широко розкрита у верхній частині та дещо звужена донизу. Краї вінець оздоблені асиметричними фігурними отворами, подібними до екзотичного дерева, під яким розміщене скульптурне зображення літнього чоловіка в драпіруванні. Доповнює композицію фігура лебедя, розташована на вузькому заломленому кінці рога. Тильна сторона вази трактується як рельєфний пучок листя й стебел очерету зелено-коричневого кольору.

Складною за вирішенням є підставка, на якій розташована вся композиція. Вона асиметрична, з поєднанням великої пласкої мушлі з акантами, яскраво-червоними відгалуженнями у вигляді коралів і рокайлю.

Усі декоративні елементи зображені в химерному контрасті кольорових зігнутих ліній, рельєфних і горельєфних. Навмисно підкреслена контрастність форм, незвичність руху, що вказує на надуманість усієї композиції, яка суперечить статичності загального вирішення архітекtonіки.

Пам'ятка раніше була бита на 7 частин і скріплена клеєм жовтуватого кольору, окремі п'ять фрагментів виявились відклеєними, а саме краї чотирьох листків на вінці та голова лебедя.

За візуальним спостереженням зовнішня та внутрішня поверхні були вкриті нестійкими нашаруваннями пилу й бруду та стійкими клейовими — по швах склейок фрагментів; гіпсовими забрудненнями на вінці вази від попередньої реставрації. Внутрішня частина мала щільні пило-брудові й клейові забруднення [85].

Втрати склали два фрагменти листя по краях вінця розміром 4x1,5 см й 4x1,3 см і на шиї лебедя — розміром 1,2 x 1,3 см.

На підставці вази була втрачена частина гілки під крилом лебедя розміром 3,5 см, з численними відколами по краю ажурної підставки розміром від 3 см до 1,2 см.

На фігурі чоловіка: на чолі біля брови — вищерблення розміром 0,6x0,8 см; втрачена половина носа; на вінку, що на голові, відколи на шести листках. На одному рукаві втрата трикутної форми розміром 7,2 x 5,4 см, на іншому — втрата 6,8 x 4,6 см. Із внутрішньої сторони вази спостерігалась технологічна тріщина розміром 12,5 см. На зворотньому боці підставки є напис тушшю чорного кольору «ДО-1093» і закреслений номер чорною тушшю «ч. 4565».

Рішенням реставраційної ради Національного музею історії України від 28.09.2010 (протокол №3) було затверджено таку програму реставраційних робіт: проведення демонтажу; видалення забруднень: нестійких і стійких — клейових й гіпсових; підбір і склеювання фрагментів; мастикування швів та відколів; доповнення втрат; тонування доповнень і покриття тонувань консерваційним лаком.

Демонтаж склеєних фрагментів здійснювався шляхом накладання на клейові шви ватно-марлевих тампонів, просочених в ацетоні (у поліетиленовому пакеті). Нестійкі та стійкі щільні забруднення були видалені тривідсотковим водним розчином дитячого мила з наступним промиванням під проточною водою, гіпсові забруднення — механічним шляхом (попередньо гіпс було зволожено дистильованою водою й вилучено очним скальпелем механічно). Перед склеюванням шви фрагментів були просочені тривідсотковим розчином «Paraloid B-72» в ацетоні й витримані упродовж 4 годин.

Склеювання фрагментів проводилось 20-відсотковим розчином «Paraloid B-72» в ацетоні. Час фіксації — 6 годин. Мастикування швів і відколів здійснювалося мастикою на основі полівінілацетатного клею, титанових білил, тальку.

Втрачені частини доповнювали водним розчином гіпсу марки «Г-10». Форму доповнень було відтиснено скульптурним пластиліном з цілого профілю. Абразивна обробка проводилась скальпелем і дрібнозернистим наждачним папером, тонування доповнень здійснено світлостійкими акварельними фарбами, змішаними з полівінілацетатними темперними титановими білилами та дистильованою водою за допомогою аерографу. Колір тонування підбирався в тон до основного кольору пам'ятки. Консерваційне покриття проводилось глянцевою акриловою двокомпонентною фарбою виробництва Німеччини [85].

Після реставрації пам'ятка набула експозиційного вигляду (додаток И, рис. И. 13).

Для визначення методів мистецтвознавчої експертизи, застосованих до музейних творів фарфору, було опрацьовано історичні довідки, надані науковими співробітниками музеїв.

Для більш повної характеристики було вивчено роботи Е. Самецької, у дослідженнях якої є свідчення, що фарфорові вази-ритони були поширені в епоху історизму по всій Європі та в Росії. Їх випускав не тільки

Імператорський фарфоровий завод, але й інші фабрики, наприклад завод Попова [103]. Тобто на продукцію заводу Міклашевського не міг не вплинути надзвичайно популярний у Європі фарфор Майсенської мануфактури.

У Західній Європі вази-ритони, букетери, які випускали на мануфактурі Жакоба Пті, були особливо популярними у Франції [103]. З огляду на особисту прихильність А. М. Міклашевського до французької культури, в асортиментах його заводу цілком закономірно з'явилися вази, що за формою нагадують ріг достатку або ритон (додаток И, рис. И. 14–И. 15).

Мистецтвознавець Е. Самецька надає приклади запозичення форм французького зразка, пов'язаних і з нашою відреставрованою вазою — парними вазами майже з однаковими композиційними вирішеннями: на одній вазі представлений чоловік, на іншій — жінка [103]. Обидві фігури зображені такими, що сидять біля підніжжя великого рогу достатку, через який виглядає лебідь. У руках персонажів — посуд з водою, звідки вона виливається. Зазначені пам'ятки перебувають у колекції Національного музею українського народного декоративного мистецтва за інв. № ФР–1828 й № ФР–1827 (додаток И, рис. И. 19–И. 20).

Науковець у своїй монографії також описує особливості створення подібних композицій і, простежуючи їх трансформацію, зазначає: «Відомо, що моделі для цієї композиції вперше були виконані на фабриці, заснованій Девідом Хевілендом у Ліможі» [103, с. 314]. На рис. И. 16. (додаток И) наведено ескіз однієї вази з фігурою Нептуна (бога води й морів), виконаний 1850 року, а також вазу, що стала парною — із скульптурою жінки (богині річки), датованою 1850–1860 роками. «Загалом скульптурна композиція одержала назву «Cornet Fleuve ét Riviere» (у перекладі з французької «Посуд-ритон Потік і Річка»)» [103, с. 315] (додаток И, рис. И. 17–И. 18).

Відомий мистецтвознавець Е. Самецька, у своєму виданні «Фарфор заводу А. М. Міклашевського» зазначає, що «подібні декоративні вази цілком сприймаються як закінчені декоративні форми, гідні прикрасити

відповідний інтер'єр. І хоча більшість технологічних прийомів, моделей і способів декорування предметів запозичені з інших підприємств, багато волокитинських ваз мають незаперечну самобутність, прагнення до пишнobarвності і з яскраво вираженим позитивним змістом, властивим українському мистецтву в цілому» [103, с. 315]. У цій роботі наявний великий обсяг дослідних даних і багатий ілюстративний матеріал, зібраний автором, яким можна керуватися при атрибуції виробів фарфорового заводу А. Міклашевського.

За описом предметів, представлених вище, можемо зробити висновок, що внаслідок простої взаємозаміни окремих конструктивних деталей та елементів декору, створювались форми, по суті, одного типу. Аналогічний прийом спостерігаємо й при знайомстві із малою пластикою заводу А. Міклашевського. Імовірно, завдяки цьому, як свідчить Е. Самецька, «асортимент ваз такого типу на заводі нараховував більше двохсот моделей» [103, с. 115].

До пам'яток, повернутих до наукового обігу впродовж 2007–2010 років Національного музею українського народного декоративного мистецтва, необхідно також віднести фарфорову накривку до миски за інв. № 4316-ч; 4673-б Баранівського фарфорового заводу першої третини ХІХ століття, декоровану надглазурним розписом (додаток І, рис. І. 21–І. 22) і масничку «Груша» за інв. № 6039 Городницького фарфорового заводу ХІХ — початку ХХ століття. Масничка «Груша» за старим інв. № 6039, виготовлена з фаянсу, глазурована, являє собою блюдечко у вигляді рельєфного сріблястого листка з черешком в основі, вздовж черешка розташована емність у вигляді груші жовто-оранжевого кольору, яка складається із двох частин (основи й накривки). Накривка маснички прикрашена ручкою у вигляді гілки білого кольору з трьома зеленими листками, обведеними темною фарбою. Денце виробу має овальну форму на кільцевому піддоні, у середній частині якого є велике надглазурне кобальтове клеймо «Зуссман — Городниця» (додаток І, рис. І. 23–І. 26).

Таким чином, відреставровані пам'ятки ХІХ — початку ХХ століття відомих підприємств України, уведені до наукового обігу, стали частиною музейної збірки фарфорових і фаянсових виробів. Їх неодноразово демонстрували на тематичних виставках.

Разом з тим, слід підкреслити, що окремі пам'ятки не мають аналогів, а тому значно розширюють уявлення про багатство колірної гами й сюжетних композицій, про розмаїтість асортименту та форм фарфоро-фаянсових виробів українських підприємств минулих століть. Проте, ще багато подібних творів білого золота, пошкоджених у часи Другої світової війни (1941–1945 рр.) на сьогодні потребують реставрації та наукових досліджень.

Експертиза є одним з напрямів науково-дослідної роботи з пам'ятками історії та культури й ґрунтується лише на знаннях експертів і підсумках їхніх досліджень.

Методика проведення мистецтвознавчої експертизи базується на комплексному вивченні предметів тонкої кераміки та передбачає:

- проведення мистецтвознавчих та історико-культурологічних досліджень;
- атрибуцію;
- здійснення техніко-технологічних аналізів.

Досліджуючи предмети мистецтва, ми керуємося основними концептуальними положеннями теорії культури, які передбачають визначення ключових ідей, напрямів дослідження пам'яток, наявність професійних знань з базових основ мистецтвознавства та формулювання провідних напрямів проведення експертизи творів з тонкої кераміки.

Початкові загальновідомі методологічні прийоми мистецтвознавчих досліджень у науковій характеристиці будуються на обґрунтованих визначеннях їх понять і застосовуються для доведення факту авторства досліджуваного твору мистецтва, визначення часу виготовлення, встановлення ступеню збереженості пам'ятки, наявності реставраційних

втручань, а також встановлення її культурної, історичної, художньої та наукової цінності.

Підсумком проведеної експертної діяльності є формулювання письмового висновку про підтвердження чи спростування автентичності предмета мистецтва.

Методологічне обґрунтування мистецтвознавчої експертизи означає також системність у поєднанні способів дослідження мистецьких пам'яток з фарфору та фаянсу, застосування яких передбачає використання доцільних візуальних, об'єктивних і суб'єктивних прийомів при їх опрацюванні.

З розвитком теорії мистецтвознавчої експертизи виникає потреба у визначенні методики її проведення.

Вагомим критерієм є з'ясування періоду створення пам'ятки та приналежності її до певної художньої школи або виробництва, дослідження орнаментики, розпису, декору на виробах з фарфору та фаянсу, їх оригінальності або наявності копії, в окремих випадках — авторства.

Численні дослідження експертів у галузі мистецтва свідчать, що фарфорові вироби — це не тільки антикваріат, але й великий ринок імітацій і підробок, що почав формуватися ще із середини XIX століття. Тому, на сьогодні, у зв'язку з цим, офіційна мистецтвознавча експертиза фахівця, юридично відповідального за надійність своїх відомостей, стає потрібною і для держави, і для замовників.

Загальні питання теоретико-методологічних засад експертизи творів мистецтва досліджено в працях відомих зарубіжних та українських учених.

Вагомий науковий внесок у розробку основних положень проведення експертизи та методів оцінювання художніх творів у свій час зробили такі дослідники, як А. Косолапов, В. Скурлов, О. Мінжулін, В. Індутний, Т. Артюх, В. Бітаєв, Т. Коломієць та ін. Основну увагу дослідники приділяли опрацюванню методик експертних досліджень, методів ідентифікації й оцінювання різних творів мистецтва.

Варто зазначити, що сучасні наукові дослідження недостатньо виразно розкривають методологічні засади мистецтвознавчої експертизи художніх виробів фаянсу та фарфору.

Найбільш повною, на наш погляд, є розробка методологічних принципів експертизи у дослідженнях Т. Артюх. Вона вважає, що «у своїй основі методологія передбачає дослідження внутрішніх закономірностей і понятійно-категоріального апарату, що характеризують рівень фахової діяльності, термінології й особливо гіпотез, припущень, постулатів» [5, с. 90].

Таким чином, зібрані матеріали відкрили шлях до створення необхідних у мистецтвознавчій роботі таблиць і схем класифікації.

На підставі аналізу завдань, проведених під час експертних досліджень, часто виникає коло питань, які можна поєднати в окремі специфічні групи.

Завдання, що складають першу групу, об'єднані з дослідженням та аналізом історичних довідок про пам'ятку, документальних свідчень або окремої додаткової інформації.

Другу групу складають завдання з ідентифікації твору за візуальним дослідженням — аналізом зовнішньої форми, техніки й технології виготовлення, аналізом декору, характеристикою стильових відмінностей.

Завдання третьої групи складається з дослідження клейм, маркувань, написів, авторських підписів, цифрових позначок тощо.

Крім того, особливим завданням є з'ясування стану збереженості пам'ятки та визначення її вартісної оцінки.

Тобто, можемо зробити висновок: на основі методології та емпіричних даних можна запропонувати практичні дії з проведення комплексу досліджень художнього фарфору та фаянсу.

3.4. Методи проведення мистецтвознавчої експертизи фарфоро-фаянсових музейних предметів України на сучасному етапі

Посилення уваги до проблем, що виникають при дослідженні пам'яток фарфору та фаянсу, пов'язано передусім з розробкою методик мистецтвознавчої експертизи, що може дозволити підвищити ефективність її застосування в антикварній, музейній діяльності мистецтвознавця-експерта. Через відсутність усталеної методики цього напрямку експертних досліджень немає повної та чіткої класифікації виробів з фарфору та фаянсу XIX — початку XX століття, не виділені істотні ознаки пам'яток цього періоду. Тобто, розробка методик мистецтвознавчої експертизи та практичне її застосування на сьогодні є актуальним питанням.

Слід зазначити, що на сучасному етапі мистецтвознавча експертиза творів фарфору та фаянсу минулих століття перебуває на стадії становлення.

Аналіз робіт українських [5; 42; 49; 79] і зарубіжних авторів [27; 51; 102; 103; 113; 135], які досліджували проблеми мистецтвознавчої експертизи, дозволяє зробити висновок про недостатній ступінь наукової розробки методик дослідження фарфору та фаянсу XIX — початку XX століття: не розробленими залишаються їх класифікація, не виділені істотні ознаки клейм зазначеного періоду, не виділені конструктивні ознаки творів, які вийшли з побутування.

Загальні напрями мистецтвознавчої атрибуції й експертизи ґрунтуються на наукових теоретичних розробках мистецтвознавства, культурології, техніко-технологічних, візуальних дослідженнях на основі комплексного підходу щодо визначення автентичності та цінності пам'ятки.

Мистецтвознавство взагалі — це галузь професійних знань, необхідних для вирішення завдань мистецтвознавчої експертизи. Мистецтвознавча експертиза як сфера самостійної діяльності мистецтвознавця-експерта в галузі дослідження художніх виробів фарфору-фаянсу зумовлена потребами антикварного ринку, запитами музейних працівників, науковців, певних

установ. У ході проведення мистецтвознавчої експертизи вирішуються питання як ідентифікації творів, так і їх діагностики. Для подолання проблем у процесі проведення мистецтвознавчої експертизи художніх виробів з фарфору і фаянсу було визначено кілька напрямів їх удосконалення.

Як було зазначено вище, досліджуваний експертом або реставратором предмет кераміки зазвичай підлягає всебічному огляду та вивченню. На першому етапі це можуть бути візуальні й оптико-фізичні методи дослідження пам'ятки, фіксація зовнішніх параметрів, визначення її утилітарного призначення, матеріалу й технології виготовлення, місця та часу створення виробу, ідентифікація автора, дослідження фабричних маркувань, відтисків, емблем, знаків і їх розшифрування, науковий опис пам'ятки кераміки із зазначенням її біографії, експонування, проведення на прикладі аналогічних зразків порівняльного аналізу, вивчення публікацій про пам'ятку.

Методологічно мистецтвознавчу експертизу виробів з фарфору та фаянсу фіксують у письмовій формі. У вступній частині докладно описують зовнішній вигляд предмета, зазначають: матеріал, спосіб формування, технологію виготовлення та нанесення на виріб розпису, вид орнаменту і композицію розпису, розкривають сюжет. Крім того, наводять приклад історичної довідки про предмет або історію побутування пам'ятки.

У дослідницькій частині необхідно подати висновки оптико-фізичних методів дослідження, в окремих випадках висновки фахівців хіміків-технологів. На підставі викладеного матеріалу надають наукове, логічно обґрунтоване пояснення виявлених ідентифікаційних особливостей і лаконічно формулюють остаточні висновки.

Прикладом вдалого та послідовного викладу проведення оптико-фізичних досліджень є робота М. Фармаковського «Акварель. Її техніка, реставрація і консервація». У ній методи вивчення певного об'єкта автор поділяє на органолептичні, хімічні та фізико-хімічні [113, с. 122] і надає їх коротку характеристику: «Методи органолептичного дослідження є суттю

прийому — за допомогою органів наших почуттів, в даному випадку, не тільки за допомогою зору, але і за допомогою оптичних приладів. Таке візуальне вивчення іноді є єдиним доступним, тому воно має бути ретельнішим» [113, с. 123].

М. Фармаковський пропонує при візуальному дослідженні оглядати предмет мистецтва при певному освітленні: «Лампи повинні знаходитись дещо позаду спостерігача, та їх світло має падати на об'єкт під кутом біля 45° » [113, с. 124]. Крім того, при візуальному дослідженні також застосовують звичайну лупу, бінокляр, мікроскоп тощо. Цей метод дає можливість мистецтвознавцю та реставратору дізнатися про загальний стан збереженості предмета; визначити матеріал, з якого виготовлено предмет; зрозуміти природу забруднень і ступінь їх стійкості; визначити стан глазурного покриття, надглазурного розпису, позолоти; виявити попередні реставраційні втручання, доповнення, тонування; з'ясувати наявність грибкових колоній і їх міцелій (іризацію глазурованого покриття на фаянсових виробках).

Хімічні методи аналізу виробів з фаянсу та фарфору дозволяють визначити склад основи, пігментів керамічних фарб, глазури та позолоти. Це допомагає більш достовірно встановити, на якому саме підприємстві було виготовлено пам'ятку. Для реставратора проведення хімічного аналізу надає можливість визначити, яким клеєм була склеєна пам'ятка, щоб підібрати хімічний розчинник, який буде оптимальним для її подальшого демонтажу, у разі якщо пам'ятка мала незадовільне склеювання або була склеєна старими клеями, а також визначити хімічний розчин для видалення плям іржі, пеку, стійких чорнил тощо.

Оптико-фізичні методи аналізу кераміки проводять в ультрафіолетових променях, при яких виявляються пізні тонування, розпис, лакові покриття, гіпсоваі доповнення. Досліджуючи предмети кераміки рентгенографічним методом виявляються внутрішні дефекти черепку, тріщини, металеві стрижні, арматура, старі реставраційні склеювання тощо [100].

Фотофіксацію предмета, макрозйомку та мікрозйомку проводять у видимих променях освітлення, що дає можливість дослідити пошкодження керамічної поверхні, виявити попередні доповнення, тонування тощо.

При визначенні прикладного призначення пам'ятки керуються такою класифікацією. Вироби фарфору й фаянсу поділяють за призначенням на дві групи: побутовий посуд та художньо-декоративні вироби. Побутовий посуд, відповідно, розділяють на підгрупи: столовий посуд, кухонний та універсальний. Художньо-декоративні вироби поділяють на декоративно-утилітарні (вази для квітів, підсвічники, попільниці тощо) і декоративні (вази, скульптури малих форм тощо). Докладніше про це описано в підрозділі 2. 3.

Слід також визначити матеріал і технологію виготовлення досліджуваного предмета. Для цього потрібно знати, що фарфор відрізняється щільно спеченим черепком білого кольору, іноді на зламі фрагмента можна спостерігати його склоподібну оплавленість. Якщо фарфоровий черепок тонкий, при дослідженні на просвіт спостерігається його прозорість, при легкому ударі по краю виріб видає тонкий дзвін. Крім того, слід обов'язково відрізнити напівфарфор (зазвичай, це столові та господарські вироби), твердий, м'який і кістяний фарфор, а також бісквіт (неглазурований матовий фарфор). Фарфорова маса у своєму складі має каолін, глину, кварцовий пісок, польовий шпат тощо. Твердий фарфор випалюють при температурі 1400–1450°C (фарфор Ліможу, Севру тощо).

М'який фарфор випалюють при температурі 1200–1300°C (китайський фарфор, майсенський, фарфор українських заводів тощо), у складі такої маси більше плавнів — польовошпатних матеріалів. М'який фарфор може бути фритованим, тобто, крім каоліну та польового шпату, у складі може міститись гіпс, пісок, кухонна сіль, сода та щільно подрібнене скло.

Зародилося виробництво м'якого фарфору у Німеччині, Голландії, Великій Британії та Франції. Фритований фарфор виготовляли й українські підприємства у XIX–XX століттях.

Кістяний (м'який) фарфор, крім каоліну та польового шпату, у складі має ще й золу кісток великої рогатої худоби. Вироби відрізняються білим, досить тонким черепком.

Фаянсові вироби мають більш пористу структуру черепка, ніж у фарфорі, вкриті глазур'ю, на зламі мають білий, сірий або жовтуватий відтінок. До складу фаянсових мас входить біла глина, кварцовий пісок, крейда (додавання крейди робить вироби товстостінними та важчими, ніж фарфорові). Крім того, слід зазначити, що фаянсові глини для виготовлення посуду мають різні ґатунки, серед яких виділяють opak — вищий сорт фаянсу, вироби з якого мають пористий непрозорий черепок, подібний до фарфору. З цього сорту глини виготовляли тонкофаянсовий столовий посуд.

Вельми корисними у визначенні місця та ймовірного часу створення виробу є наявність клейм, маркувань, позначок, а також дослідження його зовнішніх ознак: особливостей форми, оздоблення, декорування, розпису, орнаменталізації тощо.

Науковий опис пам'ятки тонкої кераміки передбачає зазначення її історії побутування, реставраційних втручань, експонування.

У разі реставраційних втручань визначається характер забруднень і місце їх розташування. Забруднення поділяють на нестійкі: пилові, брудові, ґрунтові та стійкі: вапнякові, від природних і синтетичних смол, гіпсові, плями окисів металів, сліди сажі, пеку, жиру, плям від пластиліну, олійних фарб, чорнил, туші, воску, клейові забруднення, забруднення фарбами від попередніх тонувань, забруднення на стиках фрагментів від клею, вапнякових нашарувань тощо.

За візуальним спостереженням, якщо пам'ятка фрагментована, має реставраційні втручання, визначають клей, яким з'єднані фрагменти, форму забруднень (у вигляді локальних плям, повсюдно, якої форми, забруднення якої частини пам'ятки тощо).

У разі виявлення втрат і пошкоджень визначають:

– наявність попередньої реставрації (описується якість реставрації), свідчення про попередню реставрацію (якщо є, вказується джерело чи з чітких слів записано). Реставрація вважається неповною, якщо фрагменти склеєні, а втрати не доповнені; доповнені частково; є втрати у будь-якій частині виробу (вказується місце втрати, форма, розмір);

– якість попереднього склеювання; кількість фрагментів, з яких складається пам'ятка; які частини пам'ятки відсутні із зазначенням розміру в сантиметрах і квадратних сантиметрах;

– пошкодження, відшарування лаку, іризація;

– дефекти від попередньої реставрації та тріщини (наскрізні, не наскрізні, волосяні (із зазначенням форми, розміру, розташування), відколи, вибоїни, незначні втрати, каверни, пробоїни, викришування, потертості, подряпини, а також дефекти розпису, глазурного покриття, емалі (описується колір, стан збереження), наявні втрати (значні або незначні, часткові, локальні), потертості й відшарування (вказується форма, розмір, розташування) (додаток Ж).

У разі наявних біологічних пошкодженнях і руйнуваннях визначаються бактерії, гриби та продукти їх життєдіяльності. При дослідженні музейних творів вказують інвентарні номери, визначають, де, яким чорнилом і які номери написано (написи та шифри необхідно ретельно копіювати); клейма, марки (з описом місцезнаходження, зовнішнього вигляду марки або етикетки, кольору та розміру, чим написано й чим приклеєно шифр).

На прикладі автентичних пам'яток здійснюють порівняльний аналіз, а також вивчають можливі публікації про пам'ятку.

При проведенні численних мистецтвознавчих досліджень тонкої кераміки ми прийшли до висновку, що необхідно створити спеціальну базу даних для здійснення порівняльного аналізу, встановлення автентичності пам'ятки (оригіналу або копії) з можливими хіміко-фізичними висновками. Важливим для мистецтвознавчої експертизи є також визначення культури, регіону, школи або майстра, дослідження призначення предмета та

приналежності пам'ятки (авторська, етнічна, соціальна або приналежність конкретній особі). За результатами візуальних, лабораторних, мистецтвознавчих, порівняльних обстежень складається експертний висновок. Схеми загальних напрямів дослідження та проведення мистецтвознавчої експертизи наведені у додатку Г (табл. Г 1, Г 2).

У загальних висновках мистецтвознавчої експертизи слід охарактеризувати стан збереженості пам'ятки. Систему визначення стану збереженості виробів з фарфору та фаянсу наведено у додатку Д.

Результати проведених вище досліджень підтверджуються мистецтвознавчими атрибутивними експертизами українського фарфору та фаянсу ХІХ — початку ХХ століття з колекції Національного музею історії України у поєднанні з їх реставрацією.

Мистецтвознавча експертиза музейних експонатів є невід'ємною частиною наукової роботи реставратора Національного музею історії України, у ході якої встановлюється автентичність, визначається цінність й раритетних пам'яток, що є важливою процедурою для музейної атрибуції.

Як було зазначено раніше, метою мистецтвознавчої експертизи є всебічне проведення дослідження предмета, зокрема визначення його зовнішніх стилістичних ознак, встановлення класифікаційних особливостей, на підставі яких предмет посідає своє місце в музейній колекції та набуває історичної й художньої цінності. Предметом нашого подальшого розгляду є проведення мистецтвознавчих досліджень й реставрації декоративної тарілки «Пролетарій Мамай», датованою початком ХХ століття з фондів Національного музею історії України. Метою дослідження були, насамперед, реставраційні дії, спрямовані на надання експозиційного вигляду пам'ятці та встановлення співвіднесення її до певного автора, а також визначення ступеня збереження предмета, його цінності, з описом застосованих раніше реставраційних робіт, визначення часу створення.

У практиці реставрації доводиться часто стикатися з предметами, раніше реставрованими та у зв'язку з цим вирішувати різні проблеми,

зокрема й етичні, такі як збереження окремих частин пам'ятки або дослідження історії побутування пам'ятки культури.

Так, у результаті планового обстеження фондів групи «Фарфор, скло» Національного музею історії України було виявлено унікальний експонат, який надійшов на реставрацію 2014 року. Він мав сліди попередньої реставрації й був особливо важливим для музейної колекції НМІУ. На момент проведення мистецтвознавчої експертизи стан збереження предмета був незадовільним. Тобто, предметом нашого подальшого розгляду стало проведення мистецтвознавчих досліджень й реставрація декоративної тарілки «Пролетарій Мамай», датованою початком ХХ століття. Метою дослідження виявились, насамперед, реставраційні дії, спрямовані на надання експозиційного вигляду пам'ятці та встановлення співвіднесення її до певного автора, а також визначення ступеню збереження предмета, його цінності, з описом застосованих раніше реставраційних робіт, визначення часу створення. За візуальними спостереженнями пам'ятка раніше реставрувалась: склеєна з 9 фрагментів, зі слідами численних відколів, із зворотної сторони була перевита скріплювальним металевим дротом та потребувала надання експозиційного вигляду. Попереднє склеювання виявилось задовільним, тому було прийнято рішення не демонтувати експонат, а зняти кріпильний дріт, доповнити втрати, провести мастикування дрібних швів і тонувати. Крім того, була представлена можливість вивчити історію побутування експонату. Декоративна таріль, інв. № К-1230, розмір діаметра — 24,5 см, виготовлена з фаянсу на Межигірському керамічному технікумі 1923 року.

Технікум було засновано 1923 року на базі колишньої Києво-Межигірської фаянсової фабрики, устаткування якої збереглося частково. Розпис тарілки виконано досить професійно ручним способом зеленою, світло-зеленою та кобальтовою фарбою в техніці надглазурного розпису в стилі авангарду. На дзеркалі тарілки зображено козака Мамаю з молотком у руках, овальною шаблею біля ніг та серпом і книгою під його піднятими

руками. По краю бортика розташовано напис «Я пролетарій Мамай стережись мене буржує не займай У.С.Р.Р.», розташований між двома кобальтовими відведеннями. Цікавим є зворотний бік тарілки, на якому чорною тушшю написано інв. № К-1230 та синьою кобальтовою фарбою надглазурно — 1923 р., Межигір'я, Ів. Пад., крім того, спостерігаються нерівномірність випалу глазури й авторські відбитки пальців.

Відповідно, за написами на зворотній стороні з'ясовано, що агітаційна таріль виконана Іваном Падалкою — художником і керамістом, учнем М. Бойчука. Після закінчення Академії мистецтв Івана Падалку направили до Миргородського, а пізніше — Межигірського керамічного технікуму, де він і створив кілька зразків агітаційного фарфору. З 1934 року був професором живопису Київського художнього інституту.

Крім досліджуваної декоративної агітаційної тарілки, І. Падалка є автором таких витворів, як «В. І. Ленін», «Ми всіх катів зітрем на порох!» та ін. Так, можна з упевненістю стверджувати, що декоративна таріль, яка зберігається у фондах НМІУ (інв. № К-1230) є роботою Івана Падалки.

На підставі проведених досліджень, а також документальних джерел і порівняльного аналізу можна зробити висновок, що пам'ятка є історичною, художньою та музейною цінністю (додаток К).

Результати проведеного аналізу дозволили встановити автентичність пам'ятки, з'ясувати приналежність досліджуваного предмета до конкретної культури, визначити час її створення, автора, стиль роботи й техніку виконання розпису.

Таким чином, використання атрибутивної ідентифікації має інформативне й наукове підґрунтя, з обов'язковим документуванням отриманих результатів. Останні проводяться з використанням техніко-технологічних досліджень, стилістичного та порівняльного аналізу. Значну роль у проведенні атрибутивної ідентифікації відіграє дослідження історії пам'ятки, аналіз її побутування та визначення місця створення.

Висновки до розділу 3

Отже, підсумовуючи вищевикладене, слід зазначити, що аналіз, здійснений на прикладі авторської науково-реставраційної практики, свідчить про специфіку проведення процедури атрибутивної ідентифікації творів фарфору та фаянсу. Останню слід починати з порівняльного дослідження характерних рис предмета з ретельним його описом. При цьому порівняльний аналіз доцільно 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 тощо.

У результаті проведення атрибутивної ідентифікації й ототожнення аналогій досліджуваних фарфорових і фаянсових творів з ознаками безперечно атрибутованого твору можна встановити авторство або підприємство, що випустило продукцію. До того ж необхідно вводити до діяльності реставратора ґрунтовні науково-теоретичні пошуки, що дасть можливість розширити знання про пам'ятку й тим самим вплинути на історичне переосмислення культурної цінності.

Завдяки спільному проекту під назвою «Повернуті з небуття» Посольства Федеративної Республіки Німеччини та Національного музею українського народного декоративного мистецтва м. Києва було відреставровано та повернуто до наукового обігу музейні артефакти, пошкоджені у період воєнних дій. А саме — фарфорові вироби ХІХ — поч. ХХ століття Корця, Баранівки, Волокитинового, Городниці, які стали частиною музейної колекції. Крім того, під час реставрації було проведено мистецтвознавчу атрибуцію й експертизу тонкокерамічних творів означеної доби провідних підприємств України, висновки якої дали підстави стверджувати, що відреставровані пам'ятки не мають аналогів у музейних збірках, розширюють уявлення про розмаїтість асортименту та форм фарфоро-фаянсової продукції вітчизняних виробників минулих століття.

Результати цих досліджень були опубліковані автором у низці фахових видань.

На наведених прикладах авторської реставрації музейних предметів розглянуто весь процес реставраційно-консерваційних заходів пам'яток, який починається з візуального, оптико-фізичного вивчення стану збереженості, проведення атрибуції, виявлення обставин, які спричинили ушкодження, а також розробки програм реставраційних заходів і завершується експонуванням пам'ятки у музейному просторі.

У процесі дослідження була окреслена схема проведення експертизи виробів з фарфору та фаянсу, яка визначила взаємодію наступних трьох концепцій: збір історичних даних про пам'ятку; консультації з науковими співробітниками музеїв та науково-дослідними установами; ідентифікацію самого експоната.

В осмисленні проблем експертизи у мистецтвознавчій і науково-реставраційній діяльності особлива увага приділялась етичним та естетичним вимогам. У результаті теоретичного аналізу міжнародних норм, кодексів етики «реставраційних професій» було зроблено висновок, що проблеми сучасної реставрації є досить актуальними на сучасному етапі, становлять складний комплекс наукових і практичних знань у сфері застосування до фарфору-фаянсу та потребують обов'язкового дотримання етико-правових норм при максимальному збереженні автентичності пам'ятки.

Водночас, ціла низка конкретних питань, пов'язаних з реставраційною етикою, залишається відкритою. Це і якість реставраційних робіт, і вибір методики реставрації, і коректне ставлення до пам'ятки тощо. Вони можуть стати предметом наступних наукових досліджень в означеній галузі.

ВИСНОВКИ

Українські художні фарфорові та фаянсові вироби кінця XIX — початку XX століття широко висвітлені у літературних джерелах і вважаються одними з найбільш унікальних явищ в історії вітчизняного фарфору.

Мистецтвознавча експертиза з переходом країни на ринкову економіку змінилася, набула нових ознак і продовжує вдосконалюватись. За останні роки, з розвитком антикварного бізнесу, галерейної діяльності та із збільшенням кількості колекціонерів і збирачів фарфору проблеми мистецтвознавчої експертизи в умовах сучасного вітчизняного арт-ринку вимагають серйозного підходу, який передбачає морально-правове, етичне і професійне ставлення до пам'яток історії та культури України.

Проведені дослідження мають міждисциплінарний характер — на перетині культурології, мистецтвознавства, етики, естетики та наукової реставрації. Крім того, простежено взаємозв'язок цих систем знань у процесі проведення експертизи творів тонкої кераміки.

Нині здійснення мистецтвознавчої атрибуції знаходиться в полі поєднання з реставрацією та практичним використанням сучасних технологічних методів дослідження антикварних і музейних виробів тонкої кераміки.

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

1. У результаті опрацювання джерельної бази щодо розвитку фарфорового виробництва початку XIX — початку XX століття, було простежено поступове впровадження у виробництво новітніх технологій, що сприяло налагодженню випуску фарфорових виробів, в основному масового вжитку, та введенню у декорування виробів елементів народного розпису на основі народних візерунків Поділля, Волині й інших регіонів, що є важливим чинником для ідентифікації виробів цього періоду.

Систематизація наукових публікацій від початку ХХ століття й до сьогодні показує, що мистецтвознавча експертиза вітчизняних артефактів тонкої кераміки ХІХ — початку ХХ століття допомагає та сприяє виявленню специфіки культуротворення у царині «білого золота», особливо щодо їх атрибуції, реставрації й оцінювання. Аналіз мистецтвознавчих досліджень українського фарфору та фаянсу кінця ХІХ — початку ХХ століття став основою комплексного підходу в опрацюванні групи художніх тонкокерамічних виробів з колекції Національного музею історії України та Національного музею українського народного декоративного мистецтва за системно-історичними, стильовими, іконографічними, структурно-типологічними методами.

2. Спираючись на дані сучасних технологічних методів експертизи неруйнівним способом на новітніх приладах, здійснено низку експериментів над зразками фарфору та фаянсу ХІХ — початку ХХ століття, що були надані Національним музеєм українського народного декоративного мистецтва та Національним музеєм історії України з метою атрибутивної ідентифікації об'єктів на базі лабораторії Бюро науково-технічної експертизи «Арт-лаб».

Цей досвід заслуговує на увагу для подальших розробок, оскільки дозволяє впроваджувати неруйнівні методи дослідження без відбору проб на предметах кераміки, найбільш точно встановлювати складові керамічних, підглазурних і надглазурних фарб, позолоти, структури та складових черепка, що є важливим чинником під час вирішення питань атрибуції, а також ключовим моментом мистецтвознавчої експертизи.

У результаті проведення лабораторних досліджень було встановлено, що доцільно їх проводити удосконаленими сучасними технічними засобами та фіксувати отримані дані у реставраційній документації.

Порівняльний аналіз результатів експертних висновків дозволив встановити незначні розбіжності у складових основи фарфорового та фаянсового черепка для кожної окремої мануфактури. Тобто, на різних фабриках чи мануфактурах при виробництві тонкокерамічної маси

застосовували різну рецептуру для її виготовлення, а також різні відсоткові співвідношення у використанні глазурного та фарбового покриття. Це надало підстави стверджувати, що рецептуру маси, глазури, керамічних фарб і золотого покриття на кожному окремому підприємстві готували з невеликими розбіжностями, притаманними тільки певному підприємству. З урахуванням цих специфічних ознак можна точно встановити, на якому виробництві, де й коли було виготовлено досліджувану пам'ятку. Але ключовою частиною досягнення якісних результатів при проведенні наукової реставрації є мистецтвознавча атрибуція.

3. На підставі проведеної музейної реставрації фарфорових і фаянсових творів провідних українських підприємств ХІХ — початку ХХ століття, а також мистецтвознавчої атрибуції й експертизи, до наукового обігу було уведено близько двадцяти маловідомих експонатів з фондів Національного музею українського народного декоративного мистецтва та Національного музею історії України. У роботі висвітлено результати цих реставраційних робіт та описано удосконалену методику проведення мистецтвознавчої експертизи на основі здійсненої реставрації раніше невідомих виробів з фондів Національного музею українського народного декоративного мистецтва, які під час Другої світової війни були відправлені до Німеччини та реєвакуйовані упродовж 1947–1948 років у пошкодженому стані. А саме: шість пам'яток Києво-Межирської фаянсової фабрики, один твір — Баранівського фарфорового заводу, три — Волокитинського фарфорового заводу, один — Городницького фарфоро-фаянсового заводу.

4. В аспекті проблематики нашого дослідження в роботі проаналізовано низку етичних та естетичних питань експертизи у мистецтвознавчій частині науково-реставраційної практики. На підставі порівняльного аналізу законодавчих актів, міжнародних норм етичних кодексів реставраторів та експертів різних держав і України, було з'ясовано, що вітчизняна законодавча база відповідає міжнародним правовим нормам, зокрема, у розрізі змісту основних реставраційних термінів і понять.

Проведено порівняльний аналіз принципів і методів експертизи та реставрації на основі міжнародних і вітчизняних законодавчих кодексів й актів, що дозволило зробити наступний висновок: на сучасному етапі періодично розглядаються питання збереження, консервації, реставрації та експертизи на міжнародних науково-практичних конференціях; відзначається єдність поглядів щодо виконання основних обов'язків експерта і реставратора у максимальному дотриманні стандартів на всіх етапах реставраційно-консерваційних робіт, спрямованих на збереження культурних цінностей.

З'ясовано, що роль експерта й реставратора, чия фундаментальна роль визнана міжнародними документами, є відповідальною та має наукове значення для культурної політики держави.

5.3 метою удосконалення методики мистецтвознавчої експертизи творів фарфору та фаянсу на прикладі авторської наукової реставрації було проведено мистецтвознавчу атрибуцію й експертизу раритетних творів зі збірок Національного музею історії України, Національного музею українського народного декоративного мистецтва, вітчизняних приватних колекцій. У результаті було розроблено схему загальних напрямів дослідження при проведенні мистецтвознавчої експертизи.

На фактичних прикладах авторської реставрації музейних предметів було розглянуто процес опрацювання пам'яток фарфору та фаянсу, їх опису та реставрації, який передбачав візуальні, оптико-фізичні дослідження стану збереженості, виявлення причин пошкоджень, розробку програм реставраційних заходів, проведення атрибуції та подальшого експонування художнього твору. Розроблено системний підхід до наукового опису пам'яток фарфору-фаянсу, який базується на спеціальній термінології та методах мистецтвознавчої атрибуції.

Розроблені теоретичні основи експертизи й атрибуції тонкокерамічних виробів, що важливо для формулювання експертних висновків і визначення предметів, які мають історичне та культурне значення. Спираючись на дані

сучасної наукової реставрації та мистецтвознавчої експертизи, а також на результати, отримані в ході аналізу й узагальнення набутого досвіду, були виявлені шляхи удосконалення методики їх проведення та визначені методи основних реставраційних заходів, що має важливе значення для практичної діяльності мистецтвознавця-експерта.

6. У результаті проведення наукової реставрації творів фарфору-фаянсу різних хронологічних періодів з колекцій музеїв України на підставі загально визнаних методик було виявлено, що пошкоджені культурно-історичні об'єкти для збереження їх художнього та історичного значення потребують консервації — зміцнення та відтворення, в окремих випадках — реконструювання. Для здійснення реставрації пам'яток на науковій основі потрібно було ретельно вивчити їх стан, виявити причини, що зумовили пошкодження, а також розробити для кожної окремої пам'ятки методику реставраційних заходів, частиною якої є мистецтвознавча експертиза.

Встановлено, що методика проведення мистецтвознавчої та техніко-технологічної експертизи фарфоро-фаянсових творів базується на їх комплексному дослідженні й включає атрибуцію, оптико-фізичні, хімічні та інші методи, що дає підстави визначити автентичність пам'ятки, її історичне, культурне і мистецьке значення.

7. Розроблено рекомендації щодо проведення мистецтвознавчої експертизи виробів класичного фарфору та фаянсу, проведено класифікацію характерних елементів, стильових ознак розпису, колірної гами та форм фарфорових виробів, виготовлених наприкінці XIX — на початку XX століття, що зведені в окремі таблиці у додатках. Аргументовано необхідність створення спеціальної мистецтвознавчої науково-реставраційної бази аналогів фарфоро-фаянсових виробів України XIX — початку XX століття для здійснення порівняльного аналізу, визначення автентичності пам'яток з можливими фізико-хімічними висновками.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрущенко В. П., Михальченко М. І. Сучасна соціальна філософія: [курс лекцій]. Київ: Генеза, 1993. 255 с.
2. Акунова Л. Ф., Приблуда С. З. Материаловедение и технология производства художественных керамических изделий. Москва: Высш. шк., 1979. 216 с.: ил.
3. Аналитическая химия бария: обзор литературы / М. К. Баранова, Н. С. Фрумина, Н. Н. Горюнова, С. Н. Еременко. Москва, 1977. 202 с.
4. Андреева Л. В. Советский фарфор в 1920–1930 годы. Москва: Советский художник, 1975. 338 с.: ил.
5. Артюх Т. М. Товарознавча експертиза ювелірних коштовностей: теорія та практика: монографія. Київ: Київ. нац. торг.-економ. ун-т, 2005. 303 с.
6. Артюх Т. М., Марчук Н. Б., Черняк Л. В. Експертиза дорогоцінних металів та дорогоцінного каміння: навч. посіб. Київ: КНТЕУ, 2008. 99 с.
7. Антонович Є. А., Захарчук-Чугай Р. В., Станкевич М. Є. Декоративно -прикладне мистецтво. Львів: Світ, 1993. 272 с.
8. Афанасьєв Ю. Л. Інститут мистецтвознавчої експертизи у системі художньої культури // Сучасні проблеми мистецтвознавчої експертної оцінки культурних цінностей та предметів колекціонування: зб. наук. праць за матеріалами Всеукраїнськ. наук.-практ. конф. (26–27 листоп. 2009 р.). Київ: ДАКККіМ, 2009. С. 3–4.
9. Батутіна А. П., Ємченко І. В. Експертиза товарів: навч. посіб. Львів: вид-во Львівської комерційної академії, 2010. 312 с.
10. Бекетова І. І. Деякі аспекти атрибуції творів кераміки (на прикладі збірки Музею українського народного декоративного мистецтва). Музейні колекції: історія, дослідження, атрибуція: зб. наук. праць за ред. Київ: ТОВ «ХІК», 2010. С. 180–181: іл.

11. Беляевская О. Н. Проблема сохранения ценных элементов декора из керамики и мозаики на памятниках истории и культуры // Проблемы збереження, консервації, реставрації та експертизи музейних пам'яток: тези доповідей V Міжнародної наук.-практ. конф. (24–27 травня 2005 р.). Київ: ННДРЦУ, 2001. С. 24–26.

12. Бітаєв В. А., Шульгіна В. Д., Шман С. Ю. Методичні засади експертного дослідження культурних цінностей: навч.-метод. посіб. Київ: НАКККіМ, 2010. 128 с.

13. Бискулова С. А., Бойченко И. Н., Фесенко Е. В. Исследование оптическими и спектральными методами работ Великой княгини Ольги Романовой» // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства: мат. XV научн. конф. (25–27 ноября 2009 г.). Москва: Объединение «Магнум Арс», 2014. С. 94–101.

14. Бискулова С., Андрианова Е., Фесенко Е. Возможность датировки масляной живописи по составу белил // Дослідження, консервація та реставрація музейних пам'яток: досягнення, тенденції розвитку. До 75-річчя заснування ННДРЦУ: наукові доповіді IX Міжнародної науково-практичної конференції (27–31 травня 2013 р.). Київ: ННДРЦУ, 2013.

15. Бех Л. В. Український фарфор: загальноєвропейський вимір та національна специфіка // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Київ: НАКККіМ, 2012.

16. Большая иллюстрированная энциклопедия древностей / [под ред. Д. Гейдова и др.]. Прага: Артия, 1980. 496 с.

17. Большаков Л. Н. Рисунок на фаянсе: непридуманная повесть о будянском Петушке: Будянск. фаянсовый з-д «Серп и молот». Харьков: Прапор, 1986. 219 с.: ил.

18. Блюменталь У. Б., Комиссарова Л. Н., Спицына В. И. Химия циркония. Москва: Изд-во иностранной литературы, 1963. С. 7.

19. Бурдейный М. А. Искусство керамики. Москва: Профиздат, 2009. 104 с.: ил.

20. Бутлер К. Мейсенская фарфоровая пластика XVIII века в собрании Эрмитажа: каталог. Ленинград, 1977. С. 296.

21. Бюро научно-технической экспертизы «Арт-Лаб». URL: <http://art-lab.com.ua/> (дата звернення: 19.08.2013).

22. Веретко Н. В. Технологічні реставраційні дослідження як невід'ємна складова атрибуції пам'яток мистецтва // Сучасні проблеми мистецтвознавчої експертної оцінки культурних цінностей та предметів колекціонування: тези доп. всеукраїнськ. наук.-практ. конф. (26–27 листоп. 2009 р.). Київ: ДАКККіМ, 2009. С. 22.

23. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. Москва: Изобразительное искусство, 1985. 288 с.

24. Визир В. А., Мартынов М. А. Керамические краски. Київ: Техника, 1964. 191 с.

25. Горбачов Д. О. Український авангард 1910–1930 років: альбом. Київ: Мистецтво, 1996. 400 с.

26. Глухенька Н. О. Петриківські майстри декоративного розпису: застосування петриківського орнаменту в різних галузях художньої промисловості. Київ, 1959. С. 12–16.

27. Гренберг Ю. И. Научно-техническое исследование произведений искусства // Сообщение ВЦНИЛКР. Москва, 1968. Вып. № 21. 134 с.

28. Данченко Л. С. Народна кераміка середнього Придніпров'я. Київ: Мистецтво, 1974. 192 с.

29. Долинський Л. В. Український художній фарфор // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства Академії наук УРСР. Київ: Вид. Академії наук УРСР, 1963. С. 18–23.

30. Долинський Л. В. Український художній фарфор. Київ: Вид. Академії наук УРСР, 1964. С. 18–19.

31. Долинський Л. В. Український художній фарфор. Київ: Вид. Академії наук УРСР, 1963. 88 с.

32. Долинський Л. В. Мотиви українського народного мистецтва в розписуванні порцеляни // Народна творчість та етнографія. Київ: Вид. Академії наук Української РСР, 1960. С. 91–97. Вип. № 2.

33. Долинський Л. В. Старий український фарфор // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства Академії наук УРСР. Київ: Вид. Академії наук УРСР, 1959. С. 89–119.

34. Дорофійенко І. П. Фактор збереження пам'яток та проблеми їх реставрації // Реставрація музейних пам'яток в сучасних умовах. Проблеми та шляхи їх вирішення: тези та матеріали доповідей Міжнар. наук.-практ. конф., присвяченої 60-річчю ННДРЦУ (27–29 травня, 1998 р.). Київ: ННДРЦУ, 1998. С. 48–50.

35. Драган В. А., Юрченко А. А., Ященко Е. Г. Коростенский фарфоровый завод: краткий обзор деятельности в XX веке. Житомир, 2004. 272 с.: ил.

36. Дуденко С. И., Никифоренко И. А., Дуденко Т. В. Украинский художественный фарфор советского периода: каталог. Харьков: Золотые страницы, 2008. 200 с.: ил.

37. Ефанова С. Р. Методическое пособие и рекомендации начинающим реставраторам музейной керамики: уч. пособие. Харьков, 2003. — 86 с. Электронный ресурс: CD — 1 электрон. опт. диск (CD-ROM); Система требования: Pentium; 32 Mb RAM; Windows 95, 98, 2000, XP MS Word 97–2000.

38. Жерновая Е. И. Стилистические тенденции формообразования современного художественного фарфора. Київ: изд. НАН Украины, ИИФЭ имени Максима Рыльского, 2008. 228 с.

39. Зайцева В. О. Роль наукової реставрації в справі експертизи та атрибуції творів образотворчого мистецтва // Сучасні проблеми мистецтвознавчої експертної оцінки культурних цінностей та предметів колекціонування: тези доп. Всеукраїнськ. наук.-практ. конф. (26–27 листоп. 2009 р.): Київ: ДАКККіМ, 2009. С. 26–27.

40. Закон України «Про охорону культурної спадщини» (документ № N 2768-III (2768-14) редакція від 25.10.2001, ВВР, 2002, № 3–4, ст. 27), (стаття 1). URL: <http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/1805-14>. (дата звернення: 20.10.2014).

41. Закон України «Про музеї та музейну справу» (вводиться в дію Постановою ВР № 250/95-ВР від 29.06.95, ВВР, 1995, № 25, ст. 192). URL: <http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/249/95-%D0%B2%D1%80>. (дата звернення: 20.10.2014).

42. Індутний В. В., Чернявська Е. В., Шкляр С. М., Платонов С. М. та ін. Оцінка культурних цінностей. Київ: АЯКС ПРІНТ, 2006. 608 с.: іл.

43. Індутний В. В. Пам'ятки як твір // Українська культура. Київ, 2002. № 8. С. 16–17.

44. Індутний В. В. Оцінка пам'яток культури. Київ: СПД Моляр С. В., 2009. 537 с.

45. Історія декоративного мистецтва України: Мистецтво ХІХ століття. / НАН України ІМФЕ ім. Максима Рильського; / ред. колегія: Г. Скрипник, Н. Студенець, Т. Кара-Васильєва та ін. Київ, 2009. Т.3. 344 с.: іл.

46. Історія українського мистецтва Мистецтво другої половини ХІХ–ХХ ст. / упоряд. В. І. Касіян. Київ: головн. ред. Української Радянської Енциклопедії, 1970. Т. 4. Кн. 2. 436 с.: іл.

47. Кара-Васильєва Т. В., Чегусова З. А. Декоративне мистецтво України ХХ століття: у пошуках «великого стилю». Київ: Либідь, 2005. 280 с.

48. Державна політика у сфері надання послуг з експертизи культурних цінностей / В. В. Карпов // Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності: зб. наук. праць міжнар. наук.-практ. конф. Т.ІІ. Київ: НАКККІМ, Асоціація реставраторів України, Видавець Олег Філюк, 2017. С. 114–120.

49. Калашникова О. Л. Основи мистецтвознавчої експертизи та вартісної оцінки культурних цінностей: підручник. Київ: Знання, 2006. 479 с.

50. Косолапов А. И. Физические методы изучения произведений искусства. Москва: Искусство, 1985. 192 с.
51. Косолапов А. И. Естественнонаучные методы в экспертизе произведений искусства. Санкт-Петербург: изд. Гос. Эрмитажа, 2010. 170 с.
52. Кочерженко Є. І. Волокитинський фарфоровий завод у Сумському художньому музеї. Харків: Прапор, 1971. 23 с.
53. Крутенко Н. Г. Розповідь про кераміку: науково-популярна література. Київ: Либідь, 2002. 252 с.
54. Коломієць Т. М., Притульська Н. В., Романенко О. Л.. Експертиза товарів: підручник. Київ: КНТЕУ, 2001. 274 с.
55. Кодекс этики Комитета по консервации Международного совета по делам музеев ICOM (International Council of Museums). URL: <http://art-con.ru/node/352> (дата звернення: 15.06.2014).
56. Колупаєва А. До вивчення предметів з фаянсу та фарфору церковного призначення в Україні // Народознавчі Зошити. Київ, 2009. № 3-4. С. 401–417
57. Конвенції ЮНЕСКО про охорону культурної спадщини. URL: http://leksika.com.ua/10980408/legal/konventsiyi_yunesko_pro_ohoronu_kulturnoyi_spadschini (дата звернення: 15.06.2014).
58. Конституція України. Київ: Просвіта, 1996. 80 с.
59. Коростенский фарфор: каталог продукции. Київ, 2010. 214 с.: ил.
60. Левчук Л. Т., Кучерюк Д. Ю., Панченко В. І. Естетика. Київ: Вища шк., 1997. 399 с.
61. Левчук Л. Т. Естетика: підручник / за заг. ред. Л. Т. Левчук. Київ, 2000. 208 с.
62. Лобанов Ю. Фарфору — високу якість // Образотворче мистецтво. Київ, 1978. Вип. № 5. С. 21–22.
63. Лукич Г. Е. Конструирование художественных изделий из керамики (теоретические основы формообразования). Москва: Высш. школа, 1979. 182 с.: ил.

64. Лобановський Б. Б., Говдя П. І. Українське мистецтво другої половини ХІХ — початку ХХ ст. Нариси з історії українського мистецтва. Київ: Мистецтво, 1989. 206 с.: іл.

65. Марки фарфора, фаянса, майолики. Русские и иностранные: пособие для любителей и коллекционеров / по изданию И. Троцкого и Ф. Фогта. Москва: изд-во В. Шевчук, 2007. 216 с.

66. Международная хартия по консервации и реставрации памятников и достопримечательных мест (Венецианская хартия). URL: <http://www.isaac.spb.ru/cathedra/codes> (дата звернення: 19.05.2014).

67. Музейні колекції: історія, дослідження, атрибуція: збірник наукових праць / за ред. М. Селівачова. Київ: ХІК, 2010. 324 с.: іл.

68. Мороз И. И. Технология фарфорофаянсовых изделий. Москва: Стройиздат, 1984. С. 10–17, 200–201.

69. Мінжулін О. І. Дослідження як основа експертного висновку і визначення місця твору мистецтва в історії та культурі суспільства // Українська академія мистецтва: дослідницькі та науково-методичні праці. Київ, 2012. Вип. 19. С. 217.

70. Милдс М., Лаушке Р. Роспись фарфора / пер. с немец. Н. Н. Иванова-Городова / под ред. Н. А. Петрова. Москва: Легкая индустрия, 1971. 280 с.: ил.

71. Миллер Д. Антиквариат: каталог цен 2004–2005 / пер. с англ. Ю. Севастьяновой. — Москва: Астрель, 2004. 752 с.

72. Мифологический словарь / сост. М. Ботвинник и др. Москва: Просвещение, 1965. С. 36.

73. Мусієнко П. Н. Керамічний живопис. Львів: Державне видавництво технічної літератури України, 1947. 70 с.: іл.

74. Мусиенко П. Н. Техника художественного оформления фарфора и фаянса. Харьков, 1934. 59 с.: ил.

75. Мусина Р. Р. Марки российского фарфора (1744–1917). Москва: Знание, 1995. 80 с.

76. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва / редкол.: П. М. Жолтовський, О. О. Чарновський, М. З. Гладкий та ін. Львів: ВЛУ, 1969. 191 с.

77. Персалл Р. Керамика и фарфор / пер. с англ. Г. И. Левитан. Минск: Белфакс, 1997. 128 с.: ил. (Краткий экскурс в историю антиквариата).

78. Петрякова Ф. С. Украинский художественный фарфор (конец XVIII — нач. XX ст.) / АН УССР, Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии имени Максима Рыльского (Львовск. отд.). Киев: Наукова думка, 1985. 222 с.: ил.

79. Платонов Б. О. Основи оціночної діяльності: підручник. Київ: НАКККіМ, 2013. 227 с.: іл.

80. Придатко Т. О. Будянський фаянс // Образотворче мистецтво. Київ, 1977. Вип. № 7. С. 29.

81. Проблеми збереження, консервації, реставрації та експертизи музейних пам'яток: тези доповідей III Міжнар. наук.-практ. конф. (22–24 травня 2001 р.). Київ: ННДРЦУ, 2001. 208 с.

82. Ревенок Н. М. Видатні майстри української порцеляни 20–50-х років XX століття // Видатні постаті науки, культури і освіти України: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (30–31 жовтня 2008 р.). Київ: ДАКККіМ, 2008. С. 125–127.

83. Ревенок Н. М. Питання мистецтвознавчої експертизи та атрибуції у дослідженні творів мистецтва // Сучасні проблеми мистецтвознавчої експертної оцінки культурних цінностей та предметів колекціонування: матеріали наук.-практ. конф. (26–27 листопада 2009 р.). Київ: ДАКККіМ, 2009. С. 53–55.

84. Ревенок Н. М. Реставрація скульптурної композиції «Діана і Ендіміон» з колекції Національного музею історії України // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. Київ, 2010. Вип. 17. С. 327–332.

85. Ревенок Н. М. Декоративна ваза «Ріг достатку» ХІХ ст. заводу А.Міклашевського (дослідження, реставрація, атрибуція) // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. Київ, 2011. Вип.18. С. 215–221.

86. Ревенок Н. М. Експертиза творів декоративно-прикладного мистецтва (кераміка): навчально-методичний комплекс для студентів спеціальності 6.020208 «Образотворче та декоративно-прикладне мистецтво» Київ: ДАКККіМ, 2008. 38 с.

87. Ревенок Н. М. Художньо-стилістичні особливості виробів Корецького порцеляно-фаянсового заводу кінця ХVІІІ–ХІХ ст. // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. Київ, 2012. Вип. 19. С. 222-227.

88. Ревенок Н. М. Исследование и реставрация Волокитинского фарфора из коллекции Национального музея украинского народного декоративного искусства // Социальные трансформации: сб. научн. ст. Смоленск: Смоленский государственный университет. 2013. № 23. С. 131–139.

89. Ревенок Н. Н. Современные методы искусствоведческой и технологической экспертизы фарфора-фаянса в новосозданной киевской лаборатории «Артлаб» // Артефакт. Белорусская академия искусств: сб. научн. ст. Минск, 2013. Вып. №3. С. 53–61.

90. Ревенок Н. М. Експертиза творів декоративно-прикладного мистецтва з кераміки, порцеляни, скла: навч. посіб. Київ: НАКККіМ. 2014. 124 с.: іл.

91. Ревенок Н. М. Музеєфікація музейних предметів: проблеми атрибуції, експертизи, експонування в колізіях сьогодення // Культурні цінності Криму та Донбасу: питання переміщення, повернення, супроводу, експертизи, збереження, музеєфікації. Міжнар. наук.-практ. конф. Київ, 4–5 червня 2015 р.

92. Ревенок Н. М. Мистецтвознавча експертиза українського фарфору та фаянсу XIX — початку XX ст. та методи її проведення. // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. Київ, 2015. Вип. 24. С. 148–156.

93. Ревенок Н. М. Особливості реставрації творів з фаянсу Києво-Межигірської фаянсової фабрики з колекції Національного музею історії України // Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: зб. матеріалів міжнар. наук.-практ. конф. (9–10 червня 2016 р.). Київ: НАКККіМ, 2016. С. 65–69.

94. Ревенок Н. М. Особливості реставрації творів з фарфору та фаянсу провідних підприємств України XIX — поч. XX ст. з колекції НМІУ // Науковий вісник Національного музею історії України. Зб. наук. праць: у двох частинах. Вип. I. Ч. II. Київ: НМІУ, 2016. С. 258–261.

95. Ревенок Н. М. Дослідження фарфоро-фаянсових виробів минулих століть та їх використання в побуті // Ювілей НАОМА: мистецький контекст в Україні XX століття: традиції та новації мистецтвознавчої діяльності (до 100-річчя заснування Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури). Всеукраїнська наукова конференція. Київ: НАОМА. 25–28 квітня 2017 р.

96. Ревенок Н. М., Біскулова С. О., Андріанова О. Б. Фаянсові ікони Києво-Межигірської фаянсової фабрики з колекції Національного музею історії України (дослідження, реставрація, атрибуція) // Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності: зб. матеріалів міжнар. наук.-практ. конф. (6–7 червня 2017 р.). Київ: НАКККіМ, Асоціація реставраторів України. Видавець Олег Філюк, 2017. Т. II. С. 251–257.

97. Ревенок Н. Н. Искусствоведческая экспертиза и атрибуция музейных фарфорофаянсовых изделий // Интерактивная наука. Чебоксары: «Центр научного сотрудничества «Интерактив плюс», 2017. Вып. №8 (18). С. 18–21. (РИНЦ).

98. Ревенок Н. М. Сильова еволюція українського класичного фарфору-фаянсу ХІХ — початку ХХ століття у практиці мистецтвознавчих експертних досліджень // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2017. № 3. С. 174–179.

99. Родионов А. М. Марки русского фарфора: практическое руководство для собирателей. Киев: Стилос, 2005. С. 91, 124.

100. Реставрация музейной керамики: методические рекомендации / Л. Н. Андреева, А. С. Антонян, Т. И. Барабанова и др.; под общ. ред. Л. Н. Андреевой. Москва: ВХНРЦ им. академика И. Грабаря, 1999. 144 с.

101. Саати Т. Принятие решений. Метод анализа иерархий / пер. с англ. Р. Г. Вачнадзе. Москва: Радио и связь, 1993. 278 с.

102. Салтыков А. Б. Самое близкое искусство. Москва: Просвещение, 1968. 296 с.: ил.

103. Самецкая Э. Б. Фарфор завода А. М. Миклашевского. Москва: Интербук-бизнес, 2010. Т. 1. 424 с.: ил.

104. Селівачов М. Р. Декоративно-прикладне мистецтво України в радянському мистецтвознавстві. Київ: Наукова думка, 1981. 140 с.

105. Словник термінів мистецтвознавця-експерта / уклад.: В. Сіверс, Б. Платонов, Н. Кравченко, П. Нестеренко, Г. Юхимець, Н. Ревенок, О. Шпетна. Київ: НАКККіМ, 2011. 124 с.

106. Соколова Т. В., Пашковский М. Э. Экспертиза художественных изделий: справочное пособие. Москва: Форум, 2009. 104 с.

107. Сучасні проблеми художньої освіти в Україні: зб. наук. пр. / НАМ України, Ін-т проблем сучасного мист-ва ; редкол.: В. Д. Сидоренко (голова), І. Д. Безгін, Г. І. Веселовська та ін. Київ: Муз. Україна, 2010. Вип. № 6: Творчість та новітні технологічні аспекти мистецької освіти в Україні. С. 298–314.

108. Тамойкин Д. М., Тамойкин М. Ю. Оценка антиквариата: методология ТЭС — от истории создания до логической завершенности. Вильнюс: Tamoikin Inc. (Canada), 2008. 88 с.

109. Тамойкин М. Ю., Тамойкин Д. М. Экспертиза стоимости предмета коллекционирования: универсальный метод определения расчетной рыночной стоимости любого предмета коллекционирования (метод ТЭС) Вильнюс: Tamoikin Inc. (Canada), 2005. 58 с.

110. Тимченко Т. Р. Художник-реставратор: до історії терміна // Проблеми збереження, консервації, реставрації та експертизи музейних пам'яток: тези доповідей III Міжнародної наук.-практ. конф. (22–24 травня 2001 р.). Київ, 2001. С. 175–176.

111. Українська культура в європейському контексті / Ю. П. Богуцький, В. П. Андрущенко, Ж. О. Безвершук, Л. М. Новохатько. Київ: Знання, 2007. 679 с.

112. Фарфор и фаянс: справочник для коллекционеров: указатель марок / И. Троицкий. Ленинград, 1924. 324 с.

113. Фармаковский М. В. Акварель. Ее техника, реставрация и консервация. Москва: Издательство В. Шевчук, 2000. 296 с.

114. Ферчук А. Порцеляна і фаянс у збірці НМІУ // Київська старовина. Київ, 1999. Вип. № 4. С. 90.

115. Ханко В. М. Майстер агітаційної порцеляни // Народна творчість та етнографія. Київ: Наукова думка. 1979. №3. С. 91–94.

116. Чарновський О. О. Агітаційний фарфор // Образотворче мистецтво. Київ, 1970. № 6. С. 7–9.

117. Чарновський О. О. Фарфор // Нариси з історії українського мистецтва / під ред. П. М. Жолтовського та ін. Львів: вид-во Львівського університету, 1969. С. 107–119.

118. Черный Н. Фарфор Вербилок. Из истории русского и советского фарфора. Москва: Изобразительное искусство, 1970. С. 25.

119. Чегусова З. А. Декоративне мистецтво України кінця ХХ ст. 200 імен: альбом-каталог. Київ: Атлант ЮемСІ, 2002. 511 с.: іл.

120. Школьна О. В. Вивчення українського мистецтва промислової тонкої кераміки ХХ століття: різниця в художньо-стильових домінантах з

російськими порцеляною-фаянсом. Київ: Народознавчі зошити. 2011. Вип. № 4 (100). С. 739–740.

121. Школьна О. В. Художні особливості порцеляни Баранівського фарфорового заводу кінця XIX — початку XX ст. // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. праць / за ред. В. Я. Даниленка. Харків: ХДАДМ, 2008. Вип. № 8. С. 119–134.

122. Школьна О. В. Творчість і мистецько-педагогічна діяльність Михайла Жука в контексті становлення української школи художників фарфору (перша половина XX століття): автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.06 Львів: Львівська національна академія мистецтв, 2007. 19 с.

123. Школьна О. В. Методологічні засади вивчення українського фарфору і фаянсу кінця XIX — початку XXI ст. // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні: зб. наук. праць / НАМ України, Ін-т проблем суч. мист-ва; ред. В. Д. Сидоренко (голова), І. Д. Безгін, Г. І. Веселовська та ін. Київ: Муз. Україна, 2010. Вип. № 6: Творчість та новітні технологічні аспекти мистецької освіти в Україні. С. 298–315.

124. Школьна О. В. Фарфор-фаянс України XX століття: інфраструктура галузі, пром. та економ. політика, організаційно-творчі процеси: у 2 кн. Київ: Інтертехнологія, 2011. Кн. 1. 400 с.: іл.

125. Школьна О. Український художній фарфор від супрематизму до постпостмодернізму (1920–1990-ті рр.): сучасний погляд // Народознавчі зошити. Київ, 2009. Вип. № 5–6. С. 806–810.

126. Школьна О. Ар Деко як явище мистецтва фарфору радянської доби // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. Мистецькі обрії 2009: зб. наук. праць / Ін-т пробл. сучасн. мист-ва Акад. мист-в України; наук. керівник теми і голов. ред. І. Д. Безгін. Київ: ІПСМ АМУ; Софія, 2009. Вип. № 2 (11). С. 295–304.

127. Щербак В. А. Українська порцеляна ХХ століття: особливості розвитку, художні ознаки // УАМ: дослідницькі та науково-методичні праці. Київ, 2005. Вип. № 12. С. 205–213.

128. Этический кодекс Канадской ассоциации по консервации культурных ценностей и Канадской ассоциации профессиональных консерваторов. URL: <http://art-con.ru/node/349> (дата звернення: 10.11.2014).

129. Этический кодекс Американского института консервации исторических и художественных ценностей. URL: <http://art-con.ru/node/344> (дата звернення: 10.11.2014).

130. Этический кодекс реставратора «Союза реставраторов Санкт-Петербурга». URL: <http://www.srspb.ru/code.php>. (дата звернення: 10.11.2014).

131. Этический кодекс Европейской конфедерации организаций консерваторов-реставраторов (Е.С.С.О. — Е.К.О.К.). URL: <http://art-con.ru/node/350> (дата звернення: 10.11.2014).

132. Этический кодекс Голландской ассоциации профессиональных реставраторов (VeRes). URL: <http://art-con.ru/node/355> (дата звернення: 10.11.2014).

133. Этический кодекс Петербургской гильдии реставраторов. URL: <http://mognovse.ru/ewk-severo-vostochnij-centr-konservacii-dokumentov-nedcs-sankt-stranica-14.html> (дата звернення: 10.11.2014).

134. Юшкевич М. О., Роговой М. И. Технология керамики. Москва: Издательство литературы по строительству (изд. 3-е, перераб. и доп.), 1960. С. 6–13.

135. Яхонт О. В. Проблемы научной реставрации и состояние реставрационной отрасли // Проблемы збереження, консервації, реставрації та експертизи музейних пам'яток: тези доповідей III Міжнародної наук.-практ. конф. (22–24 травня 2001 р.). Київ: ННДРЦУ, 2001. С. 197.

136. Bezur A., Casadio F. The analysis of porcelain using handheld and portable X-ray fluorescence spectrometers // Shugar A. N., Mass J. L. Handheld XRF for art and archaeology. Leuven University Press, 2012. v. 3. P. 249–313.

137. Craddock P. T. Scientific investigation of copies, fakes and forgeries / Oxford ; Burlington, MA: Elsevier, 2009. 628 p: il. (some col.). 209 p.
138. Fitzhugh E. W. Red lead and minium // Artists' pigments; A handbook of their history and characteristics. National Gallery of Art, 1986. v. 1. P. 109–139.
139. Haynes W. American chemical industry: background and beginnings. Vol.1: 1609-1911. // D. Van Nostrand Co., New York, 1954.
140. Hunt L. B. Platinum in the Decoration of Porcelain and Pottery // Platinum Metals Review. 1978. T. 22. №. 4. P. 138–148.
141. Henderson J. Ancient glass: an interdisciplinary exploration. Cambridge University Press, 2013. 433 p.
142. Kowecka E., Łosiowie M., Winogradow L. Polska porcelana. Wrocław, 1983. 437 s.
143. Miller's antiques price guide Tentender. Kent, London, 2003. 816 p.
144. Petrjakova Faina. Z dziejów manufaktury porcelany w Horodnicy (XIX — początek XX w.) // Kwartalnik Historii Kultury Materialnej. 1987. № 1. S. 93–114. (Польською та французькою мовами).
145. Petrjakova Faina. Z dziejów manufaktury porcelany w Korcu (1790–1831) // Kwartalnik Historii Kultury Materialnej. 1989. № 3–4. S. 513–547. (Польською та французькою мовами).
146. Petrjakova Faina. Z dziejów wytwórni porcelany w Baranówce (XIX — początek XX w.) // Kwartalnik Historii Kultury Materialnej. 1985. № 4. S. 427–435. (Польською та французькою мовами).
147. Pietsch U., Loesch A., Ströber E. China; Japan; Meissen. The Dresden Porcelain Collections. Dresden: DresdenStraatliche Kunstsammlungen, 2006. 140 s.: il
148. Poche E. Porcelain-Marken. Hanau; M, 2006. 263 s.: il
149. Rudzki E. Europejska porcelana osiemnastowieczna. Warszawa, 1981. 97 s.: il.
150. Ryszard S. Porcelana od baroku do empiru. Warszawa: Wyd-wo «Arkady», 1964. 311 s.: il.

151. Sonntag H. Meissen in Meißen. Leipzig: Porcelain-Manufaktur Meissen Editor, 2008. 128 s.: il.
152. Soubise-Bisier G. O fabrykach ceramiki w Polsce. Warszawa, 1913.
153. Sozańska J. Porcelana z wytwórni europejskich. Wrocław: Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2002. 175 s.: il.
154. Starszewska M., Jeżewska M. Polski fajans. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1978. 140 s.: il.
155. Strang P. Porcellanplastiker aus Leidenschaft. Meissen: Meissen Porcelain Manufakture, 2001. 130 s.: il.
156. Trux E. Schnellkurs Altes Porcellan. Köln, 2005. 192 s.: il.
157. Tucholska K., Kostuch B. Ceramika pokucka w kolekcji Muzeum Narodowe w Krakowie // Katalogi zbiorów Muzeum narodowe w Krakowie. Kraków, 2008. 250 s.: il.
158. Von Barsewisch B., Stößel A. Keramiken des Bayerischen Nationalmuseums im Internationalen Keramik-Museum Weiden. München: Bayerischen Nationalmuseums München, 1990. 108 s.: il.
159. Von Wallwitz A. Celebrating Kaendler. Meissen Porcelain Sculpture. Zum 300. Geburtstag Yohann Joachim Kaendlers 1706–1775. Porcellainsculpturen aus Meissen. München, 2006. 216 s.: il.
160. Wallis M. Secesja. Warszawa: Wyd-wo «Arkady», 1974. 252 s.: il.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А
СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ
ТА ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ ЇЇ РЕЗУЛЬТАТІВ

Наукові праці, де опубліковані основні наукові результати дисертації

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Ревенок Н. М. Реставрація скульптурної композиції «Діана і Ендімійон» з колекції Національного музею історії України // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. Київ, 2010. Вип. 17. С. 327–332.

2. Ревенок Н. М. Декоративна ваза «Ріг достатку» ХІХ ст. заводу А. Міклашевського (дослідження, реставрація, атрибуція) // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. Київ, 2011. Вип. 18. С. 215–221.

3. Ревенок Н. М. Художньо-стилістичні особливості виробів Корецького порцеляно-фаянсового заводу кінця ХVІІІ–ХІХ ст. // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. Київ, 2012. Вип. 19. С. 222–227.

4. Ревенок Н. М. Мистецтвознавча експертиза українського фарфору та фаянсу ХІХ — початку ХХ ст. та методи її проведення // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. Київ, 2015. Вип. 24. С. 149–157.

5. Ревенок Н. М. Сильова еволюція українського класичного фарфору-фаянсу ХІХ — початку ХХ століття у практиці мистецтвознавчих експертних досліджень // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2017. № 3. С. 174–179.

Статті у наукових періодичних виданнях інших держав

6. Ревенок Н. Н. Исследование и реставрация Волокитинского фарфора из коллекции Национального музея украинского народного декоративного

искусства // Социальные трансформации: сб. научных статей. Смоленск: Изд-во Смоленский государственный университет, 2013. № 23. С. 131–139.

7. Ревенок Н. Н. Современные методы искусствоведческой и технологической экспертизы фарфора-фаянса в новосозданной киевской лаборатории «Арт-Лаб» // Артефакт. Белорусская академия искусств: сб. научных статей. Минск, 2013. Вып. 3. С. 53–61.

8. Ревенок Н. Н. Искусствоведческая экспертиза и атрибуция музейных фарфоро-фаянсовых изделий // Интерактивная наука. Чебоксары: «Центр научного сотрудничества «Интерактив плюс», 2017. Вып. 8 (18). С. 18–21. (РИНЦ).

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

9. Ревенок Н. М. Художньо-стильові особливості українського радянського фарфору // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: зб. наук. праць. Вип. 8 / [голов. ред. Г. Скрипник]; НАНУ, ІМФЕ ім. Максима Рильського. Київ, 2008. С. 207–211.

10. Ревенок Н. М. Видатні майстри української порцеляни 20-50-х років ХХ століття // Видатні постаті науки, культури і освіти України: зб. матеріалів всеукр. наук.-практ. конф. (30–31 жовтня 2008 р.). Київ: ДАКККіМ, 2008. С. 125–127.

11. Ревенок Н. М. Питання мистецтвознавчої експертизи та атрибуції в дослідженні творів мистецтва // Сучасні проблеми мистецтвознавчої експертної оцінки культурних цінностей та предметів колекціонування: зб. матеріалів наук.-практ. конф. (26–27 листопада 2009 р.). Київ: ДАКККіМ, 2009. С. 53–55.

12. Ревенок Н. М., Гаврилюк О. О. Пам'яті Олександра Івановича Мінжуліна // Перші наукові читання, присвячені пам'яті професора Олександра Івановича Мінжуліна: зб. матеріалів міжнар. наук.-практ. конф. Київ, 4 червня 2014 р. Київ: НАКККіМ, 2014. С. 6–8.

13. Ревенок Н. М. Особливості реставрації творів з фарфору та фаянсу провідних підприємств України XIX — поч. XX ст. з колекції НМІУ. // Науковий вісник Національного музею історії України. Зб. наук. праць: у двох частинах. Вип. I. Ч. II. Київ: НМІУ, 2016. С. 258–261.

14. Ревенок Н. М. Особливості реставрації творів з фаянсу Києво-Межигірської фаянсової фабрики з колекції Національного музею історії України // Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: зб. матеріалів міжнар. наук.-практ. конф. (9–10 червня 2016 р.). Київ: НАКККіМ, 2016. С. 65–69.

15. Ревенок Н. М., Біскулова С. О., Андріанова О. Б. Фаянсові ікони Києво-Межигірської фаянсової фабрики з колекції Національного музею історії України (дослідження, реставрація, атрибуція) // Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності: зб. матеріалів міжнар. наук.-практ. конф. (6–7 червня 2017 р.). Київ: НАКККіМ, Асоціація реставраторів України. Видавець Олег Філюк, 2017. Т. II. С. 251–257.

16. Ревенок Н. М. Дослідження та реставрація порцелянової вазикратера «Медицис» з колекції Національного музею історії України // Науковий вісник Національного музею історії України: зб. наук. пр. Вип. 2. Київ: Левада, 2017. С. 466–470.

Наукові праці, які додатково відображають наукові результати дисертації

17. Словник термінів мистецтвознавця-експерта // укладачі: В. А. Сіверс, Б. О. Платонов, Н. І. Кравченко, П. В. Нестеренко, Г. М. Юхимець, Н. М. Ревенок, О. Д. Шпетна. Київ: НАКККіМ, 2011. 124 с.

18. Ревенок Н. М. Експертиза творів декоративно-прикладного мистецтва з кераміки, порцеляни, скла: навч. посібник. Київ: НАКККіМ, 2014. 124 с.: іл.

ВІДОМОСТИ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ


Основні положення дослідження доповідались автором на наукових заходах, зокрема:

– міжнародних науково-практичних конференціях, які проводились в Україні: «Художньо-стильові особливості українського радянського фарфору» (Київ, 2008 р.; форма участі — очна); «Музеєфікація музейних предметів: проблеми атрибуції, експертизи, експонування в колізіях сьогодення» (Київ, 2015 р.; форма участі — очна); «Особливості реставрації творів з фарфору та фаянсу провідних підприємств України ХІХ — початку ХХ століття з колекції НМІУ» (Київ, 2015 р.; форма участі — очна); «Особливості реставрації творів з фаянсу Києво-Межигірської фаянсової фабрики з колекції Національного музею історії України» (Київ, 2016 р.; форма участі — очна); «Фаянсові ікони Києво-Межигірської фаянсової фабрики з колекції Національного музею історії України (дослідження, реставрація, атрибуція)» (Київ, 2017 р.; форма участі — очна);

– всеукраїнських науково-практичних конференціях: «Видатні майстри української фарфору 20–50-х років ХХ століття» (Київ, 2008 р.; форма участі — очна); «Питання мистецтвознавчої експертизи та атрибуції в дослідженні творів мистецтва» (Київ, 2009 р.; форма участі — очна); «Сучасні методи мистецтвознавчої й технологічної експертизи фарфору та фаянсу» (Київ, 2013 р.; форма участі — очна); «Дослідження фарфорових і фаянсових виробів ХVІІІ–ХІХ століття, які вийшли з побутування» (Київ, 2014 р.; форма участі — очна); «Перші наукові читання, присвячені пам'яті професора Олександра Івановича Мінжуліна» (Київ, 2014 р.; форма участі — очна). За результатами всіх апробацій видано тези та статті.

ДОДАТОК Б

ВИСНОВКИ ТЕХНІКО-ТЕХНОЛОГІЧНИХ ЕКСПЕРТИЗ


**АРТЛАБ
БЮРО
НАУЧНО
ТЕХНИЧЕСКОЙ
ЭКСПЕРТИЗЫ**

Экспертное заключение

Работа поступила со следующими входными данными:

Изготовитель	Барановская фарфоровая фабрика
Автор	Неизвестен
Название	Фрагмент борта тарелки (с золотой каймой)
Время создания	Середина XIX в.
Основа	Фарфор, глазурь, позолота
Техника	Лепка, высокий обжиг
Размер	12,5 x 4,9 см
Происхождение	Национальный музей украинского народного декоративного искусства




Рисунок 1

Методы исследования

Фрагмент борта тарелки (рис.1-2) был исследован методами оптической микроскопии, цифровой микроскопии, методом рентгено-флуоресцентного анализа (РФА) и ИК спектроскопии с Фурье преобразованием (FTIR).

Результаты визуальных и микроскопических исследований

Описание

Фрагмент борта тарелки состоит из вещества основы (сердцевины), покрытого стекловидной бесцветной глазурью. Вещество основы белого цвета, представляет собой плотный спекшийся черепок, имеет раковистый блестящий излом, плотный (пробы зондом). Инородные включения при микроскопическом исследовании не наблюдаются.

При ударе по краю изделия издается чистый, долго не затухающий звук, характерный для плотных изделий с высокой температурой обжига черепка (фарфор).

Очевидно, материал фрагмента борта тарелки – фарфор.

На фрагмент борта тарелки нанесен тонкий слой прозрачной стекловидной глазури. С лицевой стороны борт тарелки декорирован широкой полосой цветной (синего цвета) глазури.




Рисунок 2

Рис. Б.1. Экспертний висновок науково-технічної експертизи фрагменту борта тарілки із відведенням позолотою середини XIX століття Баранівської фарфорової фабрики.

Пигмент глазури неоднородный, содержит многочисленные мелкие зерна пигментов синего цвета. Присутствует дефект глазури в виде малочисленных мелких пузырей (рис.4).

Борт тарелки с обеих сторон обрамлен полоской (лентой) золотистого цвета, очевидно, использована позолота.

Наблюдаются утраты и потертости слоя позолоты, присутствуют сколы, заметны загрязнения.

Исследования с помощью метода РФА

Исследования с помощью метода РФА выполнялись на приборе ElvaX-ART, диапазон определяемых элементов от S (16) до U (92).

Предварительные выводы

Основы, фарфор	Мел/гипс/соединения кальция (42%), соединения железа, калия, рубидия, титана, свинца, стронция, циркония, марганца.
Глазурь	Соединения свинца, цинка, соединения мышьяка, кобальта, алюминия, железа, мел/гипс/соединения кальция. Подобный состав типичен для глазурей тонкокерамических изделий (ссылка 1).
Позолота	Золото (67%). Соединения свинца, алюминия, ртути, цинка, серебра, железа, мел/гипс/соединения кальция – из глазури.

Исследования методом ИК спектроскопии

Исследования методом ИК спектроскопии с Фурье преобразованием (FTIR) и системой НПВО (алмазное окно). С целью установления типа керамики и ее составляющих пробы исследовали методом ИК спектроскопии на спектрометре Vertex 70, фирмы Bruker, Германия. Таблица с полными результатами FTIR исследований представлена в Приложении 1. Спектры FTIR всех проб предоставляются по требованию.

Предварительные выводы

Фарфор, основа	Каолин/алюмосиликат, диоксид кремния (песок, кварц, полевой шпат), силикаты железа, примеси мела. Подобный состав типичен для фарфора (ссылки 2-3).
----------------	---

Рис. Б.2. Продовження експертного висновку науково-технічної експертизи фрагменту борта тарілки із відведенням позолотою середини XIX століття Баранівської фарфорової фабрики.

Заключение

Выполненная научно-технологическая экспертиза фрагмента борта тарелки, фарфор, глазурь, позолота, лепка, высокий обжиг, позволила установить основные материалы, использованные при написании работы. Основа фарфор – каолин/алюмосиликат, диоксид кремния (песок, кварц, полевой шпат), силикаты железа, примеси мела. Подобный состав типичен для фарфора (ссылки 2-3). Глазурь – соединения свинца, цинка, соединения мышьяка, кобальта, алюминия, железа, мел/гипс/соединения кальция. Подобный состав типичен для глазурей тонкокерамических изделий (ссылка 1). Позолота – золото (67%).

На основании совокупности данных, полученных в результате исследований фрагмента борта тарелки, можно сделать заключение о том, что работа была выполнена в 19-м столетии.

Ссылки

1. Мороз И.И. Технология фарфоро-фаянсовых изделий // М.: Стройиздат, 1984. 334 с., ил. С.200-201. «В производстве тонкокерамических изделий употребляют различные по составу и свойствам глазури... Независимо от вида и метода производства изделий составы глазурей всегда содержат кремнезем и оксид алюминия в сумме 85- 90 % (кремнезем вводится в состав глазури с кварцем либо кварцевым песком, а оксид алюминия - с полевым шпатом, пегматитом, глиноземом, каолином и другим алюмосодержащим сырьем). Потому свое заглавие глазури получают по тому компоненту шихты, который оказывает влияние на характеристики глазури. К примеру, шихта свинцовых глазурей содержит глет (PbO), который при нагревании вступает во взаимодействие с SiO₂ и образует расплав силиката свинца PbO · SiO₂, придающий глазурям высочайший сияние и снижающий температуру плавления глазури»;
2. Мороз И.И. Технология фарфоро-фаянсовых изделий // М.: Стройиздат, 1984. 334 с., ил. С.10. «Фарфоровые изделия ...изготавливают из тонких смесей каолина, кварца, полевого шпата и других алюмосиликатов»;
3. там же С.17. «В производстве тонкой керамики широко используют каолины, а также... глины, содержащие преимущественно минералы каолиновой группы, описываемые общей химической формулой Al₂O₃ · 2SiO₂ · 2H₂O. Химический состав глинистых материалов колеблется в широких пределах. Глины всегда содержат SiO₂, Al₂O₃ и H₂O, а также незначительные количества примесей в виде соединений Fe, Ca, Mg, Ti, K, Na».

Экспертиза выполнена:



С.А. Бискулова, к.х.н. (ИК спектроскопия)

Е.Б. Андрианова, к.х.н. (РФА)

13.08.2013 г.

Рис. Б.3. Закінчення експертного висновку науково-технічної експертизи фрагменту борта тарілки із відведенням позолотою середини XIX століття Баранівської фарфорової фабрики.



АРТЛАБ
БЮРО
НАУЧНО
ТЕХНИЧЕСКОЙ
ЭКСПЕРТИЗЫ

Экспертное заключение



Рисунок 1



Рисунок 2

Работа поступила со следующими входными данными:

Изготовитель	Киево-Межигорская фаянсовая фабрика
Автор	Неизвестен
Название	Фрагмент борта тарелки
Время создания	XIX в.
Основа	Фаянс, глазурь
Техника	Лепка, высокий обжиг
Размер	13 x 3,8 см
Происхождение	Национальный музей украинского народного декоративного искусства

Методы исследования

Фрагмент борта тарелки (рис.1-2) был исследован методами оптической микроскопии, цифровой микроскопии, методом рентгено-флуоресцентного анализа (РФА) и ИК спектроскопии с Фурье преобразованием (FTIR).

Результаты визуальных и микроскопических исследований

Описание	<p>Фрагмент борта тарелки состоит из вещества основы (сердцевины), покрытого стекловидной бесцветной глазурью. Вещество основы белого цвета, на изломе имеет мелкозернистую структуру, состоящую из очень мелких частиц белого цвета с малочисленными прозрачными слюдяными включениями. На изломе вещество основы шероховатое, рыхлое (пробы зондом). Инородные включения при микроскопическом исследовании не наблюдаются.</p> <p>При ударе по краю изделия издается низкий, глухой, быстро затухающий звук, характерный для пористых изделий с невысокой температурой обжига черепка (фаянс). Очевидно, материал фрагмента борта тарелки – фаянс.</p>
----------	--

Рис. Б.4. Экспертний висновок науково-технічної експертизи фрагменту борта тарілки XIX століття Києво-Межигірської фаянсової фабрики.

Борт тарелки декорирован рельефом в виде растительного орнамента. Наблюдается гладкий декор – ручная роспись по контуру полупрозрачными красками красно-коричневого и темно-зеленого цвета. Контур рисунка черного цвета. Краски однородные, зерна пигментов присутствуют лишь в черной краске. Рисунок дополнен черной полоской (усиком), обрамляющей борт. Роспись надглазурная (нанесена по глазурованному фаянсу), о чем свидетельствует неравномерность нанесения краски.

На фрагмент борта тарелки нанесен тонкий слой прозрачной стекловидной глазури. Присутствует дефект глазури в виде малочисленных мелких пузырей (газовая фаза глазури).

Наблюдаются загрязнения поверхности фрагмента борта тарелки, скопления пыли в фактуре рельефа, присутствуют сколы по периметру, имеются царапины.

Исследования с помощью метода РФА

Исследования с помощью метода РФА выполнялись на приборе ElvaX-ART, диапазон определяемых элементов от S (16) до U (92).

Предварительные выводы

Основы, фаянс	Соединения железа, стронция, кальция, циркония, титана. Соединения свинца, очевидно, из глазури.
Глазури	Соединения свинца, примеси соединений алюминия. Соединения свинца, примеси соединений алюминия – из глазури. Подобный состав типичен для глазури для фаянса (ссылка 1).
Роспись, красный	Охра/соединения железа.
Роспись, зеленый	Медьсодержащий пигмент. Соединения свинца – из глазури.

Исследования методом ИК спектроскопии

Исследования методом ИК спектроскопии с Фурье преобразованием (FTIR) и системой НПВО (алмазное окно). С целью установления типа керамики, ее составляющих и добавок пробы керамики исследовали методом ИК спектроскопии на спектрометре Vertex 70, фирмы Bruker, Германия. Таблица с полными результатами FTIR исследований представлена в Приложении 1. Спектры FTIR всех проб предоставляются по требованию.

Рис. Б.5. Продовження експертного висновку науково-технічної експертизи фрагменту борта тарілки XIX століття Києво-Межигірської фаянсової фабрики

Предварительные выводы

Керамика, основа Алумосиликат, силикаты железа (глина), диоксид кремния (кварц, песок), следы мела.
Подобный состав типичен для фаянса (ссылки 3-4).

Заключение

Выполненная научно-технологическая экспертиза фрагмента борта тарелки, фаянс, глазурь, лепка, высокий обжиг, позволила установить основные материалы, использованные при создании изделия. Основа, фаянс – алумосиликат, силикаты железа (глина), диоксид кремния (кварц, песок), следы мела. Подобный состав типичен для фаянса (ссылки 3-4). Глазурь – соединения свинца, примеси соединений алюминия. Соединения свинца, примеси соединений алюминия – из глазури. Состав глазури типичен для глазурей для фаянса (ссылка 1). Надглазурная роспись – железо- и медьсодержащие пигменты. Подобные пигменты типичны для росписи фаянса (ссылка 2).

На основании совокупности данных, полученных в результате исследований фрагмента борта тарелки, можно сделать заключение, что работы была выполнена в 19-го столетия.

Ссылки

- Мороз И.И. Технология фарфоро-фаянсовых изделий // М.: Стройиздат, 1984. 334 с., ил. С.200-201. «В производстве тонкокерамических изделий употребляют различные по составу и свойствам глазури... Независимо от вида и метода производства изделий составы глазурей всегда содержат кремнезем и оксид алюминия в сумме 85- 90 % (кремнезем вводится в состав глазури с кварцем либо кварцевым песком, а оксид алюминия - с полевым шпатом, пегматитом, глиноземом, каолином и другим алюмосодержащим сырьем). Потому свое заглавие глазури получают по тому компоненту шихты, который оказывает влияние на характеристики глазури. К примеру, шихта свинцовых глазурей содержит глет (PbO), который при нагревании вступает во взаимодействие с SiO₂ и образует расплав силиката свинца PbO · SiO₂, придающий глазурям высочайшее сияние и снижающий температуру плавления глазури. ...Глазури для фаянса и майолики отличаются от глазурей для фарфора тем, что они многокомпонентны. В шихтовый состав глухих глазурей вводят такие материалы, как оксид олова SnO₂, оксид циркония ZrO₂, силикат циркония (циркон) ZrSiO₃, оксид титана TiO₂ и др.»;
- P.T.Craddock. Scientific investigation of copies, fakes and forgeries // Oxford ; Burlington, MA : Elsevier / Butterworth-Heinemann, 2009. 628 p. : ill. (some col.) p.209. "Table 9.2. Ceramic paint materials recorded as having been used by Höroldt at Meissen (2nd column) and some of the elements detected by PIXE (3rd and 4th columns).

Color	Material *	Pigment**	Modification
Yellow	Naples yellow	Pb(SbO ₃) ₂ or Pb ₃ (SbO ₄) ₂	Lighter colors: addition of SnO ₂ or ZnO
Blue	Cobalt carbonate blue	CoCO ₃ precipitation	
Green	Copper green	Incineration of brass (Cu, Zn) or Cu	Green of grass: copper green + yellow, bluish green: copper green + smalt (Si, K, Co)
Purple	Ducats _ tin	Precipitation of Au - and Sn solution	
Red	Iron red	Fe ₂ O ₃ (+ Al, Si) from iron ore	Fe ₂ O ₃ from natural rust or artificially gained from steel sheets + acid
Brown	English umber	Fe ₂ O ₃ (+ Mn oxide)	Natural earth pigment
Black	Brownstone + cobalt carbonate	Mn oxide, Co CO ₃	

* Mixed with colorless enamel (lead oxide + quartz), lead oxide: (i) minium Pb₃O₄ , (ii) litharge PbO, (iii) carbonate of lead 2PbCO₃ · Pb(OH)₂ + quartz SiO₂.

** PIXE/PIGE detected the chemical elements marked in bold.

- Мороз И.И. Технология фарфоро-фаянсовых изделий // М.: Стройиздат, 1984. 334 с., ил. С.12. «Для изготовления фаянсовых изделий используют бело- и светложелтые пластичные огнеупорные глины, каолин и кварцевые материалы с добавлением полевого шпата и карбонатных пород – мела, доломита и др.»
- там же

С.17. «В производстве тонкой керамики широко используют каолины, а также... глины, содержащие преимущественно минералы каолиновой группы, описываемые общей химической формулой Al₂O₃·2SiO₂·2H₂O. Химический состав глинистых материалов колеблется в широких пределах: Глины всегда содержат SiO₂, Al₂O₃ и H₂O, а также незначительные количества примесей в виде соединений Fe, Ca, Mg, Ti, K, Na».

Экспертиза выполнена:

С.А. Бискулова, к.х.н. (ИК спектроскопия)

Е.Б. Андрианова, к.х.н. (РФА)

13.08.2013 г.

3

Рис. Б.6. Закінчення експертного висновку науково-технічної експертизи фрагменту борта тарілки XIX століття Києво-Межигірської фаянсової фабрики.



АРТЛАБ
БЮРО
НАУЧНО
ТЕХНИЧЕСКОЙ
ЭКСПЕРТИЗЫ

Экспертное заключение



Рисунок 1

Работа поступила со следующими
входными данными:

Изготовитель	Волокитинский фарфоровый завод
Автор	Неизвестен
Название	Фрагмент борта блюда (с голубой каймой)
Время создания	Середина XIX в.
Основа	Фарфор, глазурь, позолота
Техника	Лепка, высокий обжиг
Размер	7,4 x 7,2 см
Происхождение	Национальный музей украинского народного декоративного искусства

Методы исследования

Фрагмент борта блюда (рис.1-2) был исследован методами оптической микроскопии, цифровой микроскопии, методом рентгено-флуоресцентного анализа (РФА) и ИК спектроскопии с Фурье преобразованием (FTIR).



Рисунок 2

Результаты визуальных и микроскопических исследований

Описание Фрагмент борта блюда состоит из вещества основы (сердцевины), покрытого стекловидной бесцветной глазурью. Вещество основы белого цвета, представляет собой плотный спекшийся черепок, имеет раковистый блестящий излом, плотный (пробы зондом). Инородные включения при микроскопическом исследовании не наблюдаются.

При ударе по краю изделия издается чистый, долго не затухающий звук, характерный для плотных изделий с высокой температурой обжига черепка (фарфор).

Очевидно, материал фрагмента борта тарелки – фарфор.

Блюдце украшено в технике гладкого декора, наблюдается ручная роспись борта блюда синей краской (без контура) и позолотой.

Рис. Б.7. Экспертний висновок науково-технічної експертизи фрагменту борта блюда з блакитним відведенням середини XIX століття Волокитинського фарфорового заводу.

Пигмент краски неоднородный, содержит многочисленные мелкие зерна пигмента синего цвета. Борт и дно тарелки обрамлены полоской (отводкой) синего цвета. Присутствует дефект нанесения глазури в виде правильной формы округлых пузырьков (газовая фаза). Наблюдаются малочисленные трещины глазури. Имеются потертости слоя позолоты, присутствуют сколы и загрязнения.

Исследования с помощью метода РФА

Исследования с помощью метода РФА выполнялись на приборе ElvaX-ART, диапазон определяемых элементов от S (16) до U (92).

Предварительные выводы

Основа, фарфор	Соединения кальция/ мел/гипс (32%), соединения калия (24%), алюминия, железа, циркония, рубидия, ниобия, стронция
Глазурь	Соединения свинца, цинка, соединения калия, мышьяка, циркония, железа, рубидия, мел/гипс/соединения кальция, кобальт синий/соединения кобальта. Подобный состав типичен для глазурей тонкокерамических изделий (ссылка 1).
Позолота	Золото (14%). Соединения свинца, цинка, золото, соединения калия, алюминия, циркония, мышьяка, железа, мел/гипс/соединения кальция – из глазури.

Исследования методом ИК спектроскопии

Исследования методом ИК спектроскопии с Фурье преобразованием (FTIR) и системой НПВО (алмазное окно). С целью установления типа керамики и ее составляющих пробы исследовали методом ИК спектроскопии на спектрометре Vertex 70, фирмы Bruker, Германия. Таблица с полными результатами FTIR исследований представлена в Приложении 1. Спектры FTIR всех проб предоставляются по требованию.

Предварительные выводы

Фарфор, основа	Каолин/алюмосиликат, диоксид кремния (песок, кварц), полевой шпат, силикаты железа, мел. Подобный состав типичен для фарфора (ссылки 2-3).
----------------	--

Рис. Б.8. Продовження експертного висновку науково-технічної експертизи фрагменту борта блюдця з блакитним відведенням середини XIX століття Волокитинського фарфорового заводу.

Заключение

Выполненная научно-технологическая экспертиза фрагмента борта тарелки, фарфор, глазурь, позолота, лепка, высокий обжиг, позволила установить основные материалы, использованные при написании работы. Основа, фарфор – каолин/алюмосиликат, диоксид кремния (песок, кварц), полевоы шпат, силикаты железа, мел. Подобный состав типичен для фарфора (ссылки 2-3). Глазурь – соединения свинца, цинка, соединения калия, мышьяка, циркония, железа, рубидия, мел/гипс/соединения кальция, кобальт синий/соединения кобальта. Подобный состав типичен для глазурей тонкокерамических изделий (ссылка 1). Позолота – золото (14%).

На основании совокупности данных, полученных в результате исследований фрагмента борта тарелки, можно сделать заключение о том, что работа выполнена в 19-м столетия.

Ссылки

1. Мороз И.И. Технология фарфоро-фаянсовых изделий // М.: Стройиздат, 1984. 334 с., ил. С.200-201. «В производстве тонкокерамических изделий употребляют различные по составу и свойствам глазури... Независимо от вида и метода производства изделий составы глазурей всегда содержат кремнезем и оксид алюминия в сумме 85- 90 % (кремнезем вводится в состав глазури с кварцем либо кварцевым песком, а оксид алюминия – с полевым шпатом, пегматитом, глиноземом, каолином и другим алюмосодержащим сырьем). Потому свое заглавие глазури получают по тому компоненту шихты, который оказывает влияние на характеристики глазури. К примеру, шихта свинцовых глазурей содержит глет (PbO), который при нагревании вступает во взаимодействие с SiO₂ и образует расплав силиката свинца PbO · SiO₂, придающий глазурям высочайший сияние и снижающий температуру плавления глазури»;
2. Мороз И.И. Технология фарфоро-фаянсовых изделий // М.: Стройиздат, 1984. 334 с., ил. С.10. «Фарфоровые изделия ...изготавливают из тонких смесей каолина, кварца, полевого шпата и других алюмосиликатов»;
3. там же
- С.17. «В производстве тонкой керамики широко используют каолины, а также... глины, содержащие преимущественно минералы каолиновой группы, описываемые общей химической формулой Al₂O₃·2SiO₂·2H₂O. Химический состав глинистых материалов колеблется в широких пределах,. Глины всегда содержат SiO₂, Al₂O₃ и H₂O, а также незначительные количества примесей в виде соединений Fe, Ca, Mg, Ti, K, Na».

Экспертиза выполнена:



С.А. Бискулова, к.х.н. (ИК спектроскопия)

Е.Б. Андрианова, к.х.н. (РФА)

13.08.2013 г.

Рис. Б.9. Закінчення експертного висновку науково-технічної експертизи фрагменту борта блюдця з блакитним відведенням середини ХІХ століття Волокитинського фарфорового заводу.



АРТЛАБ
БЮРО
НАУЧНО
ТЕХНИЧЕСКОЙ
ЭКСПЕРТИЗЫ

Экспертное заключение



Рисунок 1

Работа поступила со следующими
входными данными:

Изготовитель	Каменно-Бродская фаянсовая фабрика Зусмана
Автор	Неизвестен
Название	Фрагмент тарелки
Время создания	Неизвестно
Основа	Фаянс, глазурь
Техника	Лепка, высокий обжиг
Размер	14,5 x 9,6 см
Клеймо	Фрагментарно утрачено «КАМЕННОБ... // А. Ф. // SUSSMANN»
Происхождение	Национальный музей украинского народного декоративного искусства



Рисунок 2

Методы исследования

Фрагмент борта тарелки (рис.1-2) был исследован методами оптической микроскопии, цифровой микроскопии, методом рентгено-флуоресцентного анализа (РФА) и ИК спектроскопии с Фурье преобразованием (FTIR).

Результаты визуальных и микроскопических исследований

Описание
Фрагмент борта тарелки состоит из вещества основы (сердцевины), покрытого стекловидной бесцветной глазурью.
Вещество основы белого цвета, на изломе имеет мелкозернистую структуру, состоящую из очень мелких частиц белого цвета. На изломе вещество основы шероховатое, рыхлое (пробы зондом). При микроскопическом исследовании поверхности фрагмента тарелки наблюдаются малочисленные инородные включения черного цвета.
При ударе по краю изделия издается низкий, глухой, быстро затухающий звук, характерный для пористых изделий с невысокой температурой обжига черепка (керамика, фаянс). Очевидно, материал фрагмента борта тарелки - фаянс.

Рис. Б.10. Экспертний висновок науково-технічної експертизи фрагменту тарілки 1880–1890-х років Кам'янобрідської фаянсової фабрики А. Ф. Зусмана.



Рисунок 3

Клеймо

Борт тарелки волнистый. Декор тарелки не наблюдается.

На тарелку нанесен тонкий слой прозрачной бесцветной стекловидной глазури. Наблюдается среднесетчатый кракелюр глазури (цек) по всей поверхности изделия, заметны загрязнения глубоких трещин. При микроскопическом исследовании присутствует незначительный дефект глазури в виде единичных очень мелких пузырей (газовая фаза). Присутствуют сколы, заметны загрязнения фрагмента тарелки.

На обороте наблюдается фрагментарно утраченное клеймо – марка темного сине-зеленого цвета с текстом «КАМЕННОБ... // А. Ф. // SUSSMANN» (ссылка 1). Марка, подглазурная (наблюдается затекание краски в фактуру поверхности необожженного изделия), краска неоднородная, заметны многочисленные мелкие зерна, темно-зеленые в тонком слое, с синим оттенком в слое большей толщины.

Исследования с помощью метода РФА

Исследования с помощью метода РФА выполнялись на приборе ElvaX-ART, диапазон определяемых элементов от S (16) до U (92).

Предварительные выводы

Основа, фаянс	Соединения кальция/ соединения железа, циркония, свинца, кобальта.	мел/гипс, стронция,
Глазурь	Соединения свинца, кадмия, алюминия, олова, железа. Подобный состав типичен для глазурей тонкокерамических изделий (ссылка 2).	
Клеймо, зеленый	Соединения свинца, кадмия, олова, железа. Зеленый пигмент не идентифицируется методом РФА.	

Исследования методом ИК спектроскопии

Исследования методом ИК спектроскопии с Фурье преобразованием (FTIR) и системой НПВО (алмазное окно). С целью установления органических красителей, лаков, а также типов пигментов, не выявленных при РФА, пробы изделия исследовали методом ИК спектроскопии на спектрометре Vertex 70, фирмы Bruker, Германия. Для ИК спектроскопии отбирали пробы из участков, которые были исследованы ранее методом РФА.

Рис. Б.11. Продовження експертного висновку науково-технічної експертизи фрагменту тарілки 1880–1890-х років Кам'янобрідської фаянсової фабрики А. Ф. Зусмана.

Предварительные выводы

Алюмосиликат (глина), диоксид кремния (песок, кварц), полевоы шпат, силикаты железа, мел, гипс. Подобный состав типичен для фаянса (ссылки 3-4).

Заключение

Выполненная научно-технологическая экспертиза фрагмента тарелки (Каменно-Бродская фаянсовая фабрика Зусмана), фаянс, глазурь, лепка, высокий обжиг, позволила установить основные материалы, использованные при создании изделия. Основа фаянс – алюмосиликат (глина), диоксид кремния (песок, кварц), полевоы шпат, силикаты железа, мел, гипс. Подобный состав типичен для фаянса (ссылки 3-4). Глазурь – соединения свинца, кальция, калия, кадмия, алюминия, олова, железа. Подобный состав типичен для глазури тонкокерамических изделий (ссылка 2).

Ссылки

1. Мусина Р.Р. Марки российского фарфора 1744-1917 гг. // М.: Знание, 1995. - 80 с. С.67. «Завод Яблоновской в Белотине Острожского уезда Волынской губ. Основан в начале 1850-х гг. инженером Леве. В начале 1860-х гг. был приобретен Ф. Зусманом. Ф. Петрякова приводит две версии закрытия завода (в 1874 г. переведен в с.Каменный Брод: после пожара в 1889 г. не восстанавливался). Завод был организован для выпуска печного кафеля, но здесь также выпускались фарфоровая, фаянсовая продукция, а также изделия из каменной массы»
2. Мороз И.И. Технология фарфоро-фаянсовых изделий // М.: Стройиздат, 1984. 334 с., ил. С.200-201. «В производстве тонкокерамических изделий употребляют различные по составу и свойствам глазури... Независимо от вида и метода производства изделий составы глазури всегда содержат кремнезем и оксид алюминия в сумме 85- 90 % (кремнезем вводится в состав глазури с кварцем либо кварцевым песком, а оксид алюминия - с полевым шпатом, пегматитом, глиноземом, каолином и другим алюмосодержащим сырьем). Потому свое заглавие глазури получают по тому компоненту шихты, который оказывает влияние на характеристики глазури. К примеру, шихта свинцовых глазури содержит глет (PbO), который при нагревании вступает во взаимодействие с SiO₂ и образует расплав силиката свинца PbO · SiO₂, придающий глазурям высочайший сияние и снижающий температуру плавления глазури»;
3. Мороз И.И. Технология фарфоро-фаянсовых изделий // М.: Стройиздат, 1984. 334 с., ил. С.12. «Для изготовления фаянсовых изделий используют бело- и светложелтые пластичные огнеупорные глины, каолин и кварцевые материалы с добавлением полевоы шпата и карбонатных пород – мела, доломита и др.»;
4. там же
- С.17. «В производстве тонкой керамики широко используют каолины, а также... глины, содержащие преимущественно минералы каолиновой группы, описываемые общей химической формулой Al₂O₃·2SiO₂·2H₂O. Химический состав глинистых материалов колеблется в широких пределах,. Глины всегда содержат SiO₂, Al₂O₃ и H₂O, а также незначительные количества примесей в виде соединений Fe, Ca, Mg, Ti, K, Na».

Экспертиза выполнена:



С.А. Бискулова, к.х.н. (ИК спектроскопия)

Е.Б. Андрианова, к.х.н. (РФА)

19.08.2013 г.

Рис. Б.12. Закінчення експертного висновку науково-технічної експертизи фрагменту тарілки 1880–1890-х років Кам'янобродської фаянсової фабрики А. Ф. Зусмана.



Экспертное заключение

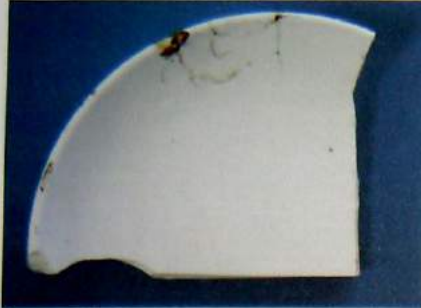


Рисунок 1



Рисунок 2

Работа поступила со следующими входными данными:

Изготовитель	Кузнецовская фабрика в Будах
Автор	Неизвестен
Название	Фрагмент тарелки
Время создания	Неизвестно
Основа	Фаянс, глазурь
Техника	Лепка, высокий обжиг
Размер	9,0 x 11,2 см
Клеймо	Фрагментарно утрачено «... С. КУЗНЕЦОВА // Будахъ» Клеймо «15»
Происхождение	Национальный музей украинского народного декоративного искусства

Методы исследования

Фрагмент борта тарелки (рис.1-2) был исследован методами оптической микроскопии, цифровой микроскопии, методом рентгено-флуоресцентного анализа (РФА) и ИК спектроскопии с Фурье преобразованием (FTIR).

Результаты визуальных и микроскопических исследований

Описание	Фрагмент борта тарелки состоит из вещества основы (сердцевины), покрытого стекловидной бесцветной глазурью. Вещество основы белого цвета, на изломе имеет мелкозернистую структуру, состоящую из очень мелких частиц белого цвета. На изломе вещество основы шероховатое, рыхлое (пробы зондом). Инородные включения при микроскопическом исследовании не наблюдаются. При ударе по краю изделия издается низкий, глухой, быстро затухающий звук, характерный для пористых изделий с невысокой температурой обжига черепка (керамика, фаянс). Очевидно, материал фрагмента борта тарелки - фаянс.
----------	--

Рис. Б.13. Экспертний висновок науково-технічної експертизи фрагменту тарілки 1871–1917-х років фабрики Товариства М. С. Кузнецова у Будах.



Рисунок 3

Клеймо

Декор тарелки не наблюдается. На тарелку нанесен тонкий слой прозрачной бесцветной стекловидной глазури. Наблюдается многочисленный крупно-, средне- и мелкосетчатый кракелюр глазури (цек) по всей поверхности изделия, заметны загрязнения глубоких трещин оранжево-коричневого оттенка. Наблюдается пожелтение основы в области глубоких трещин. При микроскопическом исследовании присутствует незначительный дефект глазури в виде малочисленных очень мелких пузырей (газовая фаза). Присутствуют сколы, заметны загрязнения фрагмента тарелки.

На обороте наблюдается фрагментарно утраченное клеймо – марка синего цвета с изображением двуглавого орла и текстом «...С. КУЗНЕЦОВА // Будахъ». Указанное клеймо относится к периоду существования завода в Будах Харьковской губ. (1871-1917) (ссылка 1, см. рис.4).

Марка надглазурная (затекания краски в фактуру поверхности необожженного изделия отсутствуют), нанесена тонким слоем синей краски. Краска неоднородная, заметны многочисленные мелкие зерна синего цвета.

Правее марки имеется клеймо «15», вдавленное в тесто изделия.



442

Рисунок 4

Исследования с помощью метода РФА

Исследования с помощью метода РФА выполнялись на приборе ElvaX-ART, диапазон определяемых элементов от S (16) до U (92).

Предварительные выводы

Основа, фаянс	Соединения кальция/ мел/гипс (59%), соединения железа (14%), титана, свинца, циркония, стронция. Указанные соединения входят в химический состав глин (ссылка 3).
Глазурь	Соединения свинца, кальция, калия, кадмия, олова. Подобный состав типичен для глазурей тонко-керамических изделий (ссылка 4).
Клеймо, синий	Кобальтсодержащий пигмент (ссылка 5). Соединения свинца, кальция, калия, железа – из глазури и основы.

Рис. Б.14. Продовження експертного висновку науково-технічної експертизи фрагменту тарілки 1871–1917-х років фабрики Товариства М. С. Кузнецова у Будах.

Исследования методом ИК спектроскопии

Исследования методом ИК спектроскопии с Фурье преобразованием (FTIR) и системой НПВО (алмазное окно). С целью установления органических красителей, лаков, а также типов пигментов, не выявленных при РФА, пробы живописи исследовали методом ИК спектроскопии на спектрометре Vertex 70, фирмы Bruker, Германия. Для ИК спектроскопии отбирали пробы из участков, которые были исследованы ранее методом РФА.

Предварительные выводы

Алюмосиликат (глина), диоксид кремния (песок, кварц), полевой шпат, силикаты железа, мел, гипс. Подобный состав типичен для фаянса (ссылки 5-6).

Заключение

Выполненная научно-технологическая экспертиза фрагмента тарелки (Кузнецовская фабрика в Будах), фарфор, глазурь, лепка, высокий обжиг, позволила установить основные материалы, использованные при создании изделия. *Основа фаянс* – алюмосиликат (глина), диоксид кремния (песок, кварц), полевой шпат, силикаты железа, мел, гипс. Подобный состав типичен для фаянса (ссылки 5-6). *Глазурь* – соединения свинца, кальция, калия, кадмия, олова. Подобный состав типичен для глазурей тонкокерамических изделий (ссылка 4).

Клеймо - на обороте наблюдается фрагментарно утраченное клеймо синего цвета с изображением двуглавого орла и текстом «...ТОВАРИЩЕСТВА М.С.КУЗНЕЦОВА // ВЪ РИГЬ». Указанное клеймо относится к периоду Товарищества, к 1890—1910 годам (ссылка 1). Клеймо подглазурное, нанесено кобальтсодержащей краской.

На основании совокупности данных, полученных в результате исследований фрагмента борта тарелки, изделие было изготовлено в 19-го столетии.

Ссылки

1. Мусина Р.Р. Марки российского фарфора 1744-1917 гг. // М.: Знание, 1995. - 80 с.
С.39. «Заводы «Товарищество производства фарфоровых и фаянсовых изделий М.С.Кузнецова». Кроме Дулевского, Рижского, Тверского, к ним относятся:
- завод в Будах Харьковской губ. (1871-1917). Выпускались преимущественно фаянсовые изделия, а также фарфор. Известна зеленая надглазурная на фаянсе (442)»
2. Технология керамики. Издание 3-е, переработанное и дополненное. Авторы: М.О.Юшкевич, М.И.Роговой // М.: Издательство литературы по строительству, 1969. -350с. с ил.
- С.13. «В химическом составе глин принимают участие следующие основные окислы: SiO_2 , Al_2O_3 , CaO , MgO , Fe_2O_3 , TiO_2 , K_2O , Na_2O »;
3. Мороз И.И. Технология фарфоро-фаянсовых изделий // М.: Стройиздат, 1984. 334 с., ил.
С.200-201. «В производстве тонкокерамических изделий употребляют различные по составу и свойствам глазури... Независимо от вида и метода производства изделий составы глазурей всегда содержат кремнезем и оксид алюминия в сумме 85- 90 % (кремнезем вводится в состав глазури с кварцем либо кварцевым песком, а оксид алюминия - с полевым шпатом, пегматитом, глиноземом, каолином и другим алюмосодержащим сырьем). Потому свое заглавие глазури получают по тому компоненту шихты, который оказывает влияние на характеристики глазури. К примеру, шихта свинцовых глазурей содержит глет (PbO), который при нагревании вступает во взаимодействие с SiO_2 и образует расплав силиката свинца $\text{PbO} \cdot \text{SiO}_2$, придающий глазурям высочайший сияние и снижающий температуру плавления глазури»;
4. P.T.Craddock. Scientific investigation of copies, fakes and forgeries // Oxford ; Burlington, MA : Elsevier / Butterworth-Heinemann, 2009. 628 p. : ill. (some col.)
p.209. "Table 9.2. Ceramic paint materials recorded as having been used by Höroldt at Meissen (2nd column) and some of the elements detected by PIXE (3rd and 4th columns).

Рис. Б.15. Продовження експертного висновку науково-технічної експертизи фрагменту тарілки 1871–1917-х років фабрики Товариства М. С. Кузнецова у Будах.

Color	Material *	Pigment**	Modification
Blue	Cobalt carbonate blue	CoCO ₃ precipitation	
Green	Copper green	Incineration of brass (Cu, Zn) or Cu	Green of grass: copper green + yellow, bluish green: copper green + smalt (Si, K, Co)
Red	Iron red	Fe ₂ O ₃ (+ Al, Si) from iron ore	Fe ₂ O ₃ from natural rust or artificially gained from steel sheets + acid
Black	Brownstone + cobalt carbonate	Mn oxide, Co CO ₃	

* Mixed with colorless enamel (lead oxide + quartz), lead oxide: (i) minium Pb₃O₄, (ii) litharge PbO, (iii) carbonate of lead 2PbCO₃ · Pb(OH)₂ + quartz SiO₂.

** PIXE/PIGE detected the chemical elements marked in bold.

5. Мороз И.И. Технология фарфоро-фаянсовых изделий // М.: Стройиздат, 1984. 334 с., ил.

С.10. «Фарфоровые изделия ...изготавливают из тонких смесей каолина, кварца, полевого шпата и других алюмосиликатов»

6. там же

С.17. «В производстве тонкой керамики широко используют каолины, а также... глины, содержащие преимущественно минералы каолиновой группы, описываемые общей химической формулой Al₂O₃ · 2SiO₂ · 2H₂O. Химический состав глинистых материалов колеблется в широких пределах. Глины всегда содержат SiO₂, Al₂O₃ и H₂O, а также незначительные количества примесей в виде соединений Fe, Ca, Mg, Ti, K, Na».

Экспертиза выполнена:



С.А. Бискулова, к.х.н. (ИК спектроскопия)

Е.Б. Андрианова, к.х.н. (РФА)

15.08.2013 г.

Рис. Б.16. Закінчення експертного висновку науково-технічної експертизи фрагменту тарілки 1871–1917-х років фабрики Товариства М. С. Кузнецова у Будах.



АРТЛАБ
БЮРО
НАУЧНО
ТЕХНИЧЕСКОЙ
ЭКСПЕРТИЗЫ

Экспертное заключение



Рисунок 1



Рисунок 2

Работа поступила со следующими входными данными:

Изготовитель	Мейсенская мануфактура
Автор	Неизвестен
Название	Фрагменты борта тарелки
Время создания	Неизвестно
Основа	Фарфор, глазурь, позолота
Техника	Лепка, высокий обжиг
Размер	7,3 x 3,2 см 6,9 x 3,1 см
Клеймо	Отсутствует
Происхождение	Национальный музей украинского народного декоративного искусства

Методы исследования

Фрагменты борта тарелки (рис.1-2) были исследованы методами оптической микроскопии, цифровой микроскопии, методом рентгено-флуоресцентного анализа (РФА) и ИК спектроскопии с Фурье преобразованием (FTIR).

Результаты визуальных и микроскопических исследований

Описание	<p>Фрагменты борта изготовлены из одинакового материала, контуры вертикального края борта и элементы рисунков при соединении совпадают, следовательно, фрагменты являются частью одного изделия.</p> <p>Фрагменты борта тарелки состоят из вещества основы (сердцевины), покрытой стекловидной бесцветной глазурью. Вещество основы белого цвета, представляет собой плотный спекшийся черепок, имеет раковистый блестящий излом, плотный (пробы зондом). Инородные включения при микроскопическом исследовании не наблюдаются.</p> <p>При ударе по краю изделия издается чистый, долго не затухающий звук, характерный для плотных изделий с высокой температурой обжига черепка (фарфор).</p>
----------	---

Рис. Б.17. Экспертный висновок науково-технічної експертизи фрагменту тарілки кінця XIX століття Майсенської фарфорової мануфактури.

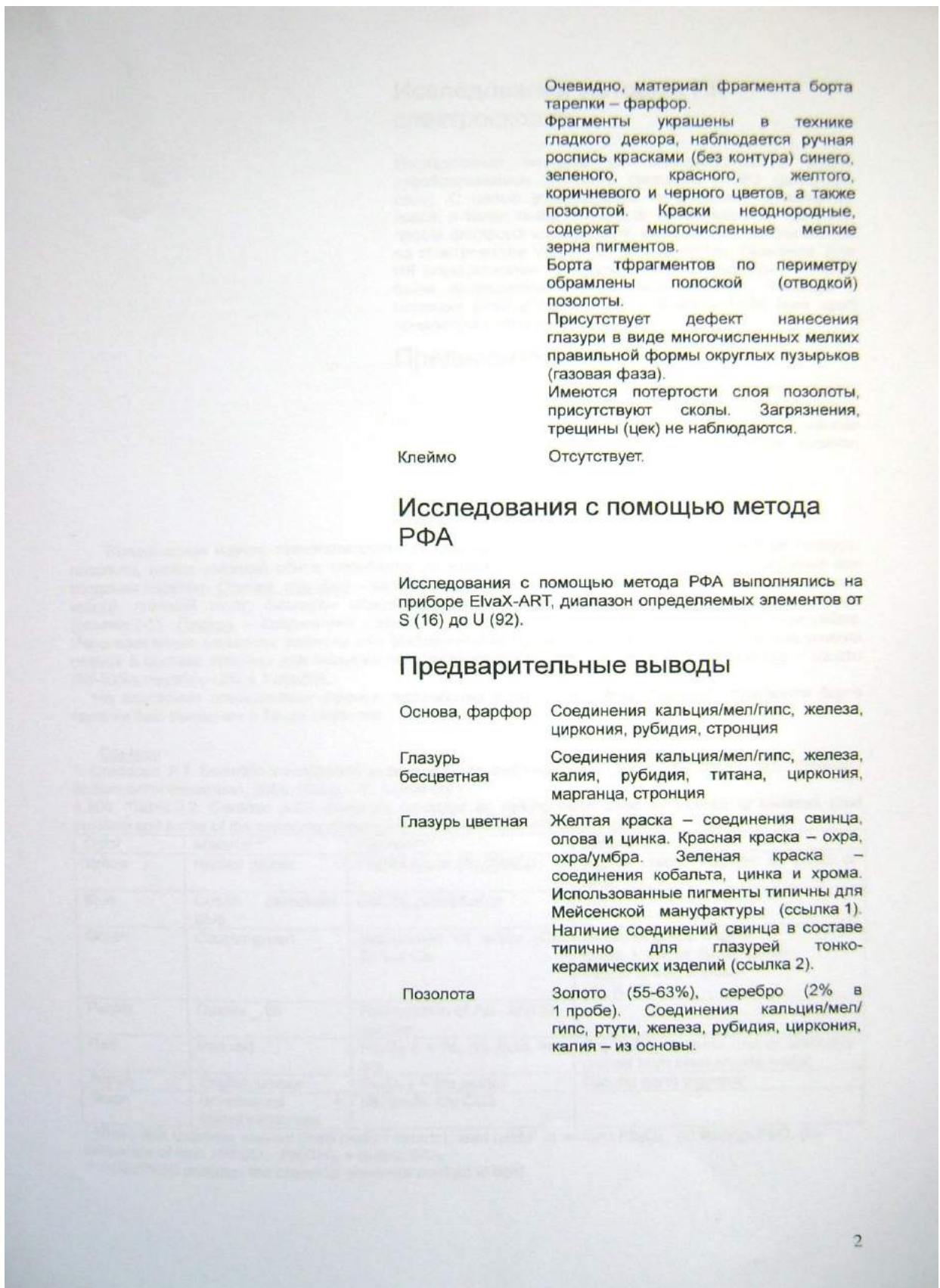


Рис. Б.18. Продовження експертного висновку науково-технічної експертизи фрагменту тарілки кінця XIX століття Майсенської фарфорової мануфактури.

Исследования методом ИК спектроскопии

Исследования методом ИК спектроскопии с Фурье преобразованием (FTIR) и системой НПВО (алмазное окно). С целью установления органических красителей, лаков, а также типов пигментов, не выявленных при РФА, пробы фарфора исследовали методом ИК спектроскопии на спектрометре Vertex 70, фирмы Bruker, Германия. Для ИК спектроскопии отбирали пробы из участков, которые были исследованы ранее методом РФА. Таблица с полными результатами FTIR и спектры FTIR всех проб предоставляются по требованию.

Предварительные выводы

Каолин/алюмосиликат (белая глина), диоксид кремния (песок, кварц), полевой шпат, силикаты железа (примеси). Подобный состав типичен для фарфора (ссылки 3-4).

Заключение

Выполненная научно-технологическая экспертиза фрагмента борта тарелки, фарфор, глазурь, позолота, лепка, высокий обжиг, позволила установить основные материалы, использованные при создании изделия. *Основа, фарфор* – каолин/алюмосиликат (белая глина), диоксид кремния (песок, кварц), полевой шпат, силикаты железа (примеси). Подобный состав типичен для фарфора (ссылки 2-3). *Глазурь* – соединения свинца, олова, цинка, кобальта и хрома, охра, охра/умбра. Использованные пигменты типичны для Мейсенской мануфактуры (ссылка 1). Наличие соединений свинца в составе типично для глазурей тонкокерамических изделий (ссылка 2). *Позолота* – золото (55-63%), серебро (2% в 1 пробе).

На основании совокупности данных, полученных в результате исследований, фрагмента борта тарелки был выполнен в 19-ом столетии.

Ссылки

1. Craddock, P.T. Scientific investigation of copies, fakes and forgeries // Oxford ; Burlington, MA : Elsevier / Butterworth-Heinemann, 2009. 628 p. : ill. (some col.)
p.209. "Table 9.2. Ceramic paint materials recorded as having been used by Höroldt at Meissen (2nd column) and some of the elements detected by PIXE (3rd and 4th columns).

Color	Material *	Pigment**	Modification
Yellow	Naples yellow	$Pb(SbO_3)_2$ or $Pb_3(SbO_4)_2$	Lighter colors: addition of SnO_2 or ZnO
Blue	Cobalt carbonate blue	$CoCO_3$ precipitation	
Green	Copper green	Incineration of brass (Cu, Zn) or Cu	Green of grass: copper green + yellow, bluish green: copper green + smalt (Si, K, Co)
Purple	Ducats _ tin	Precipitation of Au - and Sn solution	
Red	Iron red	Fe_2O_3 (+ Al, Si) from iron ore	Fe_2O_3 from natural rust or artificially gained from steel sheets + acid
Brown	English umber	Fe_2O_3 (+ Mn oxide)	Natural earth pigment
Black	Brownstone + cobalt carbonate	Mn oxide, Co CO_3	

* Mixed with colorless enamel (lead oxide + quartz), lead oxide: (i) minium Pb_3O_4 , (ii) litharge PbO , (iii) carbonate of lead $2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$ + quartz SiO_2 .

** PIXE/PIGE detected the chemical elements marked in bold

Рис. Б.19. Продовження експертного висновку науково-технічної експертизи фрагменту тарілки кінця XIX століття Мейсенської фарфорової мануфактури.

2. Мороз И.И. Технология фарфоро-фаянсовых изделий // М.: Стройиздат, 1984. 334 с., ил.
С.200-201. «В производстве тонкокерамических изделий употребляют различные по составу и свойствам глазури... Независимо от вида и метода производства изделий составы глазурей всегда содержат кремнезем и оксид алюминия в сумме 85- 90 % (кремнезем вводится в состав глазури с кварцем либо кварцевым песком, а оксид алюминия - с полевым шпатом, пегматитом, глиноземом, каолином и другим алюмосодержащим сырьем). Потому свое заглавие глазури получают по тому компоненту шихты, который оказывает влияние на характеристики глазури. К примеру, шихта свинцовых глазурей содержит глет (PbO), который при нагревании вступает во взаимодействие с SiO₂ и образует расплав силиката свинца PbO · SiO₂, придающий глазурям высочайший сияние и снижающий температуру плавления глазури»;
3. Мороз И.И. Технология фарфоро-фаянсовых изделий // М.: Стройиздат, 1984. 334 с., ил.
С.10. «Фарфоровые изделия ...изготавливают из тонких смесей каолина, кварца, полевого шпата и других алюмосиликатов»
4. там же
- С.17. «В производстве тонкой керамики широко используют каолины, а также... глины, содержащие преимущественно минералы каолиновой группы, описываемые общей химической формулой Al₂O₃ · 2SiO₂ · 2H₂O. Химический состав глинистых материалов колеблется в широких пределах,. Глины всегда содержат SiO₂, Al₂O₃ и H₂O, а также незначительные количества примесей в виде соединений Fe, Ca, Mg, Ti, K, Na».

Экспертиза выполнена:



С.А. Бискулова, к.х.н. (ИК спектроскопия)

Е.Б. Андрианова, к.х.н. (РФА)

19.08.2013 г.

Рис. Б.20. Закінчення експертного висновку науково-технічної експертизи фрагменту тарілки кінця XIX століття Майсенської фарфорової мануфактури.

Результати дослідження і координати місць досліджень методами РФА (посилання 1) та ІЧ спектроскопії ікони фаянсової із зображенням Ісуса Христа виробництва Києво-Межигірської фаянсової фабрики (інв. № К-501, Національний музей історії України)

№	Проба	Вісь Y, см	Вісь X, см	Результати РФА	Вірогідні пігменти	Характеристичні смуги, см ⁻¹	Віднесення смуг
1	К-501, матеріал основи, відкол в лівому верхньому куті)			Pb (97,6%) Fe (1,4%) домішки Mn Sr S	Оксид свинцю, сполуки заліза	1086 інт. широка, 895, 795, 777, 694, 554, 452 інт.	Оксиди кремнію/ силікати металів і каолін у складі фаянсу (посилання 2)
2	К-501, зворот, полива біла			Pb (96,2%) K (1,9%) домішки Rb Cd Fe Sr S Hg Cu Co	Оксид свинцю, сполуки калію		
3	К-501, жовтий	18	1	Pb (93%) Zn (4,6%) Sb (1,1%) домішки Sn (0,6%) Rb Fe S Hg	Неаполітанська жовта (посилання 4-5). Оксиди свинцю – з білої поливи		
4	К-501, червоно-коричневий	10	8,5	Pb (95,3%) Fe (4,2%) домішки Rb S Na	Оксиди заліза (посилання 5). Оксиди свинцю – з білої поливи		
5	К-501, зелений	14,5	7,5	Pb (93,3%) Cr (2,9%) Pt (2%) домішки Zn Mn Co Fe S	Оксиди хрому (посилання 5). Платина – з металевого декору поверхні (посилання 6). Оксиди свинцю – з білої поливи		
6	К-501, синій	8	11,5	Pb (94%) Co (3,2%) Zn (1,8%) домішки Cu Fe Ni Hg S	Оксиди/ сполуки кобальту і цинку (посилання 5). Оксиди свинцю – з білої поливи		
7	К-501, сріблясто-сірий	17	1,5	Pb (94,2%) Pt (2,3%) Zn (2,3%) домішки Rb Fe Sr S	Платина (посилання 6). Оксиди свинцю – з білої поливи		
8	К-501, сріблясто-сірий 2	22	17	Pb (94,9%) Pt (2,8%) Ca (1,1%) домішки Rb Fe Sr S Na	Платина (посилання 6). Оксиди свинцю – з білої поливи		

Рис. Б.21. Результати дослідження фаянсової ікони із зображенням Ісуса Христа Києво-Межигірської фаянсової фабрики за інв. №. К-501 з колекції НМІУ.

Висновок

На підставі РФА та FTIR досліджень ікони фаянсової із зображенням Ісуса Христа виробництва Києво-Межигірської фаянсової фабрики (інв. № К-501, Національний музей історії України) можна зробити висновок про те, що в складі фаянсу виявлені оксиди кремнію/ емілікати металів і каолін (посилання 2-3). У складі білої поливи встановлено наявність оксидів свинцю, як барвники використані неаполітанська жовта, оксиди заліза, оксиди/сполуки міді, хрому та кобальту (посилання 4-5). Як металевий декор поверхні використана плагіна (посилання 6).

Посилання:

1. Вивчення неорганічного складу фаянсу та емалей проводили за допомогою методу РФА на енергодисперсійному рентгено-флуоресцентному спектрометрі ElvaX-ART (Україна), діапазон вимрюваних енергій рентгенівського випромінювання 2,0-30,0 кеВ (визначаються елементи від S(16) до U(92)), джерело випромінювання - молібденова трубка (50 Вт). Для реєстрації випромінювання використаний напівпровідниковий кремнієвий дрейфовий (SDD) детектор з термоелектричним охолодженням з роздільною здатністю <165 еВ. Зйомка зразків проводилась при напрузі генератора 35,0 кеВ та струмі трубки 50 мкА, час набору спектру становив 300 с.

Обмеженням при використанні методу РФА на спектрометрі ElvaX-ART є те, що аналіз відбувається в присутності на шляху променя повітря, в результаті відбувається ослаблення низьких енергій характеристичних рентгенівських ліній, значне для елементів з малим атомним номером (Z). Основними компонентами в складі матеріалу порцеляни та фаянсу, а також глазури переважно є елементи з низьким Z: кисень, натрій, магній, алюміній, кремній, фосфор, калій, кальцій, титан. В окремих випадках є можливим виявлення алюмінію (Z = 13), якщо зразок знаходиться в контакті з, або дуже близько до отвору аналізатора приладу при плоскій поверхні зразка.

Не дивлячись на обмеження методу РФА, дослідження може надати велику кількість цінної інформації про природу порцеляни і глазури, а також кольорових глазурей і металевого декору неруйнівним способом. Обговорення порцелянові компоненти, які в такій спосіб підкреслюють як якісні, так і кількісні критерії елементарного аналізу для їх характеристики та наведено рекомендації щодо інтерпретації результатів щодо присвоєння об'єктів до конкретних періодів заводів

Аналіз та обробка результатів вимрювань проводяться автоматично з наступним встановленням процентного складу досліджуваних зразків, нормованого до 100% визначених в зразку елементів. Межі виявлення домашок важких металів в легкій матриці не менше 0,0001%. Спектрометр занесений до Державного реєстру засобів вимрювальної техніки, допущених до застосування в Україні, під номером У1411-01. Сертифікат затвердження типу засобів вимрювальної техніки № UA-MI / 1-971-2001.

2. Мороз И.И. Технологические изделия ...изготавливают из тонких смесей каолина, кварца, полевого шпата и других алюмосиликатов»

С.12-17. «Для изготовления фаянсовых изделий используют бело- и светложелтые пластичные огнеупорные глины, каолин и кварцевые материалы с добавлением полевого шпата и карбонатных пород – мела, доломита и др. ...В производстве тонкой керамики широко используют каолина, а также... глины, содержащие преимущественно минералы каолиновой группы, описываемые общей химической формулой $Al_2O_3 \cdot 2SiO_2 \cdot 2H_2O$. Химический состав глинистых материалов колеблется в широких пределах.. Глины всегда содержат SiO_2 , Al_2O_3 и H_2O , а также незначительные количества примесей в виде соединений Fe, Ca, Mg, Ti, K, Na»

3. Henderson J. Ancient glass: an interdisciplinary exploration. – Cambridge University Press, 2013. –433 p.
p.60. "Olivine ($(Mg,Fe)_2SiO_4$), chromite ($FeCr_2O_4$), epidote ($Ca_2(Al,Fe)_3(SiO_3)_3OH$, ilmenite ($FeTiO_3$), sphene or titanite ($CaTiSiO_5$), mica, calcite ($CaCO_3$), zircons ($ZrSiO_4$) and other mineralogical impurities can occur in sands. These minerals can therefore produce iron, chromium, titanium, alumina and calcium oxide impurities in glasses. Both Goerck and Highley have noted that titanite and epidote can introduce small quantities of calcium in the glass"

4. Craddock, P. Г., Scientific investigation of copies, fakes and forgeries // Oxford ; Burlington, MA : Elsevier / Butterworth-Heinemann, 2009. 628 p. : ill. (some col.)
p.209. "Table 9.2. Ceramic paint materials recorded as having been used by Höroldt at Meissen (2nd column) and some of the elements detected by PIXE (3rd and 4th columns).

Color	Material *	Pigment**	Modification
Yellow	Naples yellow	$Pb(SbO_3)_2$ or $Pb_3(SbO_4)_2$	
Blue	Cobalt carbonate blue	$CoCO_3$ precipitation	Lighter colors: addition of SnO_2 or ZnO
Green	Copper green	Incineration of brass (Cu, Zn) or Cu	Green of glass: copper green + yellow, bluish green: copper green + small (Si, K, Co)
Purple	Ducats tin	Precipitation of Au- and Sn solution	
Red	Iron red	Fe_2O_3 (+ Al, Si) from iron ore	Fe_2O_3 from natural rust or artificially gained from steel sheets + acid
Brown	English amber	Fe_2O_3 (+ Mn oxide)	
Black	Brownstone + cobalt carbonate	Mn oxide, $CoCO_3$	Natural earth pigment

Рис. Б.22. Висновок за результатами дослідження фаянсової ікони із зображенням Ісуса Христа Києво-Межигірської фаянсової фабрики за інв. №. К-501 з колекції НМІУ.

* Mixed with colorless enamel (lead oxide + quartz), lead oxide: (i) minium Pb_3O_4 , (ii) litharge PbO , (iii) carbonate of lead $2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2 + quartz SiO_2$
 ** PIXE/PIGE detected the chemical elements marked in bold

5. Bezur A., Casadio F. The analysis of porcelain using handheld and portable X-ray fluorescence spectrometers // Shugar A. N., Mass J. L. Handheld XRF for art and archaeology. – Leuven University Press, 2012. – v. 3.-249-313. p.283. "

Elements detected	Coloring Agent	Possible additions	Color	Usage and terminal dates	Bibliographical references
...					
Pb, Sb	$Pb_2Sb_2O_7$	SnO_2 for lighter colors, Fe for yellow-orange; Zn for luminous yellows (19th C addition at Meissen, 18th C for Du Paquier; Mediaeval/Renaissance practice for Italian ceramics and glass)	Yellow	Used in the Near East in the early second millennium BC	Wainwright et al., 1986
...					
Fe	Fe_2O_3 (haematite)		Red	Antiquity	
...					
Cu	Cu^{2+} ions	SnO_2 for lighter colors, Co blue and Naples yellow ($Pb_2Sb_2O_7$) for gradations of green	Green	Antiquity	
Cr	Cr_2O_3		Green	19th C	Hornig-Sutter, 1985
...					
Co	Co ions	(Zn additions at Meissen postdate 1760/65) Cu, Fe, Ni and K added to affect color (see text for suggested periods of use of ores with specific levels of Mn, Fe, Ni and As impurities)	Blue		Gratuze et al., 1996
...					
Mn	Mn^{3+}		Purple	Identified in 19th c Persian glazed tiles	Reike et al., 2009

6. Hunt L. B. Platinum in the Decoration of Porcelain and Pottery // Platinum Metals Review. – 1978. – T. 22. – №. 4. – С. 138-148. p.125. "During the first half of the nineteenth century the so-called silver lustre was used extensively on earthenware. Applied all over the ware, the platinum coating was designed to simulate the appearance of silver and great quantities of pottery tea-pots, sugar basins and cream jugs were produced in rigid imitation of the shapes of the much more expensive silverware"
 p.148. By the 1860's the formulation of suitable platinum preparations began to be taken over by the leading companies engaged in noble metal refining and fabrication, and their specialised knowledge enabled them to produce much more stable solutions and pastes - the old recipes gave preparations that were quite unstable and had to be used immediately-while the controlled addition of small amounts of base metals such as bismuth, chromium and cobalt ensured greatly improved adhesion to the ware. Improvement has been progressive, not only in relation to the original shortcomings but also in response to the much more exacting requirements imposed by mechanised processes of application, developments in the composition of glazes and enamels and more severe firing cycles"



Анфіанова О.Б.
Інженер наук Р.О.

Рис.Б.23. Продовження висновку за результатами дослідження фаянсової ікони із зображенням Ісуса Христа Києво-Межигірської фаянсової фабрики за інв. №. К-501 з колекції НМІУ.

Результати дослідження і координати місць досліджень методами РФА (посилання 1) та ІЧ спектроскопії лампади підвісної виробництва Києво-Межигірської фаянсової фабрики (інв. № К-5733, Національний музей історії України)

№	Проба	Вісь Y, см	Вісь X, см	Результати РФА	Вірогідні пікменти	Характеристичні смуги, см ⁻¹	Віднесення смуг
1	К-473, матеріал основи			Pb (38,9%) Sr (33,1%) Fe (16%) Zr (1,8%) домішки Ni	Оксиди/сполуки стронцію, заліза та широкішо. Оксиди свинцю – з білої поливи. Цирконій є супутнім елементом у складі піску (посилання 3)	1058 інт. широка, 795, 777, 694, 563, 447 інт.	Оксиди кремнію/ силікати металів і каоліни у складі фаянсу (посилання 2)
2	К-473, зворот, полива біла			Pb (99,6%) домішки Fe S	Оксиди свинцю		
3	К-473, коричневий темний			Pb (94,5%) Mn (2,1%) Fe (1,7%) Ca (1,5%) домішки Cu NaS	Оксиди марганцю та заліза (посилання 4-5). Оксиди свинцю – з білої поливи		
4	К-473, червоно-коричневий			Pb (88%) Fe (7,1%) Zn (3,7%) Sn (1%) домішки Mn S Cu	Оксиди заліза, цинку та олова. Оксиди свинцю – з білої поливи		
5	К-473, синій світлий			Pb (98%) Co (1,3%) домішки Fe Rb S Cu Na	Оксиди/сполуки кобальту (посилання 4-5). Оксиди свинцю – з білої поливи		

Висновок

На підставі РФА та FTIR досліджень лампади підвісної виробництва Києво-Межигірської фаянсової фабрики (інв. № К-473, Національний музей історії України) можна зробити висновок про те, що в складі фаянсу виявлені оксиди кремнію/ силікати металів і каоліни (посилання 2-3). У складі білої поливи встановлено наявність оксидів свинцю, як барвники використані оксиди заліза, марганцю, оксиди/сполуки кобальту та цинку (посилання 4-5).

Посилання:

1. Вивчення неорганічного складу фаянсу та змалей проводили за допомогою методу РФА на енергодисперсійному рентгено-флуоресцентному спектрометрі EvaX-ART (Україна), діапазон вимірюваних енергій рентгенівського випромінювання 2,0-30,0 кеВ (визначаються елементи від S(16) до U(92)), джерело випромінювання - молібденова трубка (50 Вт). Для реєстрації випромінювання використаний напівпровідниковий кремнієвий дрейфовий (SDD) детектор з термоелектричним охолодженням з роздільною здатністю <165 еВ. Збірка зразків проводилась при напрузі генератора 35,0 кеВ та струмі трубки 50 мкА, час набору спектру становив 300 с. Обмеженням при використанні методу РФА на спектрометрі EvaX-ART є те, що аналіз відбувається в присутності на шпиху променя повітря, в результаті відбувається ослаблення низьких енергій характеристичних рентгенівських ліній, значне для елементів з малим атомним номером (Z). Основними компонентами в складі матеріалу порцеляни та фаянсу, а також глазури переважно є елементи з низьким Z: кисень, натрій, магній, алюміній, кремній, фосфор, калій, кальцій, титан. В окремих випадках є можливим виявлення алюмінію (Z = 13), якщо зразок знаходиться в контакті з, або дуже близько до отвіру аналізатора при плоскій поверхні зразка.

Рис. Б..24. Результати дослідження лампади підвісної Києво-Межигірської фаянсової фабрики за інв. №. К-5733 з колекції НМІУ.

Не дивлячись на обмеження методу РФА, дослідження може надати велику кількість цінної інформації про природу порцеляни і глазури, а також кольорових глазурей і металевого декору церувинним способом.

Аналіз та обробка результатів вимірювань проводиться автоматично з наступним встановленням процентного складу досліджуваних зразків, нормованого до 100% визначених в зразку елементів. Межі виявлення домішок важких металів в легкій матриці не менше 0,0001%. Спектрометр занесений до Державного реєстру засобів виміральної техніки, допущених до застосування в Україні, під номером У1411-01. Сертифікат затвердження типу засобів виміральної техніки № УА-М1 / 1-971-2001.

2. Мороз И.И. Технология фарфорово-фаянсовых изделий // М.: Стройиздат, 1984. 334 с., ил.

С.10. «Фарфоровые изделия ...изготавлиют из тонких смесей каолина, кварца, полевого шпата и других алюмосиликатов»
 С.12-17. «Для изготовления фаянсовых изделий используют бело- и светложелтые пластичные огнеупорные глины, каолин и кварцевые материалы с добавлением полевого шпата и карбонатных пород – мела, доломита и др. ...В производстве тонкой керамики широко используют каолины, а также... глины, содержащие преимущественно минералы каолиновой группы, описываемые общей химической формулой $Al_2O_3 \cdot 2SiO_2 \cdot 2H_2O$. Химический состав глинистых материалов колеблется в широких пределах... Глины всегда содержат SiO_2 , Al_2O_3 и H_2O , а также незначительные количества примесей в виде соединений Fe, Ca, Mg, Ti, K, Na»

3. Henderson J. Ancient glass: an interdisciplinary exploration. – Cambridge University Press, 2013. –433 p.
 p.60. "Olivine ($(Mg,Fe)_2SiO_4$), chromite ($FeCr_2O_4$), epidote ($Ca_2(Al,Fe)_3(SiO_3)_2OH$, ilmenite ($FeTiO_3$), sphene or titanite ($CaTiSiO_5$), zircon ($ZrSiO_4$) and other mineralogical impurities can occur in sands. These minerals can therefore produce iron, chromium, titanium, and calcium oxide impurities in glasses. Both Goertk and Highley have noted that titanite and epidote can introduce small quantities of calcium in the glass"

4. Craddock, P.T., Scientific investigation of copies, fakes and forgeries // Oxford : Burlington, MA : Elsevier / Butterworth-Heinemann, 2009. 628 p. : ill. (some col.)
 p.209. "Table 9.2. Ceramic paint materials recorded as having been used by Höroldt at Meissen (2nd column) and some of the elements detected by PIXE (3rd and 4th columns).

Color	Material *	Pigment **	Modification
Yellow	Naples yellow	Pb(SbO ₃) ₂ or Pb ₃ (SbO ₄) ₂	Lighter colors: addition of SnO ₂ or ZnO
Blue	Cobalt carbonate blue	CoCO ₃ precipitation	
Green	Copper green	Incineration of brass (Cu, Zn) or Cu	Green of grass: copper green + yellow, bluish green: copper green + small (Si, K, Co)
Purple	Ducats tin	Precipitation of Au - and Sn solution	
Red	Iron red	Fe ₂ O ₃ (+ Al, Si) from iron ore	Fe ₂ O ₃ from natural rust or artificially gained from steel sheets + acid
Brown	English umber	Fe ₂ O ₃ (+ Mn oxide)	Natural earth pigment
Black	Brownstone + cobalt carbonate	Mn oxide, Co CO ₃	

* Mixed with colorless enamel (lead oxide + quartz), lead oxide: (i) minimum Pb₃O₄, (ii) litharge PbO, (iii) carbonate of lead 2PbCO₃ Pb(OH)₂ + quartz SiO₂.
 ** PIXE/PIGE detected the chemical elements marked in bold

5. Bezur A., Casadio F. The analysis of porcelain using handheld and portable X-ray fluorescence spectrometers // Shugar A. N., Mass J. L. Handheld XRF for art and archaeology. – Leuven University Press, 2012. – v. 3.-249-313.
 p.283. "

Elements detected	Coloring Agent	Possible additions	Color	Usage and terminal dates	Bibliographical references
Fe	Fe ₂ O ₃ (haematite)		Red	Antiquity	
...					
Fe Mn	Fe ₂ O ₃ and Mn oxide		Brown	Antiquity	Fe Mn
...					
Co	Co ions	(Zn additions at Meissen postdate 1760/65) Cu, Fe, Ni and K added to affect color (see text for suggested periods of use of ores with specific levels of Mn, Fe, Ni and As impurities)	Blue		Gratuze et al., 1996



*Андреева О.В.
 0.6.2019*

Рис. Б.2.5. Висновок за результатами досліджень лампади підвісної Києво-Межигірської фаянсової фабрики за інв. №. К-5733 з колекції НМГУ.

Результати дослідження і координати міськ досліджень методами РФА (посилення 1) та ІЧ спектроскопії ікони фаянсової із зображенням Ісуса Христа виробництва Києво-Межигірської фаянсової фабрики (інв. № К-504, Національний музей історії України)

№	Проба	Вис X, см	Вис Y, см	Результати РФА	Вірогідні пікменти	Характеристичні смуги, см ⁻¹	Віднесення смуг
1	К-502, матеріал основи (відкол зі звороту)			Pb (59,7%) Fe (10,5%) Sr (7,2%) Zr (6,2%) K (5,0) Ca (4,5%) Zn (1,2%) Rb (1,2%) домішки Mn (0,6%)	Оксиди заліза, стронцію, церконію, калію, кальцію, цинку і рубідію в складі фаянсу (посилення 2-3). Оксиди свинцю – з білої поливи. Цирконій і рубідій є супутніми елементами в пісках та глинах відповідно (посилення 3)	1079 інт. широка, 892, 792, 615, 554, 449 інт.	Оксиди кремнію/ силікати металів і каоолі у складі фаянсу (посилення 2)
2	К-502, матеріал основи (відкол зі звороту)						
3	К-504, Зворот, полива біла			Pb (99,7%) домішки S Fe	Оксиди свинцю		
4	К-504, жовтий світлий	4	26	Pb (98,2%) домішки Sb (0,3%) Sn Rb Fe	Неаполітанська жовта (посилення 4-5). Оксиди свинцю – з білої поливи		
5	К-504, червоно-коричневий	22	14,5	Pb (89,8%) Fe (9,9%) домішки S Mn	Оксиди заліза (посилення 5). Оксиди свинцю – з білої поливи		
6	Емаль К-504, зелений	8,5	13,5	Pb (95,8%) Cu (3,9%) домішки Fe S Ni	Оксиди/сполуки міді (посилення 4-5). Оксиди свинцю – з білої поливи		
7	Емаль К-504, синій	28	17,5	Pb (98,7%) Co (1%) домішки Fe Ni As Na	Оксиди/сполуки кобальту. Оксиди свинцю – з білої поливи		
8	Емаль К-504, фіолетовий	10,5	16,5	Pb (98,4%) домішки Co (0,5%) Sn Mn Cu Fe S	Оксиди/сполуки кобальту, олова та марганцю. Оксиди свинцю – з білої поливи		

Рис. Б.26. Результати дослідження фаянсової ікони із зображенням Ісуса Христа Києво-Межигірської фаянсової фабрики за інв. №. К-504 з колекції НМІУ.

Висновок

На підставі РФА та FTIR досліджень ікони фаянсової із зображенням Ісуса Христа виробництва Києво-Межигірської фаянсової фабрики (інв. № К-504, Національний музей історії України) можна зробити висновок про те, що у складі фаянсу виявлені оксиди кремнію/ силікати металів і каолін (посилання 2-3). У складі білої поливи встановлено наявність оксидів свинцю, як барвники використані неаполітанська жовта, оксиди заліза, оксиди/сполуки міді, кобальту, олова та марганцю (посилання 4-5).

Посилання:

1. Вивчення неорганічного складу фаянсу та емалей проводили за допомогою методу РФА на енергодисперсійному рентгено-флуоресцентному спектрометрі EIVA-X-ART (Україна), діапазон вимірюваних енергій рентгенівського випромінювання 2,0-30,0 кЕВ (визначаються елементи від S(16) до U(92)), лазеро випромінювання - мопіленова трубка (50 Вт). Для реєстрації випромінювання використаний напівпровідниковий кремнієвий дрейфовий (SDD) детектор з термоелектричним охолодженням з роздільною здатністю <165 еВ. Зйомка зразків проводилась при напрузі генератора 35,0 кВ та струмі трубки 50 мкА, час набору спектру становив 300 с. Обмеженням при використанні методу РФА на спектрометрі EIVA-X-ART є те, що аналіз відбувається в присутності на шляху променів повітря, в результаті відбувається ослаблення низьких енергій характеристичних рентгенівських ліній, значне для елементів з малим атомним номером (Z). Основними компонентами в складі матеріалу порцеляни та фаянсу, а також глазури переважно є елементи з низьким Z: кисень, натрій, магній, алюміній, кремній, фосфор, калій, кальцій, титан. В окремих випадках є можливість виявлення алюмінію (Z=13), якщо зразок знаходиться в контакті з, або дуже близько до отвіру аналізатора приладу при ілюскій поверхні зразка. Не дивлячись на обмеження методу РФА, дослідження може надати велику кількість цінної інформації про природу порцеляни і глазури, а також кольорових глазурей і металевого декору нерушливим способом.

Аналіз та обробка результатів вимірювань проводиться автоматично з наступним встановленням процентного складу досліджуваних зразків, нормованого до 100% визначених в зразку елементів. Межі виявлення домішок важких металів в легкій матриці не менше 0,0001%. Спектрометр занесений до Державного реєстру засобів вимірювальної техніки, допущених до застосування в Україні, під номером У 1411-01. Сертифікат затвердження типу засобів вимірювальної техніки № UA-MI / 1-971-2001.

2. Мороз И.И. Технология фарфорово-фаянсовых изделий // М.: Стройиздат, 1984. 334 с., ил.

С.10. «Фарфоровые изделия ...изготавливают из тонких смесей каолина, кварца, полевого шпата и других алюмосиликатов».

С.12-17. «Для изготовления фаянсовых изделий используют белое и светложелтое пластичные огнеупорные глины, каолин и кварцевые материалы с добавлением полевого шпата и карбонатных пород – мела, доломита и др. ...В производстве тонкой керамики широко используют каолины, а также... глины, содержащие преимущественно минералы каолиновой группы, описываемые общей химической формулой $Al_2O_3 \cdot 2SiO_2 \cdot 2H_2O$. Химический состав глинистых материалов колеблется в широких пределах... Глины всегда содержат SiO_2 , Al_2O_3 и H_2O , а также незначительные количества примесей в виде соединений Fe, Ca, Mg, Ti, K, Na»

3. Henderson J. Ancient glass: an interdisciplinary exploration. – Cambridge University Press, 2013. –433 p.

p.60. "Olivine ($(Mg,Fe)_2SiO_4$), chromite ($FeCr_2O_4$), epidote ($Ca_2(Al,Fe)(SiO_3)_2OH$, limonite ($FeTiO_3$), sphene or titanite ($CaTiSiO_6$), mica, calcite ($CaCO_3$), zircon ($ZrSiO_4$) and other mineralogical impurities can occur in sands. These minerals can therefore produce iron, chromium, titanium and calcium oxide impurities in glasses. Both Gosrk and Highley have noted that titanite and epidote can introduce small quantities of calcium in the glass"

4. Craddock, P.T., Scientific investigation of copies, fakes and forgeries // Oxford ; Burlington, MA : Elsevier / Butterworth-Heinemann, 2009, 628 p. : ill. (some col.)

p.209. "Table 9.2. Ceramic paint materials recorded as having been used by Hbroidt at Meissen (2nd column) and some of the elements detected by PIXE (3rd and 4th columns).

Color	Material *	Pigment **	Modification
Yellow	Naples yellow	$Pb(SbO_3)_2$ or $Pb_3(SbO_4)_2$	Lighter colors: addition of SnO_2 or ZnO
Blue	Cobalt carbonate blue	$CoCO_3$ precipitation	
Green	Copper green	Incineration of brass (Cu, Zn) or Cu	Green of grass: copper green + yellow, bluish green: copper green + small (Si, K, Co)
Purple	Ducats tin	Precipitation of Au - and Sn solution	
Red	Iron red	Fe_2O_3 (+ Al, Si) from iron ore	Fe_2O_3 from natural rust or artificially gained from steel sheets + acid
Brown	English umber	Fe_2O_3 (+ Mn oxide)	Natural earth pigment
Black	Brownstone + cobalt carbonate	Mn oxide, Co CO3	

* Mixed with colorless enamel (lead oxide + quartz), lead oxide: (i) minimum Pb_3O_4 , (ii) litharge PbO , (iii) carbonate of lead $2PbCO_3$, $Pb(OH)_2$ + quartz SiO_2 .

** PIXE/PIGE detected the chemical elements marked in bold

Рис. Б.27. Висновок за результатами досліджень фаянсової ікони із зображенням Ісуса Христа Києво-Межигірської фаянсової фабрики за інв. № К-504 з колекції НМІУ.

5. Bezur A., Casadio F. The analysis of porcelain using handheld and portable X-ray fluorescence spectrometers // Shugar A. N., Mass J. L. Handheld XRF for art and archaeology. – Leuven University Press, 2012. – v. 3.-249-313. p.283. "

Elements detected	Coloring Agent	Possible additions	Color	Usage and terminal dates	Bibliographical references
...					
Pb, Sb	Pb ₂ Sb ₂ O ₇	SnO ₂ for lighter colors, Fe for yellow-orange; Zn for luminous yellows (19th C addition at Meissen, 18th C for Du Paquier; Mediaeval/Renaissance practice for Italian ceramics and glass)	Yellow	Used in the Near East in the early second millennium BC	Wainwright et al., 1986
...					
Fe	Fe ₂ O ₃ (haematite)		Red	Antiquity	
...					
Cu	Cu ²⁺ ions	SnO ₂ for lighter colors, Co blue and Naples yellow (Pb ₂ Sb ₂ O ₇) for gradations of green	Green	Antiquity	
...					
Co	Co ions	(Zn additions at Meissen postdate 1760/65) Cu, Fe, Ni and K added to affect color (see text for suggested periods of use of ores with specific levels of Mn, Fe, Ni and As impurities)	Blue		Gratuze et al., 1996
...					
Mn	Mn ³⁺		Purple	Identified in 19th c Persian glazed tiles	Reike et al., 2009



Муромов О.Б.
Бісмутов О.О.

Рис. Б.28. Продовження висновку за результатами досліджень фаянсової ікони із зображенням Ісуса Христа Києво-Межигірської фаянсової фабрики за інв. №. К-504 з колекції НМГУ.

Результати дослідження і координати місьць досліджень методами РФА (послання 1) та ІЧ спектроскопії іони фаянсової із зображенням Ісуса Христа виробництва Києво-Межигірської фаянсової фабрики (інв. № К-502 Національний музей історії України)

№	Проба	Вісь Y, см	Вісь X, см	Результати РФА	Вірогідні пігменти	Характеристичні смуги, см ⁻¹	Віднесення смуг
1	К-502, матеріал основи, відкол			Pb (86,6%) Ca (4,1%) Fe (3,5%) Sr (1,7%) Ti (1,4%) K (1%) домішки Rb Zr Cd Cu S Zn Hg	Оксиди/сполуки кальцію, заліза, стронцію, титану та каїю у складі фаянсу (послання 2-3). Оксиди свинцю – з білої поливи. Домішки широкію і рубідію є супутніми елементами в пісках та глинах відповідно (послання 3).	1060 інт. широка. 777, 693, 563, 446 інт.	Оксиди кремнію/ силікати металів і каолін у складі фаянсу (послання 2)
2	К-502, зворот, полва біла			Pb (99,4%) домішки Cd (0,4%) Fe S	Оксид свинцю		
3	К-502, червоний	21,5	9	Pb (99,4%) домішки Cd (0,4%) S	Червоний пігмент: Оксиди свинцю – з білої поливи	2922, 2852, 1738, 1715 пл., зі звороту 1732, 1715 пл. (C=O), 1165, 1096, 722 3535, 1519 (міла), 1393 інт., 1045, 875, 842, 774, 679, 524, 510, 422 інт.	Олія Свинцеве біло / Сурик свинцевий
4	К-502, червоний темний	20,5	10	Pb (98%) Ca (1,2%) домішки Sn (0,5%) Fe S Na	Сполуки свинцю, сполуки кальцію, червоний пігмент.		
5	К-502, коричнево-бежевий	7,5	13	Pb (99,8%) домішки S Fe	Сполуки свинцю, домішки вохри	2918, 2850, 1736, 1715 пл., зі звороту 1732, 1713 пл. (C=O), 1165, 1092, 722 3535, 1517 (міла), 1394 інт., 1044, 874, 852, 836, 769, 679 інт. 1028 пл., 909, 525, 466	Олія Свинцеве біло
6	К-502, зелений	12	18,5	Pb (87,9%) Cu (11,9%) домішки Fe Ni S	Сполуки свинцю, сполуки міді/зелений пігмент із вмістом міді	2921, 2852, 1737, 1715 пл., зі звороту 1736, 1715 пл. (C=O), 1160, 1094, 722 3535, 1404 інт., 1045, 680 1556, 1460, 600	Вохра Олія Свинцеве біло Emerald green (ацетоарсеніт міді)

Висновок

На підставі РФА та FTIR досліджень іони фаянсової із зображенням Ісуса Христа виробництва Києво-Межигірської фаянсової фабрики (інв. № К-502, Національний музей історії України) можна зробити висновок про те, що в складі фаянсу виявлені оксиди кремнію/ силікати металів і каолін (послання 2-3). У складі білої поливи встановлено наявність оксидів свинцю. Розніс іони напесеній фрагментарно, виконаний олійними фарбами на

Рис. Б.29. Результати дослідження фаянсової іони із зображенням Ісуса Христа Києво-Межигірської фаянсової фабрики за інв. № К-502 з колекції НМІУ.

основі свинцевого білила (посилання 4-5) і пігментів (сурик свинцевий, вохра та Emerald green – посилання 6-7). Порівняльний вік олій відповідає другій половині XIX ст.

Посилання:

1. Вивчення неорганічного складу фаянсу та емалей проводили за допомогою методу РФА на енергодисперсійному рентгено-флуоресцентному спектрометрі ElvaX-ART (Україна), діапазон вимірюваних енергій рентгенівського випромінювання 2,0-30,0 кВ (визначаються елементи від S(16) до U(92)), джерело випромінювання - молибденова трубка (50 Вт). Для рестрації випромінювання використаний напівпровідниковий кремнієвий дрейфовий (SDD) детектор з термoelekтричним охолодженням з роздільною здатністю <165 еВ. Зйомка зразків проводилась при напрузі генератора 35,0 кВ та струмі трубки 50 мкА, час набору спектру становив 300 с. Обмеженням при використанні методу РФА на спектрометрі ElvaX-ART є те, що аналіз відбувається в присутності на шляху променя повітря, в результаті відбувається ослаблення низьких енергій характеристичних рентгенівських ліній, значне для елементів з малим атомним номером (Z). Основними компонентами в склад матеріалу порцеляни та фаянсу, а також глазури переважно є елементи з низьким Z: кисень, натрій, магній, алюміній, кремій, фосфор, кальцій, кальцій, титан. В окремих випадках є можливим виявлення алюмінію (Z = 13), якщо зразок знаходиться в контакт з, або дуже близько до отвору аналізатора при плоскій поверхні зразка. Не дивлячись на обмеження методу РФА, дослідження може надати велику кількість цінної інформації про природу порцеляни і глазури, а також кольорових глазурей і металевого декору неруйнівним способом. Аналіз та обробка результатів вимірювань проводиться автоматично з наступним встановленням процентного складу елементного складу досліджуваних зразків, нормованого до 100% визначених в зразку елементів. Межі виявлення домашок важких металів в легкій матриці не менше 0,0001%. Спектрометр зареєстрований до Державного реєстру засобів вимірювальної техніки № UA-MI / 1-971-2001.
2. Мороз И.И. Технология фарфорово-фаянсовых изделий // М.: Стройиздат, 1984. 334 с., ил.
- 3.10. «Фарфоровые изделия ...изготавливают из тонких смесей каолина, кварца, полевого шпата и других алюмосиликатов» С.12-17. «Для изготовления фаянсовых изделий используют бело- и светложелтые пластичные огнеупорные глины, каолин и кварцевые материалы с добавлением полевого шпата и карбонатных пород – мела, доломита и др. ...В производстве тонкой керамики широко используют каолины, а также... глины, содержащие преимущественно минералы содержат SiO₂, Al₂O₃ и H₂O, а также незначительные количества примесей в виде соединений Fe, Ca, Mg, Ti, K, Na».
3. Henderson J. Ancient glass: an interdisciplinary exploration. – Cambridge University Press, 2013. –433 p.
- р.60. "Olivine ((Mg,Fe)₂SiO₄), chromite (FeCr₂O₄), epidote (Ca₂(Al,Fe)(SiO₃)₂OH), ilmenite (FeTiO₃), sphene (CaTiSiO₅), mica, calcite (CaCO₃), zircons (ZrSiO₄) and other mineralogical impurities can occur in sands. These minerals can therefore produce iron, chromium, titanium, alumina and calcium oxide impurities in glasses. Both Goerck and Highley have noted that titanite and epidote can introduce small quantities of calcium in the glass"
4. Бискулова С., Андрианова Е., Фесенко Е. Возможность датировки масляной живописи по составу белил // Дослідження, консервація та реставрація музейних пам'яток: досягнення, тенденції розвитку. До 75-річчя заснування ННДЦУ. Науковий доповіді IX Міжнародної науково-практичної конференції (Київ, 27-31 травня 2013 року) / ННДЦУ. К., - 2013. -с.27-31;
5. Бискулова С.А., Андрианова Е.Б., Фесенко Е.В. Белила в масляной живописи и грунтах как датировочные признаки в работах художников конца XIX - начала XXI столетий // Материалы XVIII научной конференции "Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства", Государственная Третьяковская галерея, Объединение «Магnum Арс», 21 – 23 ноября 2012 г., Москва. - -2015. – с.389-398;
6. Fitzhugh E. W. Red lead and minium //Artists' pigments: A handbook of their history and characteristics. – National Gallery of Art, 1986. – v. I. – С. 109-139.
- р.113. "Red lead... is not a common pigment on European easel painting, but it has been found on works dating from 1300 to 1900 in the Doerner Institute. It was identified in the bole of a fifteenth-century Italian painting and in a scattering of other paintings up through the nineteenth century. Its occurrence on a painting by Renoir from 1876 may be only as an adulterant since it is mixed with vermilion. Red lead was not popular with artists in the nineteenth century, but it has been found in three collections of nineteenth-century pigments: a set of painting materials owned by J.M.W. Turner, a German set of pigments, and a collection of pigments used by the Swiss painter Arnold Böcklin. ... Red lead has been used over vermilion to give a decorative effect";
7. Haynes W. American chemical industry: background and beginnings. Vol.1 : 1609-1911. // D. Van Nostrand Co., New York. - 1954.
- р.363. «Emerald green was first formulated from arsenic and verdigris in Schweinfurt, Germany, 1814, by Russ and Sattler who were trying to improve upon Scheele's green (copper arsenite). The manufacturing process was published in 1822 separately by Justus von Liebig and André Braccoin».



Рис.Б.30. Висновок результатів дослідження фаянсової ікони із зображенням Ісуса Христа Києво-Межигірської фаянсової фабрики за інв. №. К-502 з колекції НМІУ.

Результати дослідження і координати місць досліджень методами РФА (поширення 1) та ІЧ спектроскопії ікони фаянсової із зображенням Ісуса Христа виробництва Києво-Межигірської фаянсової фабрики (інв. № К-503, Національний музей історії України)

№	Проба	Вис'Y, см	Вис'X, см	Результати РФА	Вірогідні пігменти	Характеристичні смуги, см ⁻¹	Віднесення смуг
1	К-503, матеріал основи (відкол)			Pb (83%) Ca (12%) Cu (1,7%) домішки Sr Fe Rb Sn Zr Cd S Co Hg Cl	Оксиди кальцію, стронцію, заліза, рубідію і широкію в складі фаянсу (поширення 2-3). Оксиди свинцю – з білої поливи. Сполуки/оксиди міді – зеленої емалі (поширення 4-5). Цирконій і рубідій є супутніми елементами в пісках та глинах відповідно (поширення 3)	1088 інт. широка, 893, 794, 778, 697, 557, 450 інт.	Оксиди кремнію/ силікати металів і каолін у складі фаянсу (поширення 2)
2	К-503, зворот, полива біла			Pb (97,5%) домішки Fe S	Оксиди свинцю		
3	К-503, жовтий	8,5	10	Pb (94,7%) Fe (4,8%) домішки Sr Zn Mn S	Оксиди заліза (поширення 5). Оксиди свинцю – з білої поливи		
4	К-503, червоно-коричневий	8,5	8,5	Pb (94,6%) Fe (4,7%) домішки Rb S Mn	Оксиди заліза (поширення 5). Оксиди свинцю – з білої поливи		
5	К-503, зелений	1,5	12,5	Pb (94,7%) Ca (3,1%) Cu (1,9%) домішки Fe S Co	Оксиди/ сполуки міді. Оксиди свинцю – з білої поливи		
6	К-503, синій	7,5	9,5	Pb (82%) Zn (14,5%) Co (3%) домішки Hg Ni Cu S	Оксиди/ сполуки цинку та кобальту (поширення). Оксиди свинцю – з білої поливи		
7	К-503, фіолетовий			Pb (95,6%) Ca (1,1%) домішки Au (0,8%) Sn Fe Sr Zr S Cu	Оксиди/ сполуки золота та олова (поширення 5). Оксиди свинцю – з білої поливи		

Рис. Б.31. Результати дослідження фаянсової ікони із зображенням Ісуса Христа Києво-Межигірської фаянсової фабрики за інв. №. К-503 з колекції НМІУ.

Висновок

На підставі РФА та FTIR досліджень ікони фаянсової із зображенням Ісуса Христа виробництва Кисво-Межигірської фаянсової фабрики (шв. № К-503, Національний музей історії України) можна зробити висновок про те, що в складі фаянсу виявлені оксиди кремнію/ силікати металів і каолін (посилання 2-3). У складі білої поливи встановлено наявність оксидів свинцю, як барвники використані оксиди заліза, оксиди/сполуки міді, кобальту та цинку, золота та олова (посилання 4-5).

Посилання:

1. Вивчення неорганічного складу фаянсу та емалей проводили за допомогою методу РФА на енергодисперсійному рентгено-флуоресцентному спектрометрі ElvaX-ART (Україна), діапазон вимірюваних енергій рентгенівського випромінювання 2,0-30,0 кеВ (визначаються елементи від S(16) до U(92)), джерело випромінювання - молібденова трубка (50 Вт). Для ресстрації випромінювання використаний напівпровідниковий кремнієвий дрейфовий (SDD) детектор з термоелектричним охолодженням з роздільною здатністю <165 еВ. Збірка зразків проводилась при напрузі генератора 35,0 кеВ та струмі трубки 50 мкА, час набору спектру становив 300 с.

Обмеженням при використанні методу РФА на спектрометрі ElvaX-ART є те, що аналіз відбувається в присутності на шляху променя повітря, в результаті відбувається ослаблення низьких енергій характеристичних рентгенівських ліній, значче для елементів з малим атомним номером (Z). Основними компонентами в складі матеріалу порцеляни та фаянсу, а також глазури переважно є елементи з низьким Z: кисень, натрій, магній, алюміній, кремній, фосфор, калій, кальцій, титан. В окремих випадках є можливість виявлення алюмінію (Z = 13), якщо зразок знаходиться в контакт з, або дуже близько до отвиру аналізатора приладу при ітоскій поверхні зразка.

Не дивлячись на обмеження методу РФА, дослідження може надати велику кількість цінної інформації про природу порцеляни і глазури, а також кольорових глазурей і металевого декору неруйнівним способом.

Аналіз та обробка результатів вимірювань проводиться автоматично з наступним встановленням процентного складу досліджуваних зразків, нормованого до 100% визначених в зразку елементів. Межі виявлення домішок важких металів в легкій матриці не менше 0,0001%. Спектрометр занесений до Державного реєстру засобів вимірювальної техніки, документів до застосування в Україні, під номером У1411-01. Сертифікат затвердження типу засобів вимірювальної техніки № UA-MI / 1-971-2001.

С.10. «Фарфорове изделие ... изготовляют из тонких смесей каолина, кварца, полевого шпата и других алюмосиликатов»

С.12-17. «Для изготовления фаянсовых изделий используют бело- и светложелтые пластичные огнеупорные глины, каолин и кварцевые материалы с добавлением полевого шпата и карбонатных пород – мела, доломита и др. ... В производстве тонкой керамики широко используют каолины, а также... глины, содержащие преимущественно минералы каолиновой группы, описываемые общей химической формулой $Al_2O_3 \cdot 2SiO_2 \cdot 2H_2O$. Химический состав глинистых материалов колеблется в широких пределах. Глины всегда содержат SiO_2 , Al_2O_3 и H_2O , а также незначительные количества примесей в виде соединений Fe, Ca, Mg, Ti, K, Na»

3. Henderson J. Ancient glass: an interdisciplinary exploration. – Cambridge University Press, 2013. -433 p.

p.60. "Olivine (Mg,Fe_2SiO_4), chromite ($FeCr_2O_4$), epidote ($Ca_2(Al,Fe)_3(SiO_3)_2OH$, ilmenite ($FeTiO_3$), sphene or titanite ($CaTiSiO_5$), mica, calcite ($CaCO_3$), zircon ($ZrSiO_4$) and other mineralogical impurities can occur in sands. These minerals can therefore produce iron, chromium, titanium, alumina and calcium oxide impurities in glasses. Both Goerck and Highley have noted that titanite and epidote can introduce small quantities of calcium in the glass"

4. Craddock, P. T., Scientific investigation of copies, fakes and forgeries // Oxford ; Burlington, MA : Elsevier / Butterworth-Heinemann, 2009. 628 p. : ill. (some col.)

p.209. "Table 9.2. Ceramic paint materials recorded as having been used by Hördelt at Meissen (2nd column) and some of the elements detected by PIXE (3rd and 4th columns).

Color	Material *	Pigment**	Modification
Yellow	Naples yellow	$Pb_3(SbO_3)_2$ or $Pb_4(SbO_3)_2$	Lighter colors: addition of SnO2 or ZnO
Blue	Cobalt carbonate blue	$CoCO_3$ precipitation	
Green	Copper green	Incrustation of brass (Cu, Zn) or Cu	Green of grass: copper green + yellow, bluish green: copper green + small (Si, K, Co)
Purple	Ducats tin	Precipitation of Au - and Sn solution	
Red	Iron red	Fe_2O_3 (+ Al, Si) from iron ore	Fe_2O_3 from natural rust or artificially gained from steel sheets + acid
Brown	English umber	Fe_2O_3 (+ Mn oxide)	Natural earth pigment
Black	Brownstone + cobalt carbonate	Mn oxide, Co CO3	

* Mixed with colorless enamel (lead oxide + quartz), lead oxide: (i) minimum Pb_3O_4 , (ii) litharge PbO , (iii) carbonate of lead $2PbCO_3$, $Pb(OH)_2$ + quartz, SiO_2 .
 ** PIXE/PIGE detected the chemical elements marked in bold

Рис. Б.32. Висновок за результатами дослідження фаянсової ікони із зображенням Ісуса Христа Києво-Межигірської фаянсової фабрики за інв. № К-503 з колекції НМІУ.

5. Bezur A., Casadio F. The analysis of porcelain using handheld and portable X-ray fluorescence spectrometers // Shugar A. N., Mass J. L. Handheld XRF for art and archaeology. – Leuven University Press, 2012. – v. 3.-249-313. p.283. "

Elements detected	Coloring Agent	Possible additions	Color	Usage and terminal dates	Bibliographical references
...					
Pb, Sb	Pb ₃ Sb ₂ O ₇	SnO ₂ for lighter colors, Fe for yellow-orange; Zn for luminous yellows (19th C addition at Meissen, 18th C for Du Paquier; Mediaeval/Renaissance practice for Italian ceramics and glass)	Yellow	Used in the Near East in the early second millennium BC	Wainwright et al., 1986
...					
Fe	Fe ₂ O ₃ (haematite)		Red	Antiquity	
...					
Cu	Cu ²⁺ ions	SnO ₂ for lighter colors, Co blue and Naples yellow (Pb ₂ Sb ₂ O ₇) for gradations of green	Green	Antiquity	
...					
Co	Co ions	(Zn additions at Meissen postdate 1760/65) Cu, Fe, Ni and K added to affect color (see text for suggested periods of use of ores with specific levels of Mn, Fe, Ni and As impurities)	Blue		Gratuze et al., 1996
...					
Au, Sn	colloidal Au precipitated on Sn	Cu, Co for darker, bluish purples	Purple	2nd half of the 17th C	Hunt, 1981






*Шофранова О.Б.
Бідашова Р.О.*


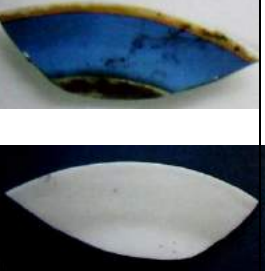

Рис. Б.33. Результати дослідження фаянсової ікони із зображенням Ісуса Христа Києво-Межигірської фаянсової фабрики за інв. №. К-501 з колекції НМІУ.

ДОДАТОК В
РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕНЬ ТЕХНІКО-ТЕХНОЛОГІЧНОЇ
ЕКСПЕРТИЗИ ЗРАЗКІВ ФАРФОРУ ТА ФАЯНСУ

Таблиця В.1.

№ з/п	Назва виробу, виробник та час створення	Основа, техніка	Фото фрагменту виробу та його товарний знак	Методи дослідження	Результати досліджень
1	2	3	4	5	6
1	Фрагмент бортика тарілки Києво-Межигірської фаянсової фабрики, XIX ст.	Фаянс, глазур, штампування, надглазурний розпис. Випал високого вогню.		Оптична мікроскопія. Цифрова мікроскопія. Рентгено-флуоресцентний аналіз. Інфрачервона спектроскопія з Фур'є-перетворювачем (FTIR).	Основа: фаянс – алюмосилікат, силікати заліза (глина), діоксид кремнію (кварц, пісок), сліди крейди. Глазур – сполучення свинцю, домішки сполуки алюмінію. Розпис: червона вохра (сполуки заліза); зелена фарба – пігмент із вмістом міді.
2	Фрагмент борта блюдця Волокитинського фарфорового заводу, сер. XIX ст.	Фарфор, глазур, шлікерне лиття, надглазурний розпис. Випал високого вогню.		Оптична мікроскопія. Цифрова мікроскопія. Рентгено-флуоресцентний аналіз. Інфрачервона спектроскопія з Фур'є перетворювачем (FTIR).	Основа: сполучення кальцію (крейда, гіпс) – 32%; сполучення калію – 24%, сполуки заліза, цирконію, рубідію, ніобію, стронцію. Глазур – сполучення свинцю, цинку, сполуки калію, миш'яку, заліза, цирконію, рубідію; гіпс, крейда, сполуки кальцію. Розпис: кобальт синій. Позолота: золото 14%, сполучення свинцю, цинку, золота, сполуки калію, алюмінію, цирконію, миш'яку, заліза, сполуки кальцію з глазури.
3	Фрагмент бортика тарілки Кам'янобрідської фаянсової фабрики А. Ф. Зусмана, 1880–1890-ті рр.	Фаянс, шлікерне лиття, глазур. Випал високого вогню.		Оптична мікроскопія. Цифрова мікроскопія. Рентгено-флуоресцентний аналіз. Інфрачервона спектроскопія з Фур'є-перетворювачем (FTIR).	Основа: сполучення кальцію (крейда, гіпс) – сполуки заліза, стронцію, свинцю, кобальту. Глазур – сполучення свинцю, кальцію, калію, кадмію, алюмінію, олова, заліза. Клеймо: сполучення свинцю, кальцію, кадмію, олова, заліза.

Продовження таблиці 1

1	2	3	4	5	6
4	Фрагмент тарілки фаянсової фабрики Товариства М.С.Кузнецова у Будах, 1871–1917 рр.	Фаянс, шлікерне лиття, глазур. Випал високого вогню.		Оптична мікроскопія. Цифрова мікроскопія. Рентгено-флуоресцентний аналіз. Інфрачервона спектроскопія з Фур'є-перетворювачем (FTIR).	Основа: сполучення кальцію (крейда, гіпс) – 59%; сполучення заліза (14%); титану, свинцю, цирконію, стронцію. Глазур – сполучення свинцю, кальцію, калію, кадмію, олова. Клеймо: пігмент із вмістом кобальту, свинцю, калію, кальцію, заліза.
5	Фрагмент Бортика тарілки Баранівської фабрики, фарфору середини XIX ст.	Фарфор, шлікерне лиття, глазур, позолота. Випал високого вогню.		Оптична мікроскопія. Цифрова мікроскопія. Рентгено-флуоресцентний аналіз. Інфрачервона спектроскопія з Фур'є-перетворювачем (FTIR).	Основа: сполучення кальцію (крейда, гіпс) – 42%; сполуки заліза, калію, рубідію, титану, свинцю, цирконію, стронцію, марганцю. Глазур – сполучення свинцю і цинку, сполуки миш'яку, кобальту, алюмінію, заліза. Сполучення кальцію (крейда, гіпс). Позолота: золото 67%, сполуки свинцю, ртуті, алюмінію, цинку, срібла, заліза, сполучення кальцію з глазури.
6	Фрагменти борта тарілки Майсенської фарфорової мануфактури, кінець XIX ст.	Фарфор, шлікерне лиття, глазур, розпис, позолота. Випал високого вогню.		Оптична мікроскопія. Цифрова мікроскопія. Рентгено-флуоресцентний аналіз. Інфрачервона спектроскопія з Фур'є-перетворювачем (FTIR).	Основа: сполучення кальцію (крейда, гіпс), заліза, цирконію, рубідію, стронцію. Глазур – сполучення кальцію (крейда, гіпс), заліза, калію, рубідію, титану, цирконію, марганцю, стронцію. Кольорова глазур: жовта фарба – сполуки свинцю, олова, цинку. Червона фарба – вохра, умбра. Зелена фарба – сполучення кобальту, цинку та хрому. Позолота: золото 55–63%, срібло – 2% (в одній пробі). Сполучення кальцію (крейда, гіпс), ртуті, заліза, цирконію, рубідію, калію з основи.

**РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕНЬ ТЕХНІКО-ТЕХНОЛОГІЧНОЇ
ЕКСПЕРТИЗИ ФАЯНСОВИХ ІКОН**

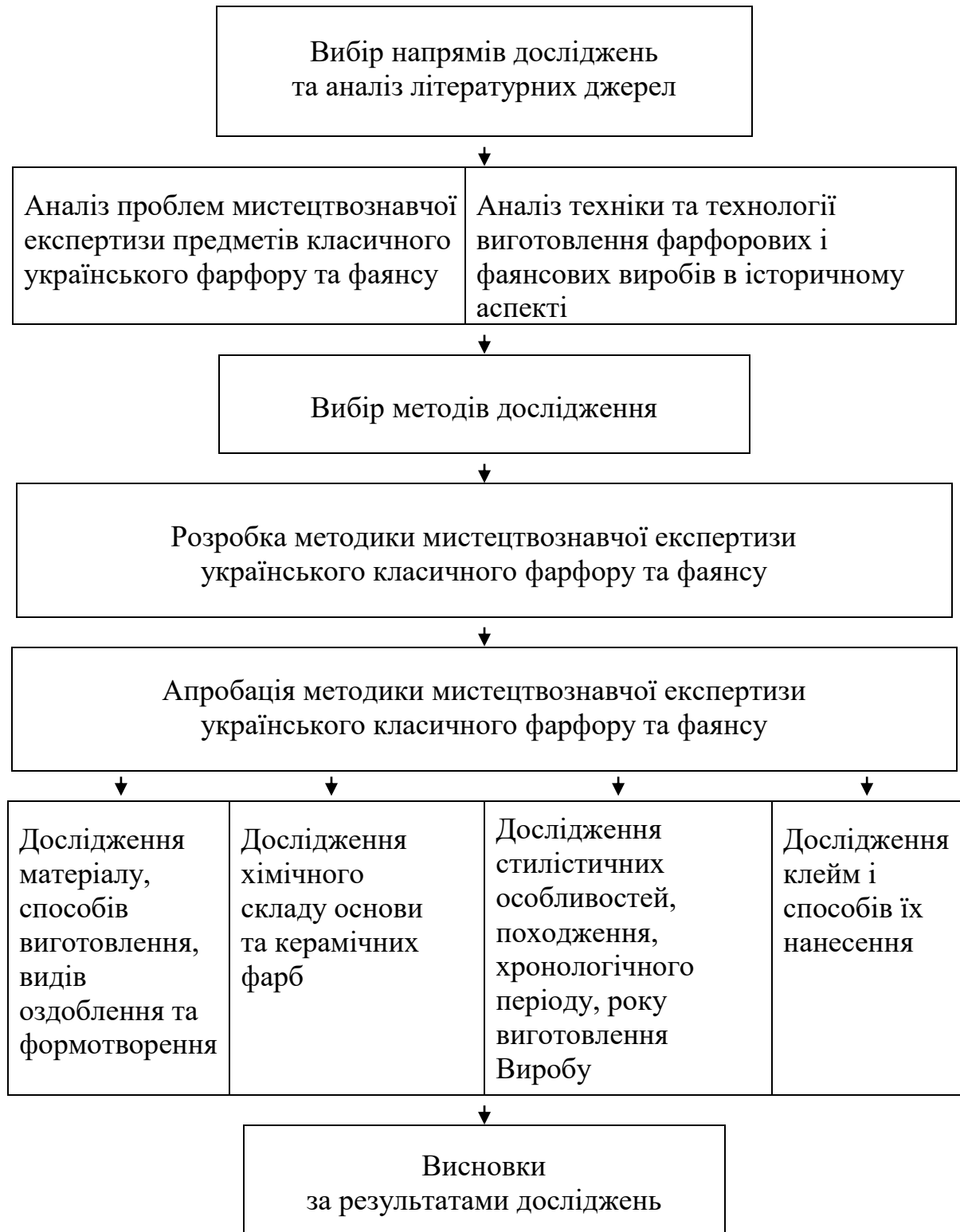
№ з/п	Назва виробу, виробник та час створення	Основа, техніка	Фото виробу	Методи дослідження	Результати досліджень
1	2	3	4	5	6
1	Ікона із зображенням Ісуса Христа. Києво-Межигірської фаянсової фабрики (інв. № К-501, Національний музей історії України)	Фаянс, глазур, штампування, надглазурний розпис, люстр.		Оптична мікроскопія. Цифрова мікроскопія. Рентгенофлуоресцентний аналіз. Інфрачервона спектроскопія з Фур'є-перетворювачем (FTIR).	Основа: оксиди кремнію/ силікати металів і каолін. Глазур – біла має наявність оксидів свинцю. Розпис: неаполітанська жовта, оксиди заліза, оксиди/сполуки міді, хрому та кобальту, люстр на основі платини.
2	Ікона із зображенням Ісуса Христа. Києво-Межигірської фаянсової фабрики (інв. № К-502, Національний музей історії України)	Фаянс, глазур, штампування, глазурування, розпис олійними фарбми.		Оптична мікроскопія. Цифрова мікроскопія. Рентгенофлуоресцентний аналіз. Інфрачервона спектроскопія з Фур'є перетворювачем (FTIR).	Основа: Оксиди/сполуки кальцію, заліза, стронцію, титану та калію в складі фаянсу Оксиди кремнію/ силікати металів і каолін в складі фаянсу Глазур – Оксиди свинцю – з білої поливи/ глазури. Домішки цирконію і рубідію як супутній елемент в піску та глині. Розпис: фарба олійна – свинцеві білила, сурик свинцевий, вохра світла, зелена - Emerald green (ацетоарсеніт міді)
3	Ікона із зображенням Ісуса Христа. Києво-Межигірської фаянсової фабрики (інв. № К-503, Національний музей історії України)	Фаянс, глазур, штампування, надглазурний розпис.		Оптична мікроскопія. Цифрова мікроскопія. Рентгенофлуоресцентний аналіз. Інфрачервона спектроскопія з Фур'є-перетворювачем (FTIR).	Основа: оксиди кремнію, кальцію, стронцію, заліза, рубідію і цирконію і каолін. Глазур – біла (оксиди свинцю 97,5%), домішки FeS. Розпис: оксиди заліза, оксиди/сполуки міді, кобальту та цинку, золота та олова.
	Ікона із зображенням Ісуса Христа. Києво-Межигірської фаянсової фабрики (інв. № К-504, Національний музей історії України)	Фаянс, глазур, штампування, надглазурний розпис.		Оптична мікроскопія. Цифрова мікроскопія. Рентгенофлуоресцентний аналіз. Інфрачервона спектроскопія з Фур'є-перетворювачем (FTIR).	Основа: Оксиди кремнію/ силікати металів і каолін в складі фаянсу. Глазур – біла – оксиди свинцю Pb (99,7%). Розпис: неаполітанська жовта, оксиди заліза, оксиди/сполуки міді, кобальту, олова та марганцю.

ДОДАТОК Г

**ТАБЛИЦІ ЗАГАЛЬНИХ НАПРЯМІВ ДОСЛІДЖЕННЯ
ТА ПРОВЕДЕННЯ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ЕКСПЕРТИЗИ
ТВОРІВ ФАРФОРУ-ФАЯНСУ**

Таблиця Г.1.

Загальні напрями досліджень фарфоро-фаянсових виробів



**Етапи проведення мистецтвознавчої експертизи
фарфоро-фаянсових виробів**

1. Попередній етап експертних досліджень				
Виявлення основних завдань експертизи	Вибір методів дослідження		Вибір засобів ідентифікації	
2. Основний етап експертних досліджень				
Аналіз документальних відомостей про твір, історію побутування, приналежність до пам'яток історії та культури	Ідентифікація виробу за ознаками: назва, функціональне призначення, техніка та спосіб виготовлення, вид оздоблення	Атрибутивна ідентифікація виробу за ознаками: художній стиль, типологічна приналежність, час створення	Якісна ідентифікація виробу за ознаками: розміри, наявність клейм, мікроструктури	Оцінка стану збереженості виробу
3. Завершальний етап експертних досліджень				
Підбір аналогів, автентичних творів для порівняльного аналізу	Проведення аналізу отриманої інформації. Встановлення тотожності за визначеними ознаками	Встановлення приналежності до хронологічного періоду. Визначення культурного значення пам'ятки	Оформлення експертного висновку	

ДОДАТОК Д
СИСТЕМА ВИЗНАЧЕННЯ СТАНУ ЗБЕРЕЖЕНОСТІ
ФАРФОРО-ФАЯНСОВИХ ВИРОБІВ

Таблиця Д.1.

№ з/п	Ознака збереженості	Стан збереженості	Наявність дефектів	Ознаки побутування	Реставраційні втручання
1	Ідеальна	100%	Відсутність дефектів та ознак користування	Відсутні	Відсутні
2	Відмінна	90–100%	Наявність незначного користування	Мінімальні	Відсутні
3	Гарна	75–90%	Наявність дрібних дефектів, ледь помітних	Середні	Ознаки доробок дрібних відколів
4	Добра	50–75%	Наявність ознак користування предметом, плям, подряпин, потертості тощо	Помірно-середні	Наявність делікатної реставрації
5	Хороша	30–50%	Наявність видимих відколів і втрат	Середні	Наявність реставраційних втручань
6	Задовільна	1–30%	Наявність сильного зношування виробу, побутових і технологічних дефектів	Нижче середнього	Наявність реставраційних втручань. Відсутність невеликих фрагментів
7	Погана	0%	Бій, потертості, подряпини поверхні та відколи на фрагментах	Наявні ознаки побутування	Відсутність більшої частини фрагментів

ДОДАТОК Е

ВИДИ ОЗДОБЛЕННЯ ФАРФОРО-ФАЯНСОВИХ ВИРОБІВ

Таблиця Е.1.

Види оздоблення фарфоро-фаянсових виробів, нанесених механічним способом

Вид оздоблень	Метод нанесення оздоблень	Тип нанесення декору	Спосіб нанесення
Декалькоманія	Холодний і гарячий	Сухий (друк зображень у дзеркальному відображенні з наступним переносом на виріб) і зсувний (друковані зображення на спеціальному папері переносять на поверхню кераміки, попередньо витримавши у воді)	Підглазурний, надглазурний
Літографська деколь	Механізований. Формою для друку слугує літографський камінь.	Перевідна картинка, виконана керамічними фарбами на спеціально проклеєному папері переноситься на виріб	Надглазурний
Шовково-трафаретна або зсувна деколь	На ручних шовково-трафаретних станках, напівавтоматах і повністю механізованих поточних лініях	Малюнок відтворюють на ацетилцелюлозній плівці з паперовою підкладкою	Надглазурний
Шовкографія	Ручним прийомом або на напівавтоматах різних типів	Існують два способи нанесення: 1. По виготовленому трафарету з капронової чи шовкової тканини або латунної сітки, проклеєної спеціальними лаками. 2. Нанесенням фарби фотохімічним методом через сітчастий трафарет	Надглазурний
Штампуння	Різновид високого друку	Перенесення гумовим штампом простого одноколірного малюнка, з доповненням ручним розписом відведень та інших деталей	Підглазурний, надглазурний
Друк	Друк: – глибокий; – високий; – плоский	Виконується у два етапи: одержані відбитки малюнків на папері переносять з паперу на виріб	Підглазурний, надглазурний
Аерографія		За допомогою аерографа наносять фарбу, розпилюючи її під тиском через трафарет на виріб	Підглазурний, надглазурний

Таблиця Е.2.

**Види оздоблення фарфоро-фаянсових виробів,
нанесених ручним способом**

Вид оздоблень	Метод нанесення оздоблень	Тип нанесення декору	Спосіб нанесення
Нанесення малюнка за допомогою пензля	Різні види мазків – однобічний набір фарби та набір двох різних фарб. Тональна розтяжка. Квітковий розпис	Традиційні прийоми зображення квітів, гірлянд, орнаменту. Малюнок від плями, контурний малюнок. «Індіанський стиль»	Підглазурний, надглазурний
Нанесення малюнка за допомогою пера	Контурний обведений малюнок, нанесений на виріб через кальку	Графічні прийоми, контурний лінійний малюнок	Підглазурний, надглазурний
Відведення пензлем за допомогою турнетки	Малюнок відведенням наносять на виріб ручним способом за допомогою турнеток з електричним приводом. Використовується також комбінований метод декорування: розпис по трафаретних рисунках, нанесення декалько й ін.)	Відведення вусиком, стрічкою, смугою. Обрамлення бортика тарілок, приставних деталей, випуклих конструктивних елементів. Крім пензлів, застосовують й інші інструменти для нанесення декору	Підглазурний, надглазурний
Бортовий малюнок	Розташовують неперервною смугою по борту чи низу посередині виробу	По трафаретних рисунках, переведенням через кальку, за допомогою турнетки, декалько	Підглазурний, надглазурний
Оздоблення мотивом букету	У композиції використовують до трьох включно бутонів квіток з додатковими дрібними елементами	Виконується фарбою, золотом, люстром пензлем мазками або пером	Підглазурний, надглазурний
Розкидний розпис	У композиції використовують п'ять і більше бутонів квітів з додатковими елементами	Виконується фарбою, золотом, люстром, пензлем мазками або пером	Підглазурний, надглазурний
Суцільний розпис	Покриває всю зовнішню поверхню виробу дрібними квітами або орнаментом	Виконується фарбою, золотом, люстром, пензлем мазками або пером	Підглазурний, надглазурний
Тематична композиція	Контурна окантовка малюнка, нанесеного на виріб через кальку	Розпис пензлем мазками, у техніці пуантелі, пером	Підглазурний, надглазурний

Таблиця Е.3.

Скульптурні способи декорування фарфоро-фаянсових виробів

Вид оздоблень	Метод виготовлення	Застосовування
Ажур	Прорізування ажурних отворів від руки по сирій глиняній масі. Шлікерне литво. Глазурування	На західноєвропейських заводах при виготовленні плоского ажурного рельєфу використовували вилівок маси у форму
Мереживний ажур	Мереживо або марлю з рідким плетивом занурювали в рідку порцелянову масу. Під час випалу мереживо згорало, і в результаті виходило тонке фарфорове мереживо	Виник з 60-х років XVIII століття. Застосовувався найчастіше для обробки одягу (мережива) у скульптурі малих форм
Ліпнина	Виливання або відтискання з гіпсу або інших матеріалів орнаментальних і фігурних рельєфних прикрас	Декорування на фасадах та в інтер'єрах будинків. Вироби малих об'ємів монтують на гіпсовому розчині, великих – на розчині з кріпленням гвіздками або шурупами
Нарізний орнамент	Нанесення або прорізування декору по сирій глиняній поверхні гострими інструментами до випалу	Оздоблення поверхні кераміки
Рельєф Барельєф Горельєф Контррельєф	Формотворення при шлікерному виливанні. Ліплення на сирій поверхні виробу. Рельєфно-вирізні прикраси	Декор посуду – вирізний край, ажурний, рельєфний борт (їх комбінації). Оздоблення скульптури малих форм
Інкустації	Наскрізне вирізування декору по поверхні, з наступним заповненням ангобами, глазур'ю, кольоровими глинами	Декоративний посуд. Оздоблення інтер'єрів
Пастилаж	Нанесення декору ангобами по заздалегідь нанесених лініях малюнку, набраних у грушу (ріжок, піпетку тощо). Тонкі лінії наносять піпеткою	Оздоблення декоративного посуду
Виймчастий орнамент	Вирізування смужок або візерунків по сирій глиняній поверхні посудини із заповнюванням заглиблень білою пастою	Оздоблення столового та декоративного посуду
Графіті	Продряпування поверхні виробу	Декор скульптури малих форм, нанесення написів та ін.

ДОДАТОК Ж
ВИЗНАЧЕННЯ ПОШКОДЖЕНЬ НА КЕРАМІЧНИХ ВИРОБАХ
ВІЗУАЛЬНИМ МЕТОДОМ

Таблиця Ж.1.

Пошкодження при ручному та механічному формотворенні
та причини їх виникнення

Недоліки, які виникають при ручному формотворенні		
Пошкодження при формотворенні		Причини
1	Глинисте тісто прилипає до форми	Нерівномірна вологість глини. Неточне встановлення шаблону. Закладання глини мокрими руками. Не очищення шаблону від попереднього відтиску
2	Подряпини та борозни	Недостатня кількість глини у формі
Причини пошкоджень при механізованому формотворенні		
1	Прогинання дна виробу	Недостатнє нагрівання центральної частини формуючого ролика, недостатньо витриманий вакуум або забруднення формуючого ролика
2	Деформація краю виробу після випалювання	Заготовка глинистого тіста м'яка, покладена не в центрі форми або зім'ята
3	Тріщини по краях виробу	Висока температура сушіння. Використання нових або забруднених форм
4	Тріщини на ніжках	Швидке або однобічне сушіння. Низька швидкість формування
5	Шорсткувата поверхня напівфабрикату	Перегрівання форм. Погана дія вакууму. Здатність гіпсових форм втягувати велику кількість вологи. Зношеність гіпсових форм

Таблиця Ж.2.

Причини пошкоджень при шлікерному виливанні

Пошкодження при виливанні		Причини
1	Неоднакова товщина черепка	Недостатнє або однобоке висихання виробів. Повторне використання старих і нових форм. Недотримання заданого часу формування виробів
2	Деформація виробів	Рано витягнутий виріб із форми, прилипання виробу до стінок форми. Неакуратне витягування виробу з форми, нерівномірне висушування виробів
3	Наявність тріщин на виробих	Одностороннє або швидке висушування. Несвоєчасне витягування з форми. Недбала обробка країв посудини. Розшарування черепка через недостатнє перемішування шлікеру
4	Наявність плям на виробих	Витягування виробу з форми мокрими руками. Розшарування або забруднення маси

Таблиця Ж.3.

Пошкодження при сушінні та випалюванні виробів з кераміки

№	Пошкодження при сушінні	Причини
1	Тріщини й зміни конфігурацій виробу, які згодом можуть стати руйнівним чинником	Посилене сушіння, що перешкоджає переміщенню вологи у відформованому виробі
2	Утворення іржавих плям	Недотримання правил при сушінні й наявність деталей з металу, не оброблених антикорозійним складом
Пошкодження першого випалу		Причини
1	Поява сірого нальоту	Утворення під час випалу сірки
2	Тріщини на черепку	Швидке нагрівання й остигання виробу
3	Деформації	Однобічний випал
Пошкодження політого випалу		Причини
1	Оплавлені краї з тріщинами	Різкий підйом температур
2	Тріщини з гострим краєм	Різке зниження температур
3	Деформації виробу	Перепалювання або вади у формуванні.
4	Наколи	Неправильний газовий режим, наявність у глазурі карбїду кремнію
5	Поява жовтого офарблення	Пізнє або недостатнє відновлення
6	Поява блакитного офарблення	Початий рано режим відновлення.
7	Поява тьмяного офарблення	Присутність у паливі сірки.
8	Нальоти на глазурі, коричневі краї	Пічний газ в зоні охолодження
9	Матова поверхня, непрозорість	Нестача часу при випалі або низькій температурі

Таблиця Ж.4.

Пошкодження глазурі при випалюванні

№	Пошкодження	Причини
1	Хвилі на глазурі	Жирові, пилові й інші забруднення
2	Цек (дрібні тріщинки на глазурі)	Тонко змолотий порошок глазурі
3	Ущільнення глазурі, затікання	Занадто густий глазурний шар Нанесення глазурі не за правилами
4	Лисини на поливах	Відлущення глазурі або її стирання
5	Заглазуровані частки	Наявність невеликих часток у глазурі
6	Нерівна хвилястість глазурі	Внаслідок потужного струменя глазурі на виріб
7	Тріщини	Високий температурний режим
8	Стікання глазурі	Підвищена температура випалу Дуже щільна глазур
9	Скипання поливи (пузири)	Швидкий підйом температури. Розплавлювання поливи до завершення виділень газів із черепка
10	Шпилькоподібні наколи	Тріснуті й незакриті в глазурі повітряні пухири
11	Тьмяність глазурованого покриття	Низькі температури политого випалу Кристалізація поливи через дію SO ₂ пічних газів (двоокис сірки, сірчистий газ)

Таблиця Ж.5.

Недоліки та їх причини при роботі з деколями

№	Недоліки	Причина
1	Паперові фрагменти під зображенням	Погане розм'якшення декелі. Водонепроникність окремих місць на деколях (від плям олії, лаку)
2	Здуття фарб	Залишки води під картинкою або погано розгладжена деколь
3	Утворення пухирів	Невичавлені вода й повітря при розгладжуванні деколя. Пухири при випалюванні лопаються, піднімаючи в цих місцях барвистий шар
4	Утворення зморшок	Неакуратна накладка деколю на нерівну поверхню
5	Білясті плями	Використання брудної води
6	Бруд на переведеній декелі	Недбале протирання деколю
7	Ламкість деколів	Низька якість паперу, неякісний лак

Таблиця Ж.6.

Пошкодження, виявлені при нанесенні декору штампом і їх причини

№	Пошкодження	Причини
1	Розплющений відбиток штампа	Нерівномірний натиск на штамп. Густий шар лаку. Рідкий розчин золота
2	Неповний відбиток штампа	Густий розчин золота. Наявність жирних плям на виробі (від пальців). Недостатньо липкий лак
3	Недостатньо видимі контури штампа	Зношеність штампа
4	Забруднений слід відбитка	Забруднена поверхня штампа
5	Відбиток підкладки штампа	Виступ підкладки за межі малюнка
6	Слабке або сильне прилипання пудрової фарби	Нерівномірне нанесення шару лаку
7	Подряпини на відбитку, залишки пудрової фарби в заглибленнях декору або в середині виробу	Погане або недбале припорошування
8	Неоднаковий тон кольору виробів	Додавання різної якості гасу
9	Відхилення кольору при змішуванні фарб	Недотримання рецептури змішування фарб
10	Не проявлений контур малюнка	Надмірна кількість гасу, видалення пудрової фарби

ДОДАТОК 3

**ОСНОВНІ СТИЛЬОВІ ОЗНАКИ
У ФОРМОТВОРЕННІ ТА ОЗДОБЛЕННІ ФАРФОРУ-ФАЯНСУ
XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ**

Таблиця 3.1.

Характерні елементи	Стильові ознаки бароко XIX ст. на výroбах тонкої кераміки
Характерні лінії стилю	Вигнуті форми. Надмірна декоративність.
Характеристика зображень	Прикрашання посуду гірляндами квітів та плодів. Мотиви раковин. В основі композиції орнаменту волютоподібні елементи, картуші, ромбовидна сітка с мілкими розетками, міфологічні персонажі, сцени сільського життя.
Форма	Складні багатоярусні конструкції ваз. Форми овальні.
Застосування	Скульптурні накладні елементи у вигляді амурів, янголів, макаронів, квітів з листям на вазах, блюдах, чашках, чайних сервізах тощо

Таблиця 3.2.

Характерні елементи	Стильові ознаки рококо XIX ст. на výroбах тонкої кераміки
Характерні лінії стилю	Вигнуті лінії витонченого декору. Асиметрія в орнаменті. Застосовується скульптурний рослинний рельєф, пластичні овальні, спіральні форми.
Характеристика зображень	Узагальнення природних мотивів. В основі оздоблення поверхонь кераміки – завитки рокайлю, які переплітаються між собою. Композиції у медальйонах ваз здебільшого на міфологічні сюжети, пасторальні сцени. Колірна гамма в основному світлих відтінків рожевого, блакитного, світло-зеленого і сріблястого. Застосовувались скульптурні накладні деталі у вигляді янголів, амурів, маскаронів, рельєфна орнаментация. В декорі багато позолоти, відведень золотом, цирування. Колірна гамма в основному світлих, світло-рожевих, зелених, бузкових, ясно-синіх, бірюзових відтінків.
Форма	В основі природні форми раковин, овальні спіралі тощо.
Застосування	Асиметрична орнаментация на фарфорі поряд із скульптурними елементами на вазах, блюдах, чашках, чайних сервізах тощо.

Таблиця 3.3.

Характерні елементи	Стильові ознаки класицизму (неокласицизму) XVIII – початку XIX ст. на виробках тонкої кераміки
Характерні лінії стилю	<p>Орієнтація на античні давньогрецькі та давньоримські зразки. Деталі, запозичені з античності, відігравали тільки декоративну функцію.</p> <p>Декоративний орнамент і скульптурні композиції малих форм. Застосування ідей раціоналізму.</p> <p>Перевага класичним мотивам, тяжіння до симетрії, статичності й врівноваженості, виразність ліній контурів, площинність, стилізація.</p>
Характеристика зображень	<p>Мотиви декору склалися з різноманітних квітів, переплетених гілок, розкидних квітів: маків, волошок тощо.</p> <p>Орнамент часто розташовувався у прямокутних і квадратних рамках. Перевага віддавалася прямим лініям.</p> <p>Композиції будувались у строгій симетрії.</p> <p>Акцентування на античних деталях в оздобленні фарфорових виробів (пальмети, меандри, квіткові та листяні гірлянди, фестони, вінки, рельєфні бусини, стрічки, джгути, пальметки та розетки, медальйони).</p> <p>Колірна гама в основному світлих відтінків.</p> <p>Різнманітні переплетені візерунки у рельєфному декорі, вишуканий живопис по білому та кольоровому тлу, оздоблення позолотою, мінімум прикрас.</p> <p>Відтворення сюжетів античної міфології.</p> <p>Античний орнамент у декорі</p>
Форма	<p>Правильні циліндричні або конічні форми з орнаментом з акантового (спіралеподібного) листя.</p> <p>Наслідування форм античного грецького або римського посуду, іноді прикрашеним відведенням вузькою стрічкою по горизонтальному верхньому краю посудин.</p> <p>Форми, що наслідують давньогрецькі.</p>
Застосування	<p>Застосування поліхромного декору та накладних скульптурних елементів на зовнішній поверхні столового та чайного посуду</p>

Таблиця 3.4.

Характерні елементи	Стильові ознаки ампіру початку XIX ст. на виробах тонкої кераміки
Характерні лінії стилю	Продовження традицій пізнього (високого) класицизму. Вплив художніх форм та орнаментики Римської імперії, Давньої Греції та мистецтва доби еллінізму.
Характеристика зображень	Використання сюжетів, пов'язаних з темою військового триумфу та героїчних подій. Декоративний орнамент з елементами військової символіки у вигляді трофеїв, зброї, лицарських обладунків, лаврових вінків. Застосування скульптурних елементів Єгипту, Греції та Риму, Помпеїв, зображень грифонів, сфінксів, левових лап, зміїних та лебединих ший і голів тощо. Розташування цих елементів, з дотриманням рівноваги і симетрії.
Колірна гамма	Використання в оздобленні як яскравих насичених відтінків, так і пастельних. Широко застосовувався синій колір у поєднанні з позолотою, темно-бордові, темно-зелені та пурпурні відтінки у глазурованому покритті та розписі, поєднання білого тла посудини з позолоченим орнаментом. Контрастне зображення композицій та фону.
Форма	Форма посудин наближена до класичних грецьких та римських зразків. Декоративні вази та окремі предмети посуду виготовлялись середнього та великого розміру.
Застосування	Декоративний та столовий посуд, монументальні вази.

Таблиця 3.5.

Характерні елементи	Стильові ознаки бідермайєра в оздобленні тонкої кераміки середини XIX століття
Характерні лінії стилю	Прямі, прості плавні лінії без складних прикрас. Посуд зручний у використанні.
Характеристика зображень	Архітектурний пейзаж. Античні, алегоричні, сюжети «шинуазрі», батальні й жанрові сцени. Зображення квітів та побутових сцен на виробах. Розпис позолотою, відведення золотом та суцільне криття внутрішньої частини чайного посуду, зокрема, чашок
Форма	Плавно вигнуті, циліндричні або прямі прості форми з врівноваженими пропорціями. Декоративні вази яйцеподібної форми з багато оздобленим пластичним декором та вертикальними ручками.
Колірна гама	Переважно світлі відтінки або відкриті чисті тони
Застосування	Оздоблення столового, чайного посуду буденного вжитку.

Таблиця 3.6.

Характерні елементи	Стильові ознаки історизму (еклектики) в оздобленні фарфору-фаянсу II половини XIX століття
Характерні лінії стилю	Поєднання різноманітних стильових елементів в одному творі. Застосування фонових покриттів та декоративний розпис.
Характеристика зображень	Суцільне витончене декорування, «килимове» заповнення поверхні творів, поєднання різних видів орнаменту. Поєднання несполученого. Дрібність у композиційних зображеннях. Застосування імітацій різних матеріалів – мармуру, малахіту, текстури деревини, кабошону дорогоцінних і напівкоштовних каменів (так званий ювелірний декор), багато позолоти на декоративних вазах.
Форма	Форми ваз кратероподібні, амфороподібні, овальні, форми «медисис» та багатокутні.
Колірна гама	Поєднання різних кольорів в одному творі.
Застосування	Декоративні вази, тарелі, столовий і чайний посуд.

Таблиця 3.7.

Характерні елементи	Стильові ознаки натуралізму в оздобленні фарфору XIX ст.
Характерні лінії стилю	Ілюзорність, максимально точне зображення та передача дрібних деталей природи. Стиль виник у XIX ст. у Західній Європі
Характеристика зображень	Рослинний декор, природне зображення природи, квітів і листя, букети з квітів
Форма	Природні, натуральні форми, вінки та гірлянди
Колірна гама	Різнманітна колірна гама, сполучення чистих кольорів і відтінків
Застосування	Оздоблення столового та чайного посуду, декоративних ваз, чашок, декоративних тарелів

Таблиця 3.8.

Характерні елементи	Стильові ознаки модерну ХІХ ст. на виробах з тонкої кераміки
Характерні лінії стилю	Пластичність, умовність і динамічність орнаментальних елементів композиції. Хвилясті лінії та площинні візерунки. Основний виразний прийом – орнамент. Використання символів. Переробка старих художніх форм і прийомів розпису по порцеляні. Зображення фігур юнаків і дівчат у різних позах.
Характеристика зображень	Використання вигадливих, хвилястих, синусоїдних ліній, стилізованих квітів, запозичених з природи, насиченість композицій. Зображення поодиноких квіток, гілок або невеликих композицій, де кожна рослина виділена як головна.
Форма. Колір	Пластичні, нестійкі форми, застосування принципу асиметрії та вільного формотворення. Приглушені, м'які, ніжні кольори в розписі. Рясне використання золота
Застосування	Пейзажні композиції, рослинні та квіткові мотиви розпису, зображення на фарфорових предметах птахів і тварин або окремої квітки, розташованої на всій поверхні виробу

Таблиця 3.9.

Характерні елементи	Стильові ознаки ар деко у формотворенні та оздобленні фарфору
Характерні лінії стилю	Використання східчастих форм, широкі криві (на відміну від звивистих, природних кривих ліній модерну). Застосування картушів і шевронів, мотиви променів сонця.
Характеристика зображень	Багаті орнаменти, геометричні, квіткові мотиви, квіти, змішані з геометричним конструктивізмом. Вплив еkleктики, з елементами архітектури і дизайну. Основа орнаментальних мотивів Єгипту, ацтеків Мексики, Африки тощо.
Форма	Пластика людського тіла, скульптурні зображення жіночих фігур, зображених у момент руху чи танцю, в експресивних, іноді неприродних позах. Декоративні фігурки екзотичних тварин, птахів. Грановані, геометричні, зигзагоподібні та змішані форми, широкі площини
Колірна гама	Відкриті інтенсивні, яскраві кольори, зіставлення контрастних хроматичних площин темних відтінків, зокрема чорного і темно-коричневого. Шляхетна коричнево-бежева гама, яскраво-червона, бордова. Зіставлення контрастних хроматичних площин

ДОДАТОК И
РЕСТАВРАЦІЯ МУЗЕЙНОГО ФАРФОРУ-ФАЯНСУ



Рис. И.1. Діана і Ендіміон. Скульптурна композиція. Німеччина, Саксонія, Майсенська фарфорова мануфактура, 1774–1814 рр.
Інв. № К – 3005. Бісквіт, висота – 31 см; розміри подіуму – 12,5 x 12,3 см.
Київ, Національний музей історії України. Вигляд до реставрації.



Рис. И.2. Діана і Ендіміон. Скульптурна композиція. Німеччина, Саксонія, Майсенська фарфорова мануфактура, 1774–1814 рр.
Інв. № К – 3005. Київ, Національний музей історії України.
Вигляд після реставрації.



Рис. И.3. Діана і Ендімійон. Паоло Андреа Трискорні (1757–1833). Мармур.
 Висота – 140 см, довжина – 151 см. Підпис праворуч на підставці:
 P. Triscorni. Инв. № Н. ск. 776.
 Санкт-Петербург, Державний Ермітаж (аналог).



Рис. И.4. Діана і Ендімійон. Фрідріх Еліас Мейер. Фарфор, розпис.
 Майсенська фарфорова мануфактура (1760-ті рр.) (аналог).

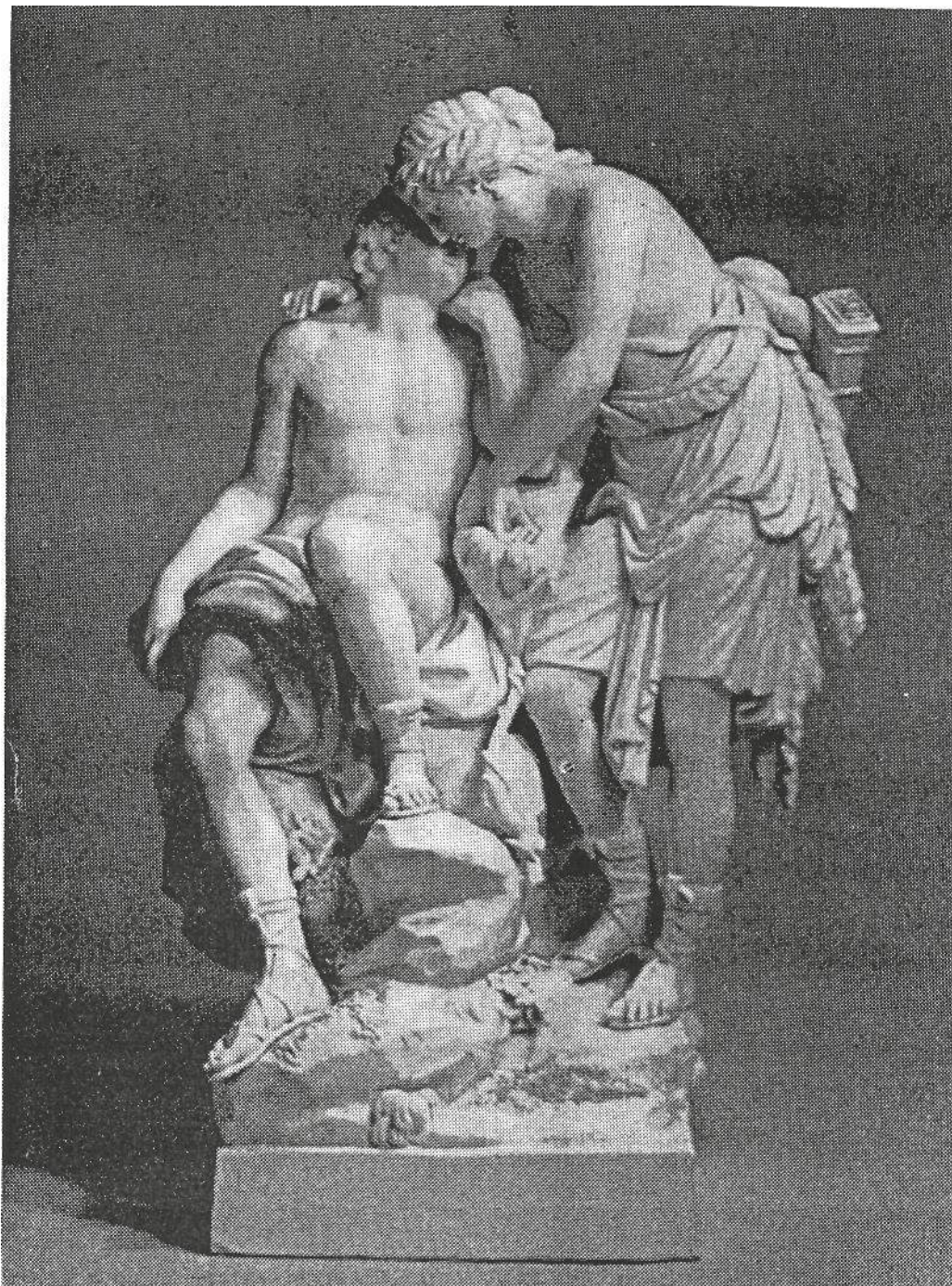


Рис. И.5. Діана і Ендіміон. Фрідріх Еліас Мейер.
Майсенська фарфорова мануфактура (1760-ті рр.).
Інв. № Н. ск. 776. Санкт-Петербург, Державний Ермітаж (прямий аналог).



Рис. И.6. Кашпо. Волокитинський фарфоровий завод. 1840–1850-ті рр., без інвентарного номера. Повернене з Німеччини 1948 року. Фарфор, поливи, шлікерне литво, рельєф, надглазурний розпис. Марка відсутня. (НМУНДМ).
Вигляд до реставрації.



Рис. И.7. Кашпо. Волокитинський фарфоровий завод. 1840–1850-ті рр. Повернене з Німеччини 1948 року. (НМУНДМ).
Вигляд після реставрації.



Рис. И.8. Масничка «Ананас». Волокитинський фарфоровий завод.
Сер. XIX ст. Повернене з Німеччини 1948 року (НМУНДМ б/н).
(Вигляд до реставрації з одного боку).



Рис. И.9. Масничка «Ананас». Волокитинський фарфоровий завод.
Сер. XIX ст. Повернене з Німеччини 1948 року (НМУНДМ б/н).
(Вигляд до реставрації з іншого боку).



Рис. И.10. Масничка «Ананас». Волокитинський фарфоровий завод.
Сер. XIX ст. (НМУНДМ б/н). Вигляд після реставрації.



Рис. И.11. Масничка «Ананас». Волокитинський фарфоровий завод.
Сер. XIX ст. (НМУНДМ б/н). Вигляд після реставрації.



Рис. И.12. Декоративна ваза «Ріг достатку».
 Волокитино, фарфоровий завод А. Міклашевського. Поч. ХІХ ст.
 Фарфор, ліпний і рельєфний декор, підглазурний розпис. Висота – 42,5 см.
 НМІУ (інв. № К-1093). Вигляд до реставрації.



Рис. И.13. Декоративна ваза «Ріг достатку».
Волокитино, фарфоровий завод А. Міклашевського. Поч. ХІХ ст.
Фарфор, ліпний і рельєфний декор, підглазурний розпис. Висота – 42,5 см.
НМІУ (інв. № К-1093). Вигляд після реставрації.



Рис. И.14. Ваза-ритон з квітковим розписом і рельєфним орнаментом, на рокайльній підставці. Варіант розпису. Фарфор, рельєфний декор, надглазурний розпис. Марка червона надглазурна АМ. У тісті відбиток цифри 6 у квадраті. Приватна колекція. Аналог.



Рис. И.15. Ваза-ритон з квітковим розписом і рельєфним орнаментом, на рокайльній підставці. Варіант розпису. Фарфор, рельєфний декор, надглазурний розпис. Марка відсутня. НМУНДМ (інв. № ФР 1750). Аналог.



Рис. И.16. Ескіз братів Хевіленд букетери з фігурою Нептуна, 1850-ті роки.



Рис. И.17. Букетера з фігурою Нептуна. Фабрика у Кластериці, Чехія.



Рис. И.18. Букетера з фігурою богині ріки. Майсенська фарфорова мануфактура, 1850–1860 роки.



Рис. И.19. Букетера з фігурою чоловіка. Волокитинський фарфоровий завод А. Міклашевського. Фарфор, ліпний і рельєфний декор, надглазурний розпис, позолота, цирування по позолоті. Марка коричнева надглазурна АМ. НМУНДМ (інв. № ФР-1827). Надходження з Київського державного музею українського образотворчого мистецтва 1954 року за № 289. Аналог.



Рис. И.20. Букетера з фігурою жінки. Волокитинський фарфоровий завод А. Міклашевського. Фарфор, ліпний і рельєфний декор, підглазурний розпис, позолота, цирування по позолоті. Марка коричнева надглазурна АМ. ДМУНДМ (інв. № ФР – 1828). Надходження з Київського державного музею українського образотворчого мистецтва 1954 року за № 290. Аналог.



Рис. И.21. Накривка до миски. Інв. № 4316 ч; 4673 б., поч. ХІХ ст.
 Баранівський фарфоровий завод (засн. 1803 р.), м. Баранівка, Волинська губ.
 Фарфор, надглазурний розпис. Вигляд до реставрації та в процесі.
 НМУНДМ.



Рис. И.22. Миска з накривкою. Інв. № 4316 ч; 4673 б. поч. ХІХ ст.
 Баранівський фарфоровий завод (засн. 1803 р.), м. Баранівка, Волинська губ.
 Фарфор, надглазурний розпис. Вигляд після реставрації.
 НМУНДМ.



Рис. И.23. Масничка «Груша». Городницький фарфоро-фаянсовий завод, кінець XIX – поч. XX ст. Інв. № 6039. Фаянс, надглазурний розпис. Вигляд до реставрації. НМУНДМ.



Рис. И.24. Масничка «Груша». Городницький фарфоро-фаянсовий завод, кінець XIX – поч. XX ст. Фаянс, надглазурний розпис. Інв. №6039. Вигляд у процесі реставрації. Заповнення втрачених частин. НМУНДМ.



Рис. И.25. Масничка «Груша». Городницький фарфоро-фаянсовий завод, кінець XIX – поч. XX ст. Фаянс, надглазурний розпис. Інв. №6039. Вигляд після реставрації. НМУНДМ.



Рис. И.26. Масничка «Груша». Городницький фарфоро-фаянсовий завод, кінець XIX – поч. XX ст. Фаянс, надглазурний розпис. Інв. №6039. Вигляд після реставрації. Загальний вигляд пам'ятки. НМУНДМ.



Рис. И.27. Ікона із зображенням Ісуса Христа. Києво-Межигірська фаянсова фабрика, кінець ХІХ – поч. ХХ ст. Фаянс, надглазурний розпис. НМІУ, інв. № К-501. Вигляд до реставрації. Загальний вигляд пам'ятки.

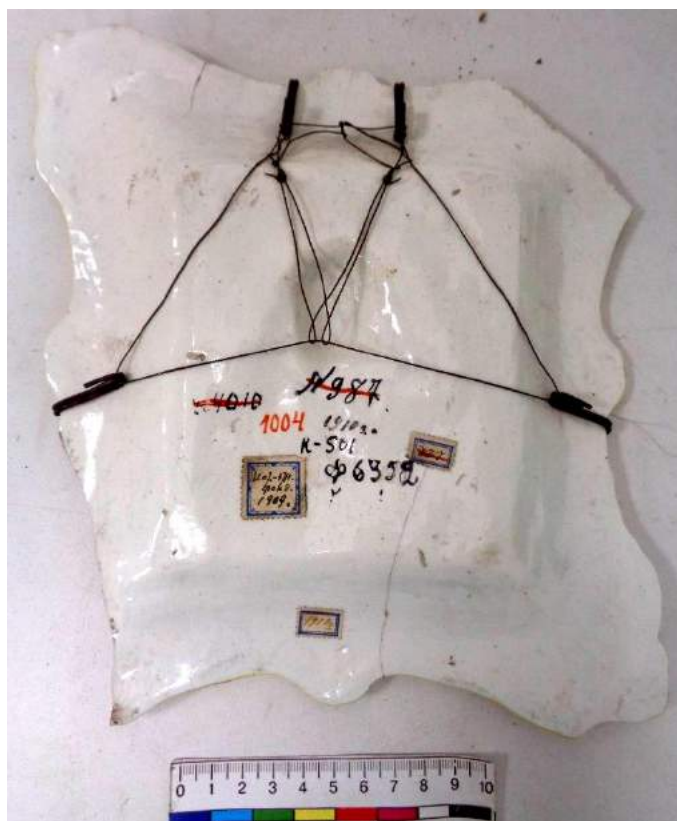


Рис. И.28. Ікона із зображенням Ісуса Христа. Києво-Межигірська фаянсова фабрика, кінець ХІХ – поч. ХХ ст. Фаянс, надглазурний розпис. НМІУ, інв. № К-501. Вигляд до реставрації. Зворотній бік пам'ятки.



Рис. И.29. Ікона із зображенням Ісуса Христа . Києво-Межигірська фаянсова фабрика, кінець ХІХ – поч. ХХ ст. Фаянс, надглазурний розпис. НМІУ, інв. № К-501. Вигляд у процесі реставрації.



Рис. И.30. Ікона із зображенням Ісуса Христа. Києво-Межигірська фаянсова фабрика, кінець ХІХ – поч. ХХ ст. Фаянс, надглазурний розпис. НМІУ, інв. № К-501. Вигляд після реставрації.



Рис. И.31. Ікона «Воскресіння». Києво-Межигірська фаянсова фабрика, кінець XIX – поч. XX ст. Фаянс, надглазурний розпис. НМІУ, інв. № К-502. Вигляд до реставрації. Загальний вигляд пам'ятки.



Рис. И.32. Ікона «Воскресіння». Києво-Межигірська фаянсова фабрика, кінець XIX – поч. XX ст. Фаянс, надглазурний розпис. НМІУ, інв. № К-502. Вигляд до реставрації. Зворотній бік пам'ятки.



Рис. И.33. Ікона «Воскресіння». Києво-Межигірська фаянсова фабрика, кінець XIX – поч. XX ст. Фаянс, надглазурний розпис. НМІУ, інв. № К-502. Вигляд у процесі реставрації. Демонтаж.



Рис. И.34. Ікона «Воскресіння». Києво-Межигірська фаянсова фабрика, кінець XIX – поч. XX ст. Фаянс, надглазурний розпис. НМІУ, інв. № К-502. Вигляд після реставрації. Зворотній бік пам'ятки.



Рис. И.35. Ікона «Воскресіння». Києво-Межигірська фаянсова фабрика, кінець XIX – поч. XX ст. Фаянс, надглазурний розпис. НМІУ, інв. № К-504.
Вигляд до реставрації.

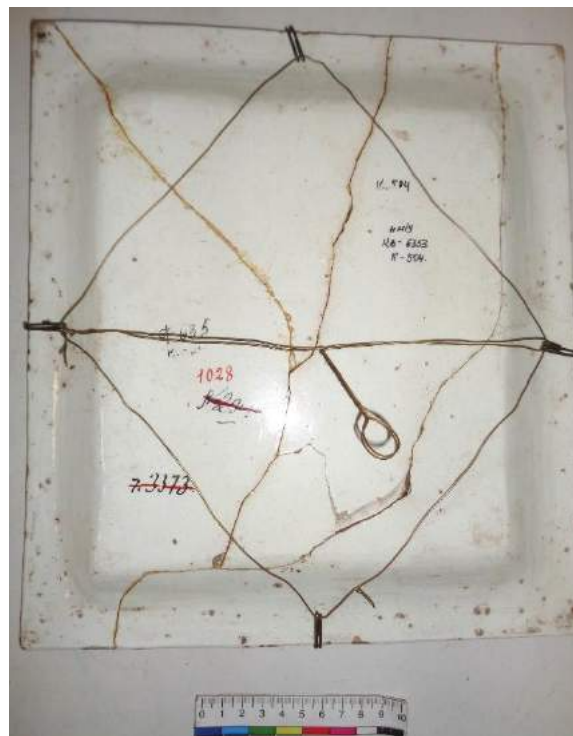


Рис. И.36. Ікона «Воскресіння». Києво-Межигірська фаянсова фабрика, кінець XIX – поч. XX ст. Фаянс, надглазурний розпис. Інв. № К-504.
Вигляд до реставрації. Зворотній бік пам'ятки.



Рис. И.37. Ікона «Воскресіння». Києво-Межигірська фаянсова фабрика, кінець ХІХ – поч. ХХ ст. Фаянс, надглазурний розпис. НМІУ, інв. № К-504. Вигляд у процесі реставрації. Демонтаж.



Рис. И.38. Ікона «Воскресіння». Києво-Межигірська фаянсова фабрика, кінець ХІХ – поч. ХХ ст. Фаянс, надглазурний розпис. НМІУ, інв. № К-504. Вигляд після реставрації.



Рис. И.39. Ікона із зображенням Ісуса Христа. Києво-Межигірська фаянсова фабрика, кінець XIX – поч. XX ст. Фаянс, надглазурний розпис. НМІУ, інв. № К-503. Вигляд до реставрації.

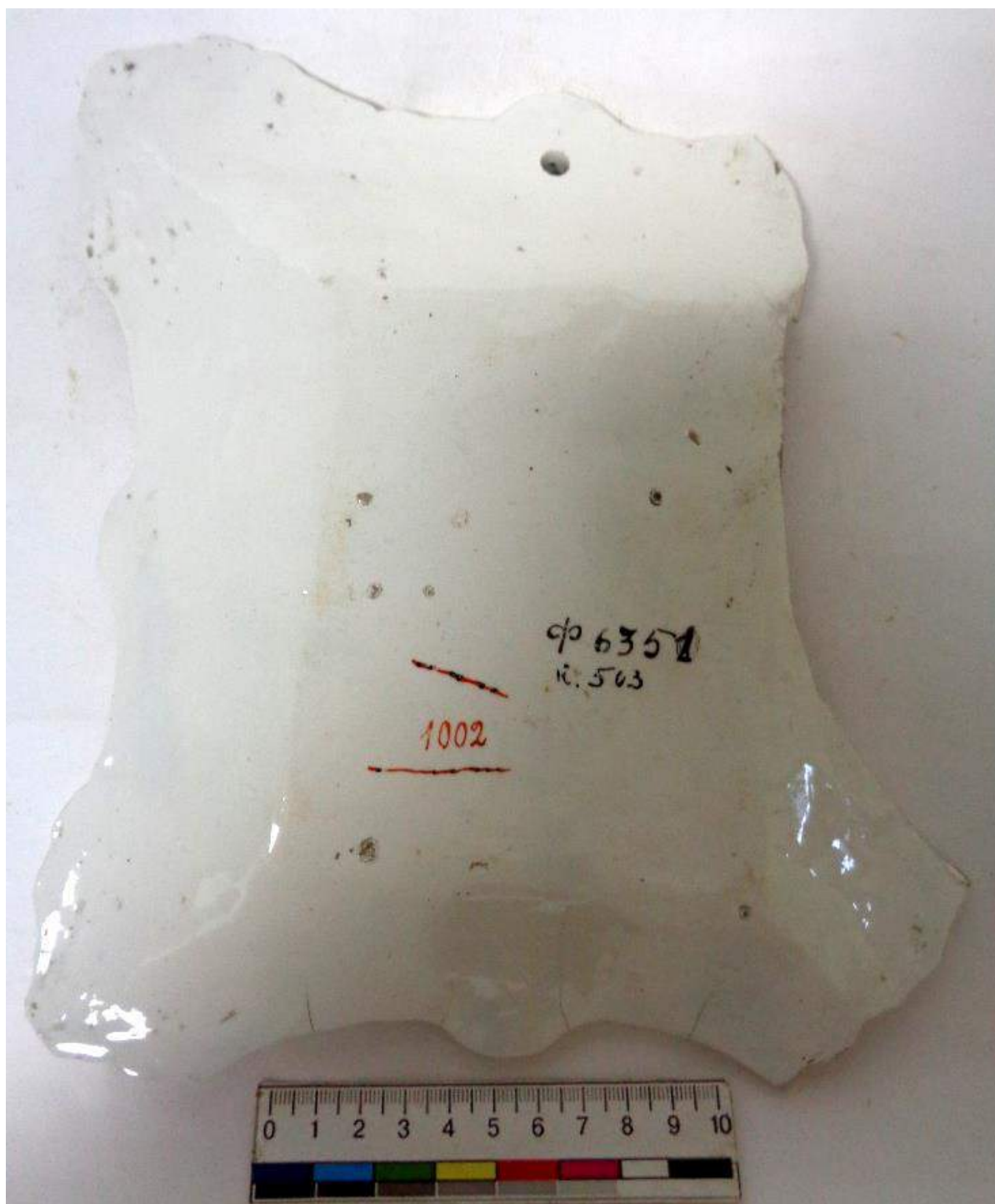


Рис. И.40. Ікона із зображенням Ісуса Христа. Києво-Межигірська фаянсова фабрика, кінець ХІХ – поч. ХХ ст. Фаянс, надглазурний розпис. НМІУ, інв. № К-503. Вигляд до реставрації. Зворотній бік пам'ятки.



Рис. И.41. Ікона із зображенням Ісуса Христа. Києво-Межигірська фаянсова фабрика, кінець ХІХ – поч. ХХ ст. Фаянс, надглазурний розпис. НМІУ, інв. № К-503. Вигляд у процесі реставрації. Доповнення втрат.



Рис. И.42. Ікона із зображенням Ісуса Христа. Києво-Межигірська фаянсова фабрика, кінець ХІХ – поч. ХХ ст. Фаянс, надглазурний розпис. НМІУ, інв. № К-503. Вигляд після реставрації.

ДОДАТОК К

**ВРАЗКИ ВИСНОВКІВ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ЕКСПЕРТИЗ
ВИРОБІВ ФАРФОРУ-ФАЯНСУ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ
З МУЗЕЙНИХ КОЛЕКЦІЙ**

ВИСНОВКИ

**мистецтвознавчої експертизи вази «Птахи на гілках»
з колекції Національного музею історії України**

Автор:	Україна, с. Волокитино Чернігівської губернії, завод А. М. Міклашевського.
Місце зберігання:	Національний музей історії України, інв. № К-671.
Час виготовлення:	1840–1850-ті роки.
Матеріал, основа:	фарфор.
Техніка виконання:	шлікерне лиття, ліплення, золотіння, ручний надглазурний розпис.
Розміри:	h – 25 см, d вінець – 7,5 см.

На візуальне мистецтвознавче дослідження представлена пам'ятка з колекції Національного музею історії України – декоративна ваза з рельєфним поліхромним декором та ручним розписом на синьому кобальтовому тлі, виготовлена з фарфору в техніці шлікерного литва, глазурована.



Рис. 1. Зовнішня сторона вази «Птахи на гілках».



Рис. 2. Зворотна сторона вази «Птахи на гілках».



Рис. 3. Клеймо та написи чорною тушшю.



Рис. 4. Аналоги ваз «Птахи на гілках», Волокитино. 1839 – 1850-ті роки.

Досліджувана ваза має овальний тулуб, який плавно переходить у невисоке горло та вінця, плавно відігнуті назовні, має низьку кільцеву ніжку. Ваза прикрашена двома вертикальними ручками, виконаними у вигляді стилізованого меандру з наскрізними отворами. Край горла, ніжка і ручки позолочені.



Рис. 5. Клеймо у вигляді монограми АМ.

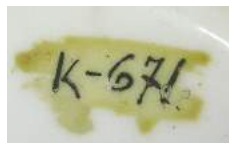


Рис. 6. Інвентарний номер К-671.

Тулуб вази декоровано поліхромним накладним рельєфним зображенням у вигляді екзотичних птахів на гілках квітучого дерева з однієї сторони (рис. 1) та метеликів і бабок біля квітучої рослини з другої (рис. 2).

На денці вази проставлене надглазурне червоне клеймо у вигляді монограми АМ (рис. 5, 6). На основі клейм, проставлених на денці, встановлено, що досліджувана ваза виготовлена на заводі А. М. Міклашевського у 1840–1850-х роках.

Крім того, є напис чорною тушшю К-671, закріплений клеєм, що вказує на інвентарний номер пам'ятки (рис. 3, 6).

Декор зовнішньої поверхні виконаний за мотивами китайського фарфору XVIII–XIX століття «квіти і птахи» у стилістиці історизму, що отримало значне поширення в мистецтві Російської імперії з 1830-х років. Форма вази повторює форми японських і китайських ваз, які експортували до Європи в середині XIX століття. Ваза відрізняється високою якістю виконання та декоративністю оформлення. Аналогічні за формою та декором вази (рис.4) зустрічаються в інших колірних вирішеннях. Наприклад, ваза з білим тлом опублікована у двотомному виданні «Фарфор заводу А. М. Міклашевського» мистецтвознавця Е. Б. Самецької та у монографії Ф. С. Петрякової «Український художній фарфор (кін. XVIII – поч. XX ст.)».

При оптико-фізичному дослідженні виявлено подряпини та потертості на ручках та вінці предмета. Досліджувана ваза має відкол і невелику втрату на вінці.

Після реставрації пам'ятка набула експозиційного вигляду.

Висновки:

У результаті проведених візуальних, оптико-фізичних досліджень, а також на основі документальних джерел і порівняльного аналізу є підстави, що:

1. Декоративна ваза виконана з фарфору високої якості методом шлікерного литва. Декор на тулубі нанесений способом накладного рельєфу, з наступною обробкою ручним способом і вкритий надглазурними фарбами. Загальний фон вази вкритий надглазурно синім кобальтом, ручки та відведення на вінці оброблені сусальним золотом.

2. Досліджувана ваза виконана в стилі історизму, призначена для декорування інтер'єру.

3. Предмет у задовільному стані, виготовлений, імовірно, у 1840–1850-х роках на заводі А. М. Міклашевського, с. Волокитине Чернігівської губернії.

4. Пам'ятка має історичну, художню та музейну цінність.

Література:

1. Самецкая Э. Б. Фарфор завода А. М. Миклашевского. М.: Интербук-бизнес, 2010. Т. 1. С. 224–225, кат. № 231.
2. Петрякова Ф. С. Украинский художественный фарфор (конец XVIII – нач. XX ст.). /АН УССР, Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии имени Максима Рыльского (Львовск. отд.). К.: Наукова думка, 1985. 222 с.: ил. (Аналог на с. 132, рис. 134).

ВИСНОВКИ

мистецтвознавчої експертизи декоративної вази з колекції Національного музею історії України

Автор:	Україна, с. Волокитине Чернігівської губернії, завод А. М. Міклашевського.
Місце зберігання:	Національний музей історії України, інв. № К-658.
Час виготовлення:	1850-ті роки.
Матеріал, основа:	фарфор.
Техніка виконання:	шлікерне лиття, рельєф, ажур, ручний надглазурний розпис.
Розміри:	h – 25 см, d вінець – 7,5 см.

На візуальне мистецтвознавче дослідження представлена пам'ятка з колекції Національного музею історії України – декоративна ваза з поліхромним розписом на білому тлі. Ваза виготовлена з фарфору в техніці шлікерного литва, глазурована, декорована подовженим вусиком і квітковою композицією у медальйонах, виконаною блакитною, світло-зеленою та коричнево-червоною фарбами.



Рис. 1. Ваза. До реставрації.



Рис. 2. Ваза. Після реставрації.



Рис. 3. Денце. Клеймо та написи чорною тушшю.

Досліджувана ваза має овальний тулуб, який плавно переходить у вінця, розділені на чотири частини у вигляді пелюсток, що плавно відігнуті назовні, має низьку кільцеву ніжку, оздоблену по краю рокайлями. До реставрації пам'ятка мала локальні забруднення та втрату частини вінця одної з пелюсток. У результаті проведених реставраційних заходів пам'ятка була очищена, відтворена втрата з гіпсополімеру, проведено тонування в тон кераміки та відтворено частину розпису на доповненому фрагменті. Після реставрації пам'ятка набула експозиційного вигляду.

Ваза виготовлена на одному із самобутніх приватних підприємств – заводі А. М. Міклашевського у 1850-х роках, про що свідчить форма, розпис і проставлене надглазурне червоне клеймо у вигляді монограми АМ, на денці вази (Рис. 3).

Фарфоровий завод А. М. Міклашевського належав до відомих приватних підприємств Чернігівської губернії колишнього Глухівського повіту (тепер Путивльський район Сумської області). 1839 року у с. Волокитине його заснував поміщик Андрій Михайлович Міклашевський (1801–1895) – нащадок старовинного українського козацько-старшинського роду. Першим директором підприємства був француз Франсуа Дарт, якого запросили разом з братом налагоджувати виробництво. Окрім професійних майстрів і художників, на фабриці працювали переважно місцеві кріпаки. Завод проіснував близько 22 років. Головною причиною його закриття стала відміна кріпосного права, перебудувати підприємство в нових умовах було неможливо, і 1861 року виробництво фарфору зупинилося.

Слід також зазначити, що, на відміну від інших українських підприємств, які випускали одночасно фарфор і фаянс, завод А. Міклашевського випускав тільки фарфорові вироби.

Волокитинські вироби на першому етапі свого випуску перебували під впливом французьких підприємств, наслідуючи форми, мотиви, прийоми розпису. Отже, можемо стверджувати, що досліджувана пам'ятка виконана у рокайльному стилі, імовірно, у перші роки заснування заводу – між 1840 і 1850 роками.

Висновки:

У результаті проведених візуальних, оптико-фізичних і реставраційних досліджень, а також на основі документальних джерел і порівняльного аналізу є підстави вважати, що:

1. Декоративна пам'ятка виконана з фарфору високої якості методом шлікерного литва. Декор на тулубі нанесений ручним способом надглазурними фарбами.

2. Декоративна ваза виконана вручну досить майстерно, з рокайльними елементами, призначена для декорування інтер'єру.

3. Предмет має задовільну збереженість, виготовлений, імовірно, у 1840–1850-х роках на заводі А. М. Міклашевського с. Волокитине Чернігівської губернії.

4. Пам'ятка має історичну, художню та музейну цінність.

Література:

1. Самецкая Э. Б. Фарфор завода А. М. Миклашевского. М.: Интербук-бизнес, 2010. Т. 1. С. 224–225, кат. № 231.

Мистецтвознавець, експерт

Н. М. Ревенок

ВИСНОВКИ

мистецтвознавчої атрибутивної експертизи вази з колекції Національного музею історії України

Автор:	Україна, с. Волокитине Чернігівської губернії, завод А. М. Мыклашевського.
Місце зберігання:	Національний музей історії України, інв. № К-607.
Час виготовлення:	1840–1850-ті роки.
Матеріал, основа:	фарфор.
Техніка виконання:	шлікерне лиття, золотіння, ручний надглазурний розпис.
Розміри:	h – 25 см, d вінець – 7,5 см.

На візуальне мистецтвознавче атрибутивне дослідження представлена пам'ятка з колекції Національного музею історії України – декоративна ваза відомого фарфорового підприємства – заводу А. Міклашевського. Ваза виготовлена з фарфору в техніці шлікерного литва, глазурована, з надглазурним поліхромним розписом по білому фоні та відведенням золотом країв вінець та краю денця.



Рис. 1. Ваза. До реставрації.



Рис. 2. Ваза. До реставрації.
Фото з іншого боку.



Рис. 3. До реставрації. Денце.

Досліджувана ваза має шароподібну просту гармонійну форму тулуба, що плавно перетікає в невисоке, вузьке горло та має різко розширені відігнуті назовні вінця у верхній частині та низьку кільцеву ніжку. Край вінця та край ніжки оздоблені відведеннями золотом.

На денці вази нанесено надглазурно червоне клеймо у вигляді монограми АМ (рис. 3). На основі клейма, проставлених на дні, встановлено, що досліджувана ваза виготовлена на заводі А. М. Міклашевського у 1840–1850-х роках.

Ваза оздоблена рослинним орнаментом вільним розписом: навколо всього тулуба зображена хвилеподібна гілка з квітами та листям.

Джерелом для копіювання декору зазвичай слугували ілюстрації популярних видань ХІХ століття – атласів рослин і квітів. У цей період зображення на порцелянових виробах вже не замикаються у фігурний резерв, а

розташовуються по всій поверхні виробу, що передбачає круговий огляд предмета. Розпис поверхні вази відрізняється високою якістю виконання та декоративною вишуканістю.



Рис. 4. Ваза. Після реставрації



Рис. 5. Після реставрації. Фото з іншого боку



Рис. 6. Після реставрації. Вінець

На реставрацію пам'ятка надійшла з незадовільно склеєними вінцями, які склалися з двох фрагментів, за актом передачі під назвою «Ваза», але в процесі дослідження виявилось, що експонат має невеликий круглий отвір, що видно на рис. 3, який із внутрішньої сторони був заклеєний воском. Це дає підстави зробити висновок, що цей предмет не є вазою, як вказано в музейній обліковій картці, а являє собою або вазон для квітів, або плафон для свічок чи лампи, або є частиною люстри. Імовірно, через отвір могла бути вставлена металева конструкція, яка підтримувала плафон.

Висновки:

У результаті проведених візуальних, оптико-фізичних досліджень, а також на основі документальних джерел і порівняльного аналізу є підстави вважати, що:

1. Пам'ятка виконана з фарфору високої якості методом шлікерного литва. Декор на тулубі вази нанесений ручним способом поліхромними надглазурними фарбами.
2. Цей предмет не є вазою, а являє собою вазон для квітів.
3. Предмет має задовільну збереженість, виготовлений у 1840–1850-х роках на заводі А. М. Міклашевського с. Волокитине Чернігівської губернії.
4. Пам'ятка має історичну, художню та музейну цінність.

Література:

1. Самецкая Э. Б. Фарфор завода А. М. Миклашевского. М.: Интербук-бизнес, 2010. Т. 1. С. 224–225, кат. № 231.

Мистецтвознавець, експерт

Н. М. Ревенок

ВИСНОВКИ

мистецтвознавчої експертизи декоративної тарелі «Пролетарій Мамай» з колекції Національного музею історії України

Автор:	Іван Падалка.
Місце зберігання:	Національний музей історії України, інв. № К-1230.
Час виготовлення:	1923 р.
Матеріал, основа:	фаянс.
Техніка виконання:	шлікерне лиття, ручний розпис.
Розміри:	D-24, 5 см, h – 2,8 см, дзеркало – 15,5 см.

На візуальне мистецтвознавче дослідження представлена пам'ятка з колекції Національного музею історії України – таріль «Пролетарій Мамай». Досліджувана пам'ятка є твором декоративно-прикладного мистецтва, за типологічною приналежністю – декоративна таріль. Виготовлена з фаянсу, глазурована. Бортик тарелі прикрашений двома відведеннями – широкими стрічками синім кобальтом, між якими розташований напис «Я пролетарій Мамай стережись мене буржує не займай У.С.Р.Р.». Вся поверхня дзеркала тарелі декорована фігурою Мамаю у традиційній позі, з піднятими руками, у правій руці – з молотком. Під ліктями розташовані, з однієї сторони серп, з другої – книга. Під самою фігурою Мамаю зображена козацька шабля.



Рис. 1 Зовнішня сторона тарелі
«Пролетарій Мамай». До реставрації.

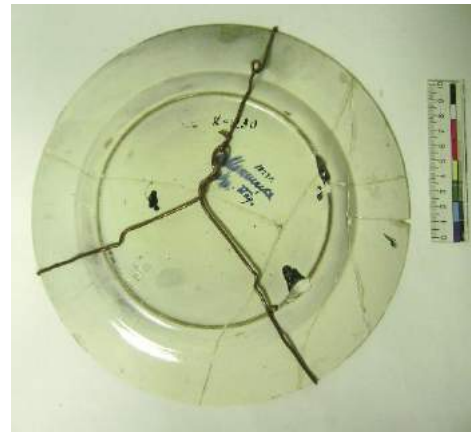


Рис. 2. Зворотна сторона тарелі.
До реставрації.

Пам'ятка була раніше реставрована: склеєна з 9 фрагментів, із слідами численних відколів, перевита товстим мідним дротом. Таріль виготовлена з фаянсу 1923 року у Межигірському керамічному технікумі. Декорування виконано ручним способом зеленою, світло-зеленою та кобальтовою фарбою у техніці надглазурного розпису. На зворотному боці тарілки чорною тушшю нанесений інвентарний номер К-1230 та синьою кобальтовою фарбою надглазурно – 1923 р. Межигір'я, Ів. Пад.

Таким чином, з'ясовано, що цю агітаційну тарілку виконав Іван Падалка, художник-бойчукіст, який був учнем М. Бойчука. Після закінчення Академії мистецтв 1920 року Івана Падалку направили до Миргородського, а пізніше – Межигірського керамічного технікуму викладати, де він і створив кілька зразків агітаційного фарфору.

1936 року «бойчукісти» були піддані репресіям, їм пред'явили звинувачення в участі у націонал-фашистській терористичній організації, і 1937 року майже всі були репресовані та розстріляні.

Крім досліджуваної агітаційної тарілки І. Падалки, відомі такі: «В. І. Ленін», «Ми всіх катів зітрем на порох!» тощо.



Рис. 3 Зовнішня сторона таріли «Пролетарій Мамай». Після реставрації.



Рис. 4. Зворотна сторона таріли. Після реставрації.

Справжність цього експоната очевидна, оскільки на денці проставлена автором дата і місце його виготовлення – 1923 рік, Межигір'я.

Декоративна тарілка, що зберігається у фондах НМІУ (інв. № К-1230), роботи Івана Падалки, можна вважати пам'яткою національного рівня.

Висновки:

У результаті проведених досліджень, а також на підставі документальних джерел і порівняльного аналізу визначено, що:

1. Таріль виготовлена з фаянсу в техніці шлікерного литва. Декор виконаний ручним способом керамічними фарбами темно-зеленого та світло-зеленого кольору.

2. Предмет після реставрації у задовільному стані.

3. Декоративна таріль виготовлена на початку ХХ ст., 1923 року, у Києво-Межигірському технікумі, про що свідчать написи на зворотній стороні таріли.

4. Пам'ятка має історичну, художню та музейну цінність.

Література:

1. Гнілоскурєнко М. Виставка до 75-річчя від дня розстрілу видатного українського митця Івана Падалки // Образотворче мистецтво. 2013. № 1. С. 34.
2. Лагутенко О. Нариси з історії української графіки ХХ століття. К.: Граніт, 2007. 168 с.
3. Кравченко Я. Как традиции бойчукизма воплотились в керамике и книжной графике [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/ru/article/v-konce-dnya/kak-tradicii-boychukizma-vplotilis-v-keramike-i-knizhnoy-grafike-0> (дата звернення: 25.11.2013). – Назва з екрана.

Мистецтвознавець, експерт

Н. М. Ревенок

ДОДАТОК Л
ЗРАЗКИ ВИСНОВКІВ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ЕКСПЕРТИЗ
ФАРФОРУ-ФАЯНСУ З ПРИВАТНИХ КОЛЕКЦІЙ

	
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ НАЦІОНАЛЬНИЙ МУЗЕЙ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ 01025, Україна, Київ, вул. Володимирська, 2 Телефони: (044) 278-65-45; (044) 278-17-98 Факс: (044) 278-17-22 e-mail: nmhu@visti.com	MINISTRY OF CULTURE AND TOURISM OF UKRAINE NATIONAL HISTORICAL MUSEUM OF UKRAINE 01025, 2, Volodymirska st., Kyiv, Ukraine Tel.: +380 44 278-65-45; 278-17-98 Fax: +380 44(044) 278-17-22

№ _____

“ _____ ” _____ 2009 р.

ВИСНОВКИ
історико-мистецтвознавчої експертизи
 (гличик китайський декоративний з приватної колекції)

Експертиза проведена згідно зі Статутом Національного музею історії України та розпорядженням Міністерства культури і мистецтв України, Наказом Міністерства культури і мистецтв України № 647 від 15.11.2002 «Про затвердження Переліку державних установ, закладів культури, інших організацій, яким надається право проведення державної експертизи культурних цінностей».



Рис. 1. Загальний вигляд гличика китайського.

Висота – 371 мм. Ручка – 112x55мм. Носик – 125x95 мм. Діаметр розтруба – 120 мм; піддон – 113 мм; кришка – 97 мм.

Досліджувана пам'ятка є твором декоративно-прикладного мистецтва. Декоративний глечик із кришкою представляє собою посудину для вина циліндричної форми з розтрубом на невисокому піддоні, прикрашений у верхній частині короною із двох'ярусного рельєфного рослинного орнаменту, окремі квіти якого прикрашені точковими вкрапленнями кольоровою емаллю, що символізують очі дракона.

Вся поверхня глечика розділена на три горизонтальні смуги, виділені трьома невеликими рельєфними орнаментальними стрічками, що імітують бронзу (рис. 1).



Рис. 2. Декор глечика китайського. Макрозйомка.

Розпис розташований по всій поверхні предмета, суцільно вкриваючи основний матеріал: на блідо-бірюзовому тлі виділяються стилізовані півонії (півонія відома в Китаї як «цар квітів», квітка багатства та почесей) й інші квіти з дрібними пелюстками, що переплітаються, серед яких періодично повторюється зображення дракона – на верхньому ярусі жовтого кольору, на середньому – лілового, на нижньому – блакитного (рис. 2). Орнаментальний розпис глечика складається з візерунків, що імітують вишивку гладдю по кольоровому шовку (рис. 2).



Рис. 3. Вид зверху глечика китайського.



Рис. 4. Марка-печатка на денці глечика китайського.

Глечик розписаний кобальтовими зеленими, бірюзовими, блакитними й червоними емаллями, зі штучною імітацією перегородчастої емалі та

бронзи. Імітація бронзи присутня на піддоні, орнаментальних рельєфних стрічках, носику, вінчику (із внутрішньої сторони) і на ручці (Рис. 3, 4).

Зразки перегородчастої емалі першої половини XV ст. – початкового періоду розвитку цієї техніки у Китаї – одиничні. Подібні вази, можливо, використовували у буддійських храмах і були частиною вівтарного набору.



Рис. 5. Ваза бронзова з перегородчастою емаллю. Китай. Марка періоду Сюаньде. 1426 – 1435. Аналог.

На Рис. 5 наведений аналог бронзової вази, виконаної в техніці перегородчастої емалі. Візерунок, що прикрашає вазу, складається з великих квіток лотоса на бірюзовому фоні. Особливістю виробу є використання золота на перегорідках і дорогоцінних каменів для оздоблення вінця вази (Рис. 5).

На денці досліджуваного глечика розташована марка-печатка квадратної форми (Рис. 4), яка свідчить про те, що цей виріб високої якості, виготовлений на півдні Китаю при імператорі Йонг-Чинг (1723–1735).


Цей період відноситься до Цинської династії, на що вказують розмежування у вигляді пасків.

Подібні печатки ставлять і дотепер. В орнаментальній композиції глечика основне місце посідає зображення квітів і драконів.

Історична довідка

Імператори династії Цин 1616–1912

Посмертне храмове ім'я	Особисте ім'я	Роки правління	Девіз правління
Тай-цзу	Айсиньгіоро Нурхаці	1616–1626	Тяньмін
Тай-цзун	Айсиньгіоро Абахай чи Айсиньгіоро Хуантайцзи	1627–1643	Тяньцун (1626–1636) Чунде (1636–1643)
Ши-цзу	Айсиньгіоро Фулинь	1644–1661	Шуньчжи
Шен-цзу	Айсиньгіоро Сюаньс	1662–1722	Кансі
Ши-цзун	Айсиньгіоро Інчжень (Йонг-Чинг)	1723–1735	Юнчжень
Гао-цзун	Айсиньгіоро Хунлі	1736–1795	Цяньлун
Жень-цзун	Айсиньгіоро Юньян	1796–1820	Цзяцин
Сюань-цзун	Айсиньгіоро Мяннин	1821–1850	Даогуан
Вень-цзун	Айсиньгіоро Ічжу	1851–1861	Сяньфен
Му-цзун	Айсиньгіоро Цзайчунь	1861–1874	Цисян (1861) Тунчжи (1861–1874)
Де-цзун	Айсиньгіоро Цзайтянь	1875–1908	Гуансуй
	Айсиньгіоро Пуї	1908–1912	Сюаньтун

Династія Цин (маньчжурск.  дайцин гурун кит. 清朝, піньїнь Qīng Cháo, Цин чао) – остання династія монархічного Китаю була заснована 1616 року маньчжурським кланом Айсин Гєро на території сучасного північно-східного Китаю, який у ті часи мав назву Маньчжурія. Протягом менш ніж 30 років під її владою опинився весь Китай і частина Середньої Азії. З початку

династія мала назву «Пізня Цзинь» (金 – золото), назву було змінено на «Цин» (清 — «чистий») 1636 року. Під час правління Цин територія Китаю поширилася на Синьцзян і Тибет. У першій половині XVIII ст. цинському уряду вдалося налагодити досить ефективно керування країною, одним з результатів чого було те, що в цьому столітті найбільш мобільні темпи росту чисельності населення спостерігалися саме в Китаї. Цинський двір проводив політику самоізоляції, що зрештою привело до того, що у XIX ст. Китай був примусово відкритий західними державами та перетворився в напівколоніальну країну. Наступне співробітництво із західними державами дозволило династії уникнути краху під час повстання Тайпінів, проводити порівняно успішну модернізацію й таким чином проіснувати до початку XX ст., але воно ж стало причиною зростаючих націоналістичних (антиманьчжурських) настроїв. У результаті Синьхайської революції 1911 р. династія Цин була скинута і проголошена Китайська Республіка.

У міфології китайців значне місце приділялося чотирьом священним істотам: драконів, тигрові, феніксові, черепаці. Дракон вважався символом весни та сходу.

За китайськими народними віруваннями, дракон – володар водної стихії – дарував людям вологу. Він щедро зрошував поля тих, хто вірно йому служив, захищаючи селян від численних нещасть.

В ієрархії китайських божеств дракон посідав третє місце після неба й землі. Його зображували в найвигадливіших формах. Очі дракона схожі на кролячі, а вуха – на коров'ячі; у нього ростуть довгі вуса; тулуб нагадує тіло змії, вкрите лускою, а чотири тигрові лапи мають орлині пазурі.

Існували чотири типи драконів: небесний дракон, який охороняв обитель богів, божественний дракон, який посилав дощ і вітер, дракон землі, який визначав напрямок і глибину рік і струмків, і дракон, який охороняв скарби.

Народна фантазія створила безліч різновидів драконів – володарів водної стихії. Існувало повір'я, ніби морями, ріками й озерами управляють дракони, які не піднімаються в небо. Вони відомі за назвою: жовтий дракон (хуан лун), змієподібний дракон (цзяо лун), дракон, що в'ється (пань лун). Ледве не всі незрозумілі явища природи люди стали пов'язувати з витівками дракона. Його зображували в хмарах і в тумані або у хвилях, щоб створити уявлення про здатність викликати вітер і хвилі. Він злітав у небо й парив у хмарах, скалив ікла і випускав пазурі.

У Китаї 1960-ті роки є періодом відновлення виробництва, в основному успадкувавши традиційний стиль і технологію династій Мін і Цин. Приблизно з 1970-х років уже почали руйнуватися всі обмеження, які дозволяли набагато урізноманітнити візерунки, кольори й форми. На виробках з'явилося зображення таких квітів, як хризантеми й троянди, квітки сливи, зображення птахів, звірів, традиційних сосен і журавлів, але переважали півонії, хризантеми та квітки сливи. Набагато розширився асортимент кольорової глазури – від 30 до 60 кольорів.

З 1990-х років керамічне виробництво розвивалося в трьох напрямках, тобто вироби виконувались у китайському традиційному стилі, європейсько-американському, за мусульманськими зразками тощо. Вироби цього періоду виділялися гарною формою й оздобленням, відповідно до ринкових потреб. Асортимент подібних виробів постійно оновлювався та поповнювався.

Висновки:

У результаті проведених візуальних і лабораторних досліджень, а також на основі документальних джерел і порівняльного аналізу є підстави вважати, що:

1. Посудина фаянсова, виготовлена в техніці шлікерного литва. Декор розписаний емалевими фарбами, що імітують перегородчасту емаль. Вільне поле вкрите люстром що імітує бронзу.

2. Досліджуваний глечик своєю формою й колірною гамою, емаллю, зеленуватою патиною навмисно виконаний у стилі наслідування бронзовим посудинам епохи Цин (XVII – поч. XX ст., Китай). Подібні бронзові глечики-чайники були призначені для вина.

3. Предмет має гарну збереженість. Виготовлений, швидше за все, у другій половині XX ст. як декоративний подарунковий посуд.

4. Пам'ятка має художню та 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 собрании Эрмитажа к. XIV – первой трети XVIII века. Л., 1977.
4. Кречетова М. Н., Вестфален Э. Х. Китайский фарфор. Л., 1947.

Експерти:

О. І. Мінжунін

Н. М. Ревенок

ВИСНОВКИ мистецтвознавчої експертизи (декоративна таріль з приватної колекції)

Автор: Австрія. Відень.
 Час виготовлення: кінець XVIII – початок XIX ст.
 Матеріал, основа: фарфор.
 Техніка виконання: шлікерне лиття, декалькоманія, промальовування золотом, ручний розпис.
 Розміри: D-24 см, h – 2,8 см, дзеркало – 15,5 см.

Досліджувана пам'ятка є твором декоративно-прикладного мистецтва, за типологічною приналежністю – таріль, виготовлена з фарфору, глазурована. Бортик тарелі прикрашений орнаментом декалько із промальовуванням і крапковим декором (перлинний розпис) позолоттю.

Навколо дзеркала нанесена широка смуга – відведення сусальним золотом із крапковим орнаментуванням тим самим золотом по краях.



Рис. 1. Загальний вигляд тарелі із зображенням Джорджіани Девонширської.



Рис. 2. Зворотна сторона тарелі з клеймом, маркою та написом.

На рис. 1 на дзеркалі зображений портрет молодої жінки, виконаний ручним способом. На денці, зі зворотної сторони (рис. 2) є написи, нанесені золотом: надглазурне клеймо виробника – у вигляді щита із крапками, золота гілочка з листям і напис Devonshire (рис. 3). На рис. 4 зображене клеймо віденської імператорської фарфорової мануфактури Augarten. З 1744 року вироби з фарфору Імперської державної мануфактури клеймували облямованим щитом, гербом Бабенбергів.

На 1805–1828 роки припадає останній період конкурентоспроможного існування віденської мануфактури. Характерним для виробів цього часу є рясне декорування матовою позолоттю у поєднанні із золоченим рельєфним орнаментом.

Проте, до 1830 року фабрика занепала та була закрита 1864 року, але інші віденські фабрики, наприклад Аугартен, Бок, Гольдштайдер, використовували клеймо віденської фабрики «щит» до XX ст.

Портрет молодої жінки, зображений на дзеркалі, за знайденими аналогами, належить герцогині Девонширській. Герцогиня Джорджіана Девонширська, уроджена Спенсер, була однією з найвідоміших жінок своєї епохи.

Вона народилася 9 червня 1757 року в родині графа Джона Спенсера.

До цього ж роду, до речі, належать й інші знамениті красуні – леді Кароліна Лем та відома вже у наш час принцеса Діана (Джорджіана – її двоюрідна прапрабабуся).

У віці 17 років Джорджіана вийшла заміж за герцога Девонширського та почала вести світський спосіб життя.



Рис. 3. Надглазурне клеймо у вигляді щита, марка – гілочка з листям і нанесений золотом напис Devonshire.



Рис. 4. Зразок клейма віденської імператорської фарфорової мануфактури Augarten.



Рис. 5. Т. Гейнсборо. Джорджіана Девонширська (аналог).

Завдяки рідкісній чарівності й смаку, Джорджіана незабаром стала королевою мод, справжньою «fashion-leader», і всі новинки стилю, які вона демонструвала у своїх вбраннях – туніки, плюмажі, називали її ім'ям.

Навіть колір її екіпажу став приводом для назви нового відтінку – «девонширський коричневий».

Але Джорджіана була відома не тільки своїми матримоніальними іграми, активним політичним життям, але й любов'ю до азартних ігор. Померла вона, маючи великі боргові зобов'язання. Досліджуючи зображення на Рис. 1 і Рис. 5, можемо дійти висновку, що портрет на тарелі зроблений з картини відомого англійського художника Томаса Гейнсборо (1721–1788) з невеликими колірними розходженнями.

Висновки:

На основі проведених візуальних і мистецтвознавчих досліджень, а також порівняльного аналізу з аналогами та клеймами фабрик є підстави вважати, що:

1. Досліджувана пам'ятка належить до західноєвропейської культури кінця XVIII – початку XIX ст., виготовлена в Австрії на Віденській фарфоровій мануфактурі, імовірно, на фабриці Augarten.

2. Декоративна таріль виконана з фарфору високої якості методом шлікерного литва. Декор по бортику тарелі нанесений декелями з промальовуванням сусальним золотом. Розпис портрета Джорджіани Девонширської виконаний вручну методом «пуантелі».

3. Пам'ятка має художню та колекційну цінність.

Література:

1. Астахов Ю. Томас Гейнсборо. Портреты : [альбом]. М.: Белый город, 2013. 48 с.
2. Форман Аманда Люси. Джорджиана герцогиня Девонширская. 1998. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://books.imhonet.ru/element/9784359/> (дата звернення: 15.09.2012). – Назва з екрана.
3. Джорджиана герцогиня Девонширская. [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://www.liveinternet.ru/users/arin_levindor/post79884743/ (дата звернення: 15.09.2012). Назва з екрана.

Мистецтвознавець, експерт

Н. М. Ревенок

ВИСНОВКИ
мистецтвознавчої експертизи
(декоративна таріль з приватної колекції)

Автор: Німеччина, Баварія, м. Хохенберг.
 Час виготовлення: 1914 ?
 Матеріал, основа: фарфор.
 Техніка виконання: шлікерне лиття, ліпнина, накатка золотом, ручний розпис.
 Розміри: D-30 см.

На експертизу представлена пам'ятка – декоративна таріль, яку датують приблизно 1914 роком, виготовлена з фарфору, глазурована. Бортик тарелі прикрашений широким суцільним рельєфним меандровим орнаментом, вкритим позолоттю на темно-синьому тлі. Краї тарелі та дзеркало прикрашені широкою золотою стрічкою. На дзеркалі зображений портрет молодої жінки, виконаний ручним способом (рис. 1).



Рис. 1. Зовнішня сторона тарелі із зображенням Софії Потоцької.



Рис. 2. Зворотний бік Тарелі.



Рис 3. Клеймо та напис – Potoscka. Макрозйомка.

На зворотному боці тарілки, на денці по центру є написи: блакитнувато-зеленувата підглазурна марка виробника – Nutschenreuther, Hohenberg, Bayern. Abfeung Dresden. Handmalerei. Червоною фарбою нижче самого клейма написано слово Potoscka (рис 3). «Nutschenreuther» – це порцелянова фабрика, розташована у м. Хохенберзі (Hohenberg), Баварія, була заснована 1814 року Карлом Магнусом Хутшенройтером (1780–1860-ті рр.). До цього Карл Магнус працював художником розпису фарфору на мануфактурі у Валлендорфі. Після його смерті фабрику успадкували дружина й сини. Сини та їхні нащадки відкривали нові підрозділи фабрики в різних містах, їх фірмовий знак був змінений. До сьогодні фабрика «Nutschenreuther» має марку з левом.

Молода жінка, зображена на тарелі, – графиня Потоцька. Це копія з мало-відомої роботи художника А. Кучарського «Графиня Потоцька» (A. Kucharski. Gräfin Potoscka), яка знаходиться у Берлінському музеї – кабінеті гравюри міді, виконана пастеллю, розміром 46,5x37,5 см (рис. 4).

Потоцька Софія Костянтинівна (Софія де Челіче, або Главоне) (1766–1822), красуня-грекиня з Константинополя. На 13-му році життя продана матір'ю польському послу Боскалмпу Лясопольському для польського короля.

По дорозі у Варшаву її за 1 тисячу червонців купив майор Йосип Вітт і 1779 року з нею одружився.

1781 року Софія з чоловіком, подорожуючи по Європі, була представлена Станіславу Августу.

Перебуваючи в Берліні, вона проводила час з австрійським імператором Йосипом II у курортному містечку, там же познайомилася з королем Пруссії Фрідріхом II, за рекомендацією якого пізніше її приймала королева Франції Марія-Антуанетта у своїй міській резиденції – Малому Тріаноні.

При перебуванні у Парижі нею опікування граф Прованський, який згодом став королем Людовиком XVIII, і молодий граф д'Артуа, майбутній король Карл X.

Після декількох років життя у Парижі 1785 року Вітт разом з дружиною повернувся до Кам'янець-Подільського, де став комендантом. Незабаром Софія з'явилася у Криму, де 1787 року була рекомендована імператриці Катерині II. Під час російсько-турецької війни 1787–1791 рр., не повертаючись до чоловіка, вона оселилася у російському таборі, спочатку під Хотином у графа І. П. Салтикова, а пізніше під Очаковом, де потрапила в оточення Г. А. Потьомкіна.

Вітт, пішовши за дружиною, втратив місце коменданта у Польщі, але згодом був призначений комендантом Херсона.



Рис. 4. А.Кучарський
«Графиня Потоцька»
Берлінський музей,
кабінет гравюри міді,
пастель, 46,5x37,5 см.

Дружина ж його залишалася з Потьомкіним, який, оцінивши її розум, давав їй різні доручення політичного характеру. Наприклад, вона повинна була домогтися від графа Станіслава Потоцького (у 1752 р.) примкнути до Торговельної конфедерації.

Стосунки Софії та графа Потоцького виявилися досить міцними, отже, пізніше Вітт поступився дружиною за велику винагороду, але цей шлюб мав відбутися тільки 1798 року, тільки після смерті дружини Потоцького, яка не погоджувалася на розлучення.

Оселившись в Умані, Потоцький заснував 1796 р. парк, названий «Софіївським» на честь дружини, який їй подарував у день її іменин 1802 року.

Першим архітектором Софіївського парку був обдарований польський військовий інженер Людвіг Метцель.

Працювали в парку щодня близько 800 чоловік, в основному кріпаки Потоцького. Однак Софія захопилася своїм молодим і гарним пасинком графом Юрієм Потоцьким. 1805 року Потоцький помер, але зв'язок Софії з Юрієм Потоцьким тривав ще 4 роки. Коли Ю. Потоцький програв все своє

майно, Софія погодилася сплатити його борги за умови, що він покине Росію. Після його від'їзду вона зайнялася благоустроєм свого розореного майна. Завдяки М. М. Сперанському вона одержала однакову частку з дітьми за маєток чоловіка. Від шлюбу з Вітте вона мала двох синів, а від шлюбу з Потоцьким – трьох синів і дочку.

Висновки:

У результаті проведених візуальних та оптико-фізичних досліджень, а також на підставі документальних джерел і порівняльного аналізу є підстави вважати, що:

1. Декоративна таріль виконана з фарфору високої якості методом шлікерного литва. Декор по бортику тарелі нанесений сусальним золотом по рельєфній основі, вкритій темно-синім кобальтом. Розпис портрета Софії Потоцької виконаний вручну методом «пуантелі».
2. Досліджувана таріль виконана в стилі пізнього класицизму, призначена для декорування інтер'єру.
3. Предмет має гарну збереженість, виготовлений, імовірно, у I половині ХХ ст. як декоративний подарунковий посуд.
4. Пам'ятка має історичну, художню та колекційну цінність.

Література:

1. Bruckmann-Drucke Medici-Drucke . Grosse farbenlicht drucke. Nach originalen alter und neuer meister. Verlag F. Bruckman/Munchen. Ausgabe 1937. (Великі художники. Оригінальні старі та нові майстри. З F. Bruckman/Munchen. 1937 р.).
2. Сухарева О. В. Хто був в Росії від Петра I до Павла I. М., 2005.
3. Софья Потоцкая. Хозяйка чудесного парка. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.nice-places.com/articles/ukraine/uman/20.htm> (дата звернення: 15.09.2012). – Назва з екрана.

Мистецтвознавець, експерт

Н. М. Ревенок