

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І
АРХІТЕКТУРИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

Решетньова Ганна Олексіївна

УДК 738.1(4)"17/191":7.074-027.551(477)

ДИСЕРТАЦІЯ
Стилістичні особливості європейської порцеляни
XVIII – початку XX століття з приватних колекцій України
17.00.05 – образотворче мистецтво
Мистецтвознавство

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

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

Г. О. Решетньова

Науковий керівник: МІЛЯЄВА Людмила Семенівна, доктор
мистецтвознавства, професор

Київ – 2020

АНОТАЦІЯ

Решетньова Г. О. Стилiстичнi особливостi європейської порцеляни XVIII – початку XX столiття з приватних колекцiй України. – Квалiфiкацiйна наукова праця на правах рукопису.

Дисертацiя на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства зi спецiальностi 17.00.05 – образотворче мистецтво. – Нацiональна академiя образотворчого мистецтва i архiтектури, Київ, 2020.

Дисертацiя є першим комплексним дослідженням, присвяченим аналізу стилістичних особливостей порцеляни Західної та Східної Європи з приватних колекцій, що частково ввійшли до музейних збірок України. Мета роботи – представити українських збирачів порцеляни кінця XIX – XX ст., виокремити їхній спадок, що надійшов до Музейного фонду України. На основі отриманих даних проаналізувати стилістичні особливості порцеляни Західної та Східної Європи XVIII – початку XX ст. з обраних колекцій. Аналіз наукової розробки теми підтвердив недостатнє вивчення європейської порцеляни, що зберігається в музеях та приватних колекціях України. До методологічної бази дослідження залучено історико-культурний, мистецтвознавчий, контекстуальний, біографічний, системний, аналітичний методи поряд із методами абстрагування, дедукції, реконструкції, опитування, спостереження та моделювання.

Наукова новизна полягає у визначенні збирачів порцеляни кінця XIX – XX ст., ознайомленні з біографією кожного та виокремленні їхнього надбання, що частково надійшло до музеїв України. Введено до наукового обігу та здійснено атрибуцію низки творів; проаналізовано стилістичні риси порцеляни з даних колекцій.

У дослідженні розглянуто таких збирачів як: О. Білий, О. Блещунов, О. Гансен, Д. Попов, М. Фрадкін, К. Шпектор, родину Бродських, Ханенків та низку нових імен, які потребують подальшого вивчення. Порцелянова спадщина колекціонерів зберігається у музеях Києва, Одеси, Сум, Харкова та

Чорноморська: у Музеї однієї вулиці (МОВ), у Національному музеї «Київська картинна галерея» (НМККГ), у Національному музеї мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (НММБВХ), у Національному музеї українського народного декоративного мистецтва (НМУНДМ), в Одеському муніципальному музеї особистих колекцій ім. О. Блещунова (ОММОК), в Одеському художньому музеї (ОХМ), у Сумському обласному художньому музеї ім. Н. Онацького (СОХМ), у Харківському художньому музеї (ХХМ), у Чорноморському музеї образотворчих мистецтв ім. О. Білого (ЧМОМ).

У роботі реконструйовано біографію О. Гансена та встановлено долю засновника Третього державного музею після 1920-х рр. Виявлено родинні зв'язки колекціонера з мільйонером норвезького походження Г. Гансеном (1819–1892) та польським архітектором О. Гансеном (1922–2005). Уточнено дівоче прізвище матері збирача (Віттерсгейм). Віднайдено онуку О. Гансена та досліджено родинний архів колекціонера у Німеччині. Вивчено київські архіви на предмет встановлення порцеляни, що перебувала в колекції.

Представлено як колекціонера видатного вченого в галузі фізичної хімії О. Бродського. До наукового обігу введено інформацію про дружину науковця – В. Бродську-Шереметьєву, яка підтримувала чоловіка в колекціонуванні творів мистецтва й зокрема порцеляни. З мистецтвознавчої точки зору проаналізовано архів при бібліотеці Інституту фізичної хімії ім. Л. Писаржевського НАН України (ІФХ НАНУ) та в Інституті архівознавства Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського (ІА НБУВ).

Визначено мистецькі вподобання відомого київського лікаря-гомеопата Д. Попова. Висвітлено біографічні відомості та окреслено коло спілкування збирача, яке включало родину Прахових, В. Знобу, І. Кавалерідзе, Б. Крюкова, Л. Міляєву, Г. Світлицького та інших. Подано витяги з листа К. Кричевської-Росандіч, де є згадки про культурне життя Києва 40-х рр. ХХ ст. Здійснено аналіз колекції, яка зберігається у МОВ та в нащадків лікаря.

Представлено художника-графіка М. Фрадкіна як укладача значної колекції порцеляни. Записано спогади директора ХХМ В. Мизгіної, особисто знайомої з художником, та наведено спогади про М. Фрадкіна художниці Будянського фаянсового заводу Г. Чернової. Опрацьовано архів митця у ХХМ та проаналізовано його епістолярну спадщину.

Уперше розглянуто колекцію лікаря К. Шпектор у СОХМ, адже основна частина колекції збирачки представлена у ХХМ; це розширює знання про визначну збірку. Перспективою подальших розвідок є виокремлення порцеляни з колекції О. Гансена у СОХМ, яка складає лівову частку музейного фонду. В дослідженні наводяться спогади сучасників, що дали змогу висвітлити біографічні відомості про колекціонера О. Білого, який на основі власної колекції уклав перший в Україні вузькопрофільний музей російської та радянської художньої порцеляни (нині ЧМОМ). Згадано збірку знаного альпініста та колекціонера О. Блещунова, яка зберігається в ОММОК.

Здійснено підрахунок порцеляни, що надійшла зі збірки О. Гансена до НМУНДМ. Зроблено вибірки порцеляни родини Бродських у НМККГ, Ханенків у НММБВХ, Д. Попова у МОВ, М. Фрадкіна у ХХМ. Опрацьовано інвентарні картки СОХМ та ОХМ з метою виокремлення приватних власників, від яких надходили твори європейської порцеляни; в результаті встановлено, що крім предметів О. Гансена у СОХМ зберігаються предмети К. Шпектор, Є. Русакової, Е. Захар'ян та інших. В ОХМ простежуються лише епізодичні надходження від окремих приватних власників, більша частина творів надійшла від державних установ.

Основну частину дослідження присвячено аналізу окремих порцелянових предметів з приватних колекцій України кінця XIX – XX ст., згаданих вище. Висвітлено естетичне значення предметів та рефлексії в них стилів XVIII – початку XX ст. Посилаючись на значну кількість виробів, виокремлено предмети тих порцелянових підприємств, які переважають у колекціях, а саме: мануфактура Майсена, Імператорська порцелянова

мануфактура Відня, королівські порцелянові мануфактури Берліна (КПМ) та Севра, Імператорський фарфоровий завод Росії (ІФЗ) та приватне підприємство колишньої Чернігівської губернії – А. Миклашевського.

Окреслено історію становлення мануфактури у Майсені та створення європейської твердої порцеляни, зазначено провідних майстрів. Простежено вплив релігійного світогляду засновника підприємства на стилістику порцелянових виробів. Запропоновано не дотримуватися чіткого хронологічного поділу на періоди роботи виробництва або переглянути датування «скульптурного» періоду, який, на думку автора, мав би починатися за життя Августа II Сильного.

Проаналізовано вироби зі східною тематикою зображень з колекцій О. Блещунова, Д. Попова, Ханенків та запропоновано вживати до творів майсенської порцеляни першої половини XVIII ст. більш широкоосяжний термін «орієнталізм», на відміну від популярного «шинуазрі». Простежено дуальність, метафоричність та символічність, притаманну бароко. На прикладах показано перехід від барокових тенденцій до рококо та класицизму, що відбилися не стільки на сюжетах, скільки на гамі кольорів та формі виробів. Відзначено вплив епохи Просвітництва на художнє оформлення предметів.

Атрибутовано чашку та блюдо з колекції Д. Попова, здійснено порівняння клейма та кольорової гами, характерних для виробів Августа II Сильного та імітацій Х. Вольфсон. З цієї самої колекції атрибутовано фігуру «Пара масонів», бюст «Луї Жозеф Ксав'є де Бурбон», вазу з накривкою та три тарілки виробництва Майсена. Наново атрибутовано твори з СОХМ – «Алегорія весни» або «Флора», «Церес (Церера)» або «Алегорія літа», «Викрадення Прозерпіни». Уточнено датування виробу «Жінка, що сидить на пуфику». Запропоновано нові назви для предметів з колекції К. Шпектор у ХХМ: «Приготування шоколаду» або «Персоніфікація вогню», «Алегорія слуху». В результаті вдалося дійти висновку, що застосування стилістичного аналізу під час атрибуції виробів дає змогу лише робити припущення щодо

часу створення першої моделі або стилю епохи, яка надихала майстра, тому не може бути єдиним методом.

Проаналізовано стилістичні особливості порцелянових предметів відомих західноєвропейських підприємств Відня, Севра та Берліна, які перебували під контролем монархії. Простежено вплив історичної та політичної ситуації на зміну смаків і стилістичної орієнтації виробництва. На прикладі виробів з колекції Ханенків продемонстровано специфіку віденського рокайлю, який відрізняється від севрського. Методом індукції та порівняльного аналізу вжиткових предметів доведено можливість робити висновки по формах та деталях виробу щодо стилістичної направленості цілого. Підкреслено, що аналіз відтінків і тональностей одного кольору, щільності кольорового покриття, дає змогу дійти додаткового висновку про приналежність до певного стильового проміжку. В результаті акцентовано важливість дослідження порцеляни з двох точок зору: пластичної та живописної.

Атрибутовано твори Імператорської мануфактури Відня, серед яких: тарілка, кавник, чашка, фігура «Молодий чоловік з листом» – зі збірки Д. Попова. З НММБВХ: поставлено під питання музейну атрибуцію чайника (інв. № 211-ПК), простежено спільні риси двох груп «амурів» з настільними прикрасами, виготовленими мануфактурою Відня для абатства Цветль, запропоновано нові назви для музейних творів. Встановлено автора розпису віденського виробу «Амур в костюмі китайця» – К. Драйшарф; висунуто припущення щодо авторства зображень на окремих предметах. Атрибутовано вироби Королівської мануфактури Севра: дві тарілки, табакерку, бюст «Мадам дю Баррі» – з колекції Д. Попова; за клеймами поставлено під питання авторство розпису охолоджувача для пляшки (інв. № 585-ПК), чашки та блюдця (інв. №№ 593-ПК, 594-ПК) з колекції Ханенків. Атрибутовано твори Королівської порцелянової мануфактури Берліна – вазу, тацю та чашку зі збірки Д. Попова.

Проведено стилістичний аналіз виробів ІФЗ другої половини XVIII – початку XX ст., розглянуто історичні умови, що впливали на діяльність підприємства. На прикладі форм предметів одного сервізу, виготовлених у різний час, простежено зміни стилістики та вплив монарших уподобань. Підкреслено, що в творах ІФЗ з приватних колекцій України домінує стилістична лінія класицизму з вкрапленнями різних течій. Простежується чимало історичних рефлексій, особливо у творах другої чверті XIX ст. Аналіз мінливих стилістичних напрямів, що позначилися на виробках з порцеляни, дає змогу відчувати емоційну напругу, викликану подіями в державі у кризові моменти, простежити пік, після якого неминучий катарсис.

Поставлено під питання атрибуцію фігури з «Гур'євського» сервізу (ЧМОМ) та зображення на тарілці з колекції М. Фрадкіна (ХХМ); авторство зображення Олександра I на чашці та імператриці Єлизавети Олексіївни на кубку з колекції О. Білого, висунуто припущення стосовно авторства моделі останнього. Уточнено датування двох тарілок з колекції К. Шпектор (СОХМ) та запропоновано коригувати назву твору (інв. № 393) з ЧМОМ. Підтверджено, що тарілки з ОХМ часів Олександра I належать до сервізу з гербом князів Юсупових. Атрибутовано таріль, дев'ять тарілок, чашку з блюдцем, чотири предмети з сервізу родини І. Безбородька, кошик, фігури «Дама, яка знімає маску» та «Балерина А. Павлова у ролі Жизелі» – з колекції Д. Попова.

Розглянуті стилістичні течії, що позначилися на творах 1830–1860-х рр. з підприємства А. Миклашевського у с. Волокитиному. Встановлено, що вироби цього заводу фактично ретранслюють стилістику мистецьких течій минулих епох. Простежено спільні риси волокитинських виробів та творів з французьких мануфактур, особливо підприємства Ж. Петі, який презентував напрям неорококо в порцеляні. Висунуто припущення, що останній виготовляв вироби на замовлення А. Миклашевського. На прикладах простежується вплив історичних та літературних сюжетів на тематику виробів, окремо винесено тему «Пушкініани», яка потребує подальшого

дослідження. Висунуто припущення, що зображення чоловіка на чорнильниці з приватної колекції – портрет одного з синів Б. Хмельницького.

Наводиться нова інформація про приходське училище, засноване А. Миклашевським. Введено до наукового обігу: зошит жителя с. Волокитино з відомостями про виробництво; план власного будинку та креслення для будинку (готелю) А. Миклашевського в Києві; архів Є. Спаської з невідомими раніше світлинами та листування з С. Таранушенком, у якому висвітлюються погляди дослідниці на діяльність заводу. Завдяки архівам останніх атрибутовано камін з автентичними кахлями волокитинського заводу, кахлю з рельєфним зображенням чоловіка, раму та деталі дарохранильниці з Покровської церкви с. Волокитино. Атрибутовано вазочку, три чайники, цукорницю, дві чашки з блюдцями, порцелянові деталі, фігури: «Бібліофіл», «Одаліска», «Коробочка у вигляді голови араба», «Юнак з пташкою», «Херувим» (родинна колекція Д. Попова).

В результаті дослідження віднайдено ряд біографічних відомостей, які дозволяють більш ґрунтовно окреслити портрет українського колекціонера кінця XIX – XX ст. Встановлено, що найбільшим попитом у збирачів користувалися порцелянові предмети виробництва сучасних Австрії, Німеччини, Росії та Франції. Зазначено, що стилістика виробів з порцеляни має розглядатися як з огляду на форму, так і за зображеннями. Візуальний стилістичний аналіз допомагає при аналітиці, проте не може бути ключовим елементом атрибуції. Відображення у виробках характерних елементів бароко, рококо, класицизму, модерну й інших вузьких течій та напрямів підтверджує, що порцеляна – це матеріальний відбиток епохи та смаків, які побутували в конкретний час у певному місці.

Підкреслено, що значна кількість порцелянових виробів, які зберігаються в Музейному фонді України, потребують більш повного аналізу та перегляду атрибуцій. Відкриття колекцій дасть змогу залучити іноземних дослідників до фахової дискусії, що засвідчить інтеграцію порцеляни XVIII – початку XX ст. з українських колекцій у світовий культурний простір.

Практичне значення отриманих результатів дисертаційного дослідження полягає в тому, що його ключові положення та висновки можуть бути використані музейними установами для інформаційного доповнення каталогів та екскурсійних програм; науково-дослідними установами для формування навчальних програм та науково-методичних посібників. Інформація про порцелянові вироби може бути використана навчальними закладами мистецького спрямування при розробці лекційних курсів з історії проблем стилів та розвитку декоративно-прикладного мистецтва. Аналітика широкого кола предметів може застосовуватися в процесі атрибуції художніх виробів з порцеляни.

Ключові слова: порцеляна, порцелянові заводи, приватні колекції, стиль, атрибуція.

SUMMARY

Reshetnova H. O. Stylistic features of European porcelain of the 18th – early 20th century from private Ukrainian collections. – Qualification scientific paper, manuscript copyright.

Thesis for a Candidate (PhD) degree in Art Studies, specialty 17.00.05 – Fine Arts. – National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv, 2020.

The dissertation is the first comprehensive study dedicated to the analysis of the stylistic features of the Western and Eastern European porcelain ware from private collections that were partially included in Ukrainian museum collections. The aim of the study is to introduce Ukrainian porcelain collectors of the late 19th – 20th century and single out their legacy included in Ukraine's museum stock. Based on the obtained data, stylistic features of Western and Eastern European porcelain of the 18th – early 20th century from the selected collections can be analysed. The analysis of the scientific materials confirmed that European porcelain ware stored in Ukraine's museums and private collections is understudied. The methodological arsenal included historical and cultural, arts,

contextual, biographic, systemic, and analytical methods along with the methods of abstraction, deduction, reconstruction, surveying, observation and simulation.

The scientific novelty consists in the identification of porcelain collectors of the late 19th – 20th century, familiarisation with the biography of each of them and determination of their legacy that can be partially found in Ukraine's museums. A series of works were attributed and introduced to the scientific discourse; stylistic features of porcelain ware from these collections were analysed.

The study focuses on the following collectors: O. Bilyi, O. Blieshchunov, O. Hansen, D. Popov, M. Fradkin, K. Shpektor, the Brodskys, the Khanenkos and a series of new names that require further examination. The collectors' porcelain legacy is stored in the museums of Kyiv, Odesa, Sumy, Kharkiv and Chornomorsk: in the One Street Museum (OSM), in the National Museum "Kyiv Picture Gallery" (NMKPG), in Bohdan and Varvara Khanenko National Art Museum (BVKNAM), in the National Museum of Ukrainian Decorative Art (NMUDA), in O. Blieshchunov Odesa Municipal Museum of Private Collections (OMMPC), in Odesa Art Museum (OAM), in N. Onatskyi Sumy Regional Art Museum (SRAM), in Kharkiv Art Museum (KhAM), and in O. Bilyi Chornomorsk Museum of Fine Arts (ChMFA).

O. Hansen's biography was reconstructed and the fate of the founder of the Third State Museum after the 1920s was clarified. The collector's family relations to the millionaire of Norwegian origin H. Hansen (1819–1892) and Polish architect O. Hansen (1922–2005). The collector's mother's maiden name was verified (Wittersheim). O. Hansen's granddaughter was found and the collector's family archive in Germany was studied. Kyiv archives were examined in order to determine porcelain ware that was in the collection.

The prominent physical chemist O. Brodsky was presented as a collector. Information about the scholar's wife, V. Brodska-Sheremetieva, who supported her husband in collecting works of art, and in particular porcelain ware, was introduced to the academic discourse. The archive at the library of L. Pisarzhevskyi Institute of Physical Chemistry of the National Academy of

Sciences of Ukraine (IPC NASU) and at Institute of Archive Studies of V. Vernadskyi National Library of Ukraine (IAS VNLU) were critically analysed.

Artistic preferences of the famous Kyiv homeopath D. Popov were determined. Biographic details were established and the collector's circle of acquaintance was described that included the Prakhovs, V. Znoba, I. Kavaleridze, B. Kriukov, L. Miliiaieva, H. Svitlytskyi and others. Excerpts from K. Krychevska-Rosandich's letter are provided which include recollections about Kyiv's cultural life of the 1940s. The collections stored at OSM and the doctor's heirs were analysed.

The graphic artist M. Fradkin was presented as the founder of a significant porcelain collection. The memoirs of the director of KhAM V. Myzgina, who was personally acquainted with the artist, were written down and the memoirs of the artist of Budy Faience Factory about M. Fradkin were provided. The artist's archive at KhAM was studied and his epistolary legacy was analysed.

For the first time, Doctor K. Shpektor's collection in SRAM was examined taking into account that the major part of the collector's collection is exhibited at KhAM; it expands our knowledge about the prominent collection. Further explorations should focus on singling out porcelain ware from O. Hansen's collection at SRAM, which makes the lion's share of the museum stock. The study includes contemporaries' recollections that helped pinpoint biographic data about the collector O. Bilyi, who founded the first highly specialised Ukrainian museum of Russian and Soviet artistic porcelain ware (now ChMFA). The collection of the famous alpinist and collector O. Blieshchunov, which is stored at OMMPC, is also mentioned.

The porcelain ware that was transferred from O. Hansen's collection to NMUDA was taken stock of. Samples were taken from the porcelain ware of the Brodskys at NMKPG, the Khanenkos at BVKNAM, D. Popov at OSM, and M. Fadrkin at KhAM. The inventory cards at SRAM and OAM were processed in order to single out private owners from whom European porcelain ware had been transferred; as a result, it was established that, apart from O. Hansen's items,

K. Shpektor's, Ye. Rusakova's, E. Zakharian's and others' items are stored at SRAM. At OAM, only episodic arrivals from individual private owners can be observed; most of the works came from state institutions.

The main part of the study deals with the analysis of individual porcelain items from the abovementioned Ukrainian private collections of the late 19th – 20th century. The aesthetic significance of the items and the reflection of the styles of the 18th – early 20th century is highlighted. Taking into account the considerable number of items, those from the dominating porcelain factories were paid particular attention to, namely: Meissen Manufactory, Vienna Imperial Porcelain Manufactory, Berlin and Sèvres Royal Porcelain Manufactory, Russian Imperial Porcelain Factory (IPF) and A. Myklashevskiy's private enterprise in the former Chernihiv Province.

The history of the Meissen Manufactory development and the creation of European hard porcelain was described and prominent artists were listed. The influence of the religious worldview of the manufactory's founder on the style of porcelain ware was retraced. It was suggested that the precise chronological division into manufacture periods should not be followed and that the dating of the "sculpture" period should be reviewed, which, in the author's opinion should begin at the time of August II the Strong.

The ware with similar themes from the collections of O. Blieshchunov, D. Popov, and the Khanenkos was analysed and it was suggested that the broader term "orientalism" should be applied to the Meissen porcelain ware of the first half of the 18th century instead of the popular "chinoiserie". The duality, metaphoric nature and symbolism characteristic of baroque were identified. Examples were used to show the transition from baroque traditions to rococo and classicism, which was reflected not only on the plots, but also on the colour palette and the shape of the items. The influence of the Age of Enlightenment on the artistic decoration of the ware was pointed out.

A cup and a saucer from D. Popov's collection was attributed, the brand and the colour palette characteristic of the August II the Strong's works and

Kh. Wolfson's imitations were compared. From this collection, the figure "Pair of masons", the bust "Louis Joseph Xavier de Bourbon", a vase with a lid and three plates manufactured at Meissen's were attributed. Works from SRAM: "The Allegory of Spring" or "Flora", "Ceres" or "The Allegory of Summer", and "The Rape of Proserpine" were re-attributed. The creation date of "A Woman on a Pouffe" was specified. New names for items from K. Shpektor's collection at KhAM were proposed: "Chocolate Preparation", or "Fire Personification", "The Allegory of Hearing". As a result, a conclusion was made that the stylistic analysis during the attribution of works only helps to assume the time of creation of the first model or the style of the age that inspired the artist, so it cannot be the only method.

Stylistic features of porcelain ware from famous Western European enterprises of Vienna, Sèvres and Berlin controlled by monarchies were analysed. The influence of historical and political situation on the change of tastes and stylistic orientation of manufacture was retraced. Using the examples from the Khanenkos' collection, specific features of the Vienna rocaille, which is different from the Sèvres ornament, were demonstrated. Using the methods of induction and comparative analysis, it was proven that conclusions concerning the stylistic trends of the whole can be made based on an item's shapes and details. It was noted that the analysis of shades and tones of one colour and the density of the colour coating enabled us to draw an additional conclusion about the item's belonging to a certain style range. As a result, the significance of studying porcelain was emphasised from two perspectives, plastic and artistic.

The following works of Vienna Imperial Manufactory from D. Popov's collection were attributed: a plate, a coffee pot, a cup, and the figure "A young man with a letter". With regard to BVKNAM, the museum's attribution of the teapot (inventory No. 211-IIK) was questioned, common features of two Cupid groups with table decorations manufactured by the Vienna Manufactory for the Zwettl Abbey were traced, new names for museum works were proposed. The personality of the decorator of the Vienna item "Cupid Dressed as a Chinese" was

identified as K. Dreischarf; assumptions were made concerning the authorship of images on certain items. The following items of Sèvres Royal Manufactory from D. Popov's collection were attributed: two plates, a snuffbox, the bust "Madame du Barry"; based on brands, the authorship of the decoration of bottle cooler (inventory No. 585-IIK), cup and saucer (inventory No. 593-IIK, 594-IIK) from the Khanenkos' collection was questioned. The following items of Berlin Royal Porcelain Manufactory from D. Popov's collection were attributed: a vase, a tray and a cup.

Stylistic analysis of IPF items of the second half of the 18th – early 20th century was conducted, the historical context influencing the activity of the factory were examined. Items from one set manufactured at various time were used as an example to trace stylistic changes and the influence of monarchs' preferences. It was noted that in the IPF works from private Ukrainian collections, the classicism style was dominating with traces of other trends. A number of historical reflections can be traced, especially in the works of the second quarter of the 19th century. The analysis of changing stylistic trends that found their reflection on porcelain ware helps understand the emotional tension caused by the events in the country during critical moments and trace the culmination inevitably followed by catharsis.

The attribution of the figure from the "Hurievskyi set" (ChMFA) and the image on a plate from M. Fradkin's collection (KhAM) and the authorship of the pictures of Alexander I and Empress Elizabeth Alexeievna on cups from O. Bilyi's collection were questioned, an assumption was made concerning the authorship of the latter model. The date of creation of two plates from K. Shpektor's collection (SRAM) was specified and it was proposed to correct the name of the work (inventory No. 393) from ChMFA. It was confirmed that the plates from OAM from the times of Alexander I belong to the set with the House of Yusupov's coat of arms. A dish, nine plates, a cup with a saucer, four items from I. Bezborodko's family set, a basket, figures "A Lady Taking off the Mask" and "Ballerina A. Pavlova playing Giselle" from D. Popov's collection were attributed.

Stylistic trends were examined that influenced the works of the 1830s–1860s from A. Myklashevskiy's enterprise in the village of Volokytyne. It was established that the products from this factory actually retranslated the style of artistic trends of previous epochs. Common features of Volokytyne works and the works of French manufactories were traced, especially from the enterprise of J. Petit who represented neorococo in porcelain. An assumption was made that the latter manufactured items at A. Myklashevskiy's order. Examples were used to retrace the influence of historical and literary plots on the themes of the works, the theme of "Pushkiniana" was singled out as requiring further investigation. It was assumed that the depiction of a man on an inkpot from a private collection is the portrait of one of B. Khmelnytsky's sons.

New information is provided about the parochial school founded by A. Myklashevskiy. The following was introduced to the academic discourse: a notebook of a Volokytyne local with information about manufacture; plan of A. Myklashevskiy's private house and drawings for his house (hotel) in Kyiv; Ye. Spaska's archive with previously unknown photos and lists to S. Taranushenko which contain the scholar's opinions about the factory's activity. Thanks to these archives, a fireplace with authentic Volokytyne tiles, a tile with embossed human figure, a frame and details of the tabernacle from the Volokytyne Intercession Church were attributed. A small vase, three tea pots, a sugar bowl, two cups with saucers, porcelain details and figures "Book Lover", "Odalisque", "A Box in the Shape of an Arab's Head", "A Youth with a Bird", and "Cherub" (D. Popov's family collection) were attributed.

As a result of the study, a number of biographical details were discovered that help depict the portrait of a Ukrainian collector of the late 19th – 20th century more thoroughly. It was established that porcelain ware manufactured in contemporary Austria, Germany, Russia, and France were in greatest demand. It was noted that the style of porcelain ware should be considered taking into account both form and pictures. Visual stylistic analysis contributes to the analysis, but it cannot be the key element of attribution. The depiction of characteristic features of

Baroque, Rococo, Classicism, Art Nouveau and other narrow trends and tendencies confirms that porcelain is a material imprint of the epoch and tastes that were common during a certain period of time in a certain place.

It is noted that a considerable amount of porcelain ware stored in Ukrainian museums require a more comprehensive analysis and re-attribution. The discovery of collections will help attract foreign scholar to the specialist discussion, which will contribute to the integration of the porcelain ware of the 18th – early 20th century from Ukrainian collections into global cultural space.

The practical value of the obtained results is that the key premises and conclusions of the study can be used by museum institutions for informational update of catalogues and excursion programmes; by R&D institutions for developing syllabi and methodological materials. Information about porcelain ware can be used by educational institutions specialising in art for the development of lecture courses on the history of styles and the development of decorative and applied art. The analysis of a wide range of items can be used in the process of attributing works of art from porcelain.

Key words: porcelain, porcelain factories, private collections, style, attribution.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях України:

1. Reshetnova H. Attribution of Porcelain Ware Bearing a Monogram and Motto «Labore et zelo» // Українська академія мистецтва: дослідн. та наук.-метод. пр. / НАОМА. Київ, 2017. Вип. 26. Р. 312–320.

Статті у наукових фахових виданнях України,

включені до міжнародних наукометричних баз даних:

2. Решетньова Г. О. Фарфорові шедеври заводу Міклашевського в приватній колекції України // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Харків, 2017. № 1. С. 100–116.
3. Решетньова Г. О. Оскар Гансен: нові біографічні відомості // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Харків, 2018. № 1. С. 47–59.
4. Решетньова Г. О. Нові відомості про мистецьку колекцію О. І. та В. С. Бродських // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Харків, 2018. № 3. С. 62–73.
5. Решетньова Г. О. Майсенська порцеляна у Сумському обласному художньому музеї ім. Н. Онацького // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр. Київ, 2019. Вип. 35. С. 167–172.
6. Решетньова Г. О. Майсенська порцеляна в українських колекціях. До питань термінології та періодизації // Art and design, 2019. №2. С. 134–143.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

7. Решетньова Г. О. Приватна колекція фарфору. Приховані шедеври // Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства : тези і матеріали доп. міжвуз. наук. конф. молодих науковців, аспірантів і студентів, 21 трав. 2015 р. / НАОМА. Київ, 2015. С. 31–32.

8. Решетньова Г. О. Атрибуція фарфорової скульптури з Мейсенського заводу середини XVIII ст. // Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства : тези і матеріали доп. міжвуз. наук. конф. молодих науковців, аспірантів і студентів, 22 квіт. 2016 р. / НАОМА. Київ, 2017. С. 93–94.
9. Решетньова Г. Фарфорова дарохранильниця з заводу Міклашевського. Спроба реконструкції // Четверті Платонівські читання : тези доп. Міжнар. наук. конф. / НАОМА. Київ, 2017. С. 24–25.
10. Решетньова Г. О. Атрибуція порцелянового посуду з монограмою та девізом «Labore et zelo» // Ювілей НАОМА: мистецький контекст в Україні XX століття: традиції та новації мистецтвознавчої діяльності : тези доп. Всеукр. наук. конф., присвяч. 100-річчю заснування Української академії мистецтв, 25–28 квіт. 2017 р. / НАОМА. Київ, 2018. С. 120–121.
11. Решетньова Г. О. Значення приватних колекцій для курсу «Історія українського декоративно-прикладного мистецтва» // Глобальні виклики педагогічної освіти в університетському просторі : матеріали III Міжнар. конгресу (м. Одеса, 18–21 трав. 2017 р.) / Південноукраїнський національний педагогічний ун-т ім. К. Д. Ушинського. Одеса, 2017. С. 370.
12. Решетньова Г. Актуальність творчого доробку Євгенії Спаської для атрибуції порцеляни заводу А. Міклашевського // Тези Міжнародної наукової конференції «Знакові постаті вітчизняної гуманітаристики в національно-культурному самоствердженні України» (Київ, 25 трав. 2017 р.) / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2017. С. 106–107.
13. Решетньова Г. О. Запровадження порцеляни заводу А. Міклашевського з приватної колекції до курсу «Історія декоративно-прикладного мистецтва» // Proceedings of the III International Scientific and Practical Conference «Topical researches of the World Science» (June 28, 2017,

- Dubai, UAE). UAE, 2017. № 7 (23), Vol.3. P. 71–76.
14. Решетньова Г. Дем'ян Володимирович Попов – засновник унікальної колекції творів мистецтва // Музейні читання пам'яті М. Біляшівського і Д. Щербаківського : зб. наук. пр. (за матеріалами Всеукр. наук.-практ. конф., Київ, 16–17 листоп. 2017 р.) / НМУНДМ. Вінниця, 2018. С. 103–109.
 15. Решетньова Г. Колекція родини Бродських у Національному музеї «Київська картинна галерея» // П'яті Платонівські читання : тези доп. Міжнар. наук. конф. / НАОМА. Київ, 2018. С. 23–24.
 16. Решетньова Г. Порцеляна з колекції М. З. Фрадкіна у Харківському художньому музеї // Шості Платонівські читання : тези доп. Міжнар. наук. конф. / НАОМА. Київ, 2019. С. 39–40.
 17. Решетньова Г. Порцеляна імператорської мануфактури Відню у Національному музеї мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків // Сьомі Платонівські читання : тези доп. Міжнар. наук. конф. / НАОМА. Київ, 2020. С. 189–190.

Статті, що додатково відбивають результати дослідження:

18. Решетнева А. Тайна одной монограммы // Порцеляна. Харків, 2017. № 2. С. 28–32.
19. Решетньова Г. Актуальність творчого доробку Євгенії Спаської для атрибуції порцеляни заводу А. Міклашевського // Збірник статей Міжнародної наукової конференції «Знакові постаті вітчизняної гуманітаристики в національно-культурному самоствердженні України» (Київ, 25 трав. 2017 р.) / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2017. С. 360–372.

ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ ТА АБРЕВІАТУР	22
ВСТУП	24
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА	32
1.1. Історіографія дослідження	32
1.2. Джерельна база	46
Висновки до розділу 1	49
РОЗДІЛ 2. ПРИВАТНІ КОЛЕКЦІЇ ПОРЦЕЛЯНИ, ЩО ВВІЙШЛИ ДО МУЗЕЙНИХ ЗБІРОК УКРАЇНИ	52
2.1. Порцеляна приватних власників у київських музеях	52
2.1.1. Колекція О. Гансена в Національному музеї українського народного декоративного мистецтва	52
2.1.2. Збірка західноєвропейської порцеляни родини Ханенків у Національному музеї мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків	64
2.1.3. Колекція Бродських – надбання Національного музею «Київська картинна галерея»	70
2.1.4. Зібрання лікаря Д. Попова в Музеї однієї вулиці та родинній колекції	78
2.2. Порцеляна з колекції художника М. Фрадкіна у Харківському художньому музеї	83
2.3. Зібрання К. Шпектор у Сумському обласному художньому музеї ім. Н. Онацького	87
2.4. Порцеляна з приватних колекцій у музеях Одеси та Чорноморська	90
Висновки до розділу 2	94
РОЗДІЛ 3. СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОРЦЕЛЯНИ ЗАХІДНОЇ ТА СХІДНОЇ ЄВРОПИ З ПРИВАТНИХ КОЛЕКЦІЙ УКРАЇНИ	98
3.1. Вироби мануфактури Майсена з приватних колекцій. Періоди та характерні риси	98
3.2. Порцеляна західноєвропейських виробництв: еволюція образності	130

залежно від зміни стилю

3.3. Імператорський фарфоровий завод у Санкт-Петербурзі.	163
Характерні риси та стилістичні особливості	
3.4. Порцеляна заводу А. Миклашевського у с. Волокитиному	194
Висновки до розділу 3	218
ВИСНОВКИ	221
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	225
ДОДАТКИ	266
Додаток А	267
Список ілюстрацій	267
Ілюстрації	299
Додаток Б	527
Фотографії та архівні документи колекціонерів	527
Додаток В	548
Список публікацій за темою дисертації	548
Відомості про апробацію результатів дослідження	550

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ ТА АБРЕВІАТУР

акв. – акварель

АН УРСР – Академія наук Української Радянської Соціалістичної Республіки

АНФ ІМФЕ НАНУ – Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів

Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології

ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України

Архів ХХМ – Сектор архіву особистого походження Харківського художнього музею

В – висота

ВР ЛННБУ – Відділ рукописів Львівської національної наукової бібліотеки

України ім. В. Стефаника

ВУКОПМІС – Всеукраїнський комітет охорони пам'яток мистецтва і старовини

Д – діаметр

ДЕ – Державний Ермітаж, Санкт-Петербург

дод. – додаток

ІА НБУВ – Інститут архівознавства Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського, Київ

ІР НБУВ – Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, Київ

ІФЗ – Імператорський фарфоровий завод, Санкт-Петербург

ІФХ НАНУ – Інститут фізичної хімії ім. Л. В. Писаржевського Національної академії наук України, Київ

КПМ – Королівська порцелянова мануфактура, Берлін

ЛФЗ – Ленінградський фарфоровий завод, Ленінград

МВА – Музей Вікторії та Альберта, Лондон

МММ – Музей мистецтва Метрополітен, Нью-Йорк

МОВ – Музей однієї вулиці, Київ

МПМ – Музей прикладного мистецтва, Відень

НАНУ (НАН України) – Національна академія наук України

НАОМА – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури,
Київ

НМККГ – Національний музей «Київська картинна галерея», Київ

НММБВХ – Національний музей мистецтв імені Богдана та
Варвари Ханенків, Київ

НМІУ – Національний музей історії України, Київ

НМУНДМ – Національний музей українського народного декоративного
мистецтва, Київ

о. – олія

од. – одиниця

Од. зб. – одиниця збереження

ОММОК – Одеський муніципальний музей особистих колекцій
ім. О. В. Блещунова

Оп. – опис

ОХМ – Одеський художній музей

п. – полотно

пап. – папір

СОХМ – Сумський обласний художній музей імені Н. Онацького

Спр. – справа

Ф. – фонд

ХХМ – Харківський художній музей

ЦДАВО України – Центральний державний архів вищих органів влади та
управління України, Київ

ЦДАМЛМ України – Центральний державний архів-музей літератури і
мистецтва України, Київ

ЦДІАК України – Центральний державний історичний архів України, Київ

ЧМОМ – Чорноморський музей образотворчих мистецтв імені О. Білого

Ш – ширина

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Твори мистецтва з приватних колекцій – тема, яка набуває популярності в наукових працях останніх десятиліть. Разом з цим колекціонери, як зберігачі свідчень епохи та документів певного періоду у формі матеріальних об'єктів культурної спадщини, починають цікавити науковців як суб'єкт дослідження з мистецтвознавчої, філософської та культурологічної точок зору.

Однак українським колекціонерам другої половини XIX – XX ст. та їхнім художнім надбанням наразі приділяється ще недостатньо уваги, за винятком окремих великих збірок, на базі яких створено музеї. Якщо національні столичні музеї мають змогу проводити конференції і видавати наукові праці, то обласні невеликі музеї позбавлені таких можливостей за відсутності державної підтримки й належного фінансування. Це обмежує поширення інформації про збирачів, завдяки яким значною мірою сформувався Музейний фонд України.

З огляду на зазначене вище можна стверджувати, що існує потреба вивчення приватних збірок та популяризації імен колекціонерів минулих поколінь не тільки задля формального збереження історичної спадщини, а й для підкреслення значущості приватного колекціонера для держави, що своєю чергою сприятиме налагодженню співпраці між ними.

Особливої уваги потребують численні твори декоративно-прикладного мистецтва, а саме – порцелянові вироби з приватних колекцій, що нині поповнюють музейні збірки, але майже не розглядалися у даному контексті. Характеристика та всебічний художній аналіз даних предметів дає змогу уточнити атрибуцію, висвітлити українські надбання в контексті світових збірок і приєднати їх до міжнародної спадщини. Порцелянові вироби є прикладом того, як провідний стиль, який переважає в мистецтві тієї чи іншої епохи, поглинає всі види художньої творчості даного періоду.

Виокремлення та розгляд предметів з порцеляни, що нині зберігаються в музеях України, надає широкий простір для збирання та належної систематизації додаткових відомостей, вкрай необхідних музеям з огляду на політичну й соціальну ситуацію в державі.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконане згідно з науковою темою кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА) «Мистецький простір України: минуле, сучасне, майбутнє» та відповідно до наукової теми НАОМА «Образотворче мистецтво в світовому контексті» (державний реєстраційний номер 0117 U 002222 від 1.01.2017 р.).

Мета дослідження: представити спадок українських колекціонерів порцеляни кінця XIX – XX ст., що надійшов до Музейного фонду України. На основі отриманих даних проаналізувати стилістичні особливості порцеляни Західної та Східної Європи XVIII – початку XX ст. з обраних колекцій.

Відповідно до мети дослідження поставлено такі **завдання:**

- проаналізувати сучасний стан наукової розробки теми, виокремити відомості про колекціонерів порцеляни кінця XIX – XX ст., збирання яких увійшли до Музейного фонду України;
- розглянути літературу присвячену стилістичним особливостям порцеляни Західної та Східної Європи XVIII – початку XX ст., окреслити джерельну базу;
- обстежити музейні збірки України з метою виокремлення колекцій європейської порцеляни XVIII – початку XX ст., що належали приватним особам;
- вивчити інвентарну документацію Одеського художнього музею (ОХМ) та Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького (СОХМ), виявити вироби з порцеляни, що надійшли від приватних власників;

- проаналізувати, за необхідності – атрибутувати та впорядкувати порцелянові вироби за географічним походженням для подальшого розуміння пріоритетів власника колекції та загальної тенденції колекціонування;
- охарактеризувати стилістичні особливості порцелянових виробів, обраних для дослідження.

Об'єкт дослідження – європейська порцеляна з приватних колекцій кінця XIX – XX століття, що частково ввійшла до музейних збірок України.

Предмет дослідження – стилістичні особливості порцеляни Західної та Східної Європи XVIII – початку XX століття з приватних колекцій.

Територіальні межі дослідження:

- приватні колекції порцеляни, обрані для дослідження, знаходяться в Києві, Одесі та Одеській області, Сумах і Харкові. Внаслідок значного обсягу матеріалу, який вимагає окремого ґрунтового аналізу, до меж дослідження не включалася Західна Україна;
- стилістичні особливості порцеляни розглянуто на творах Західної та Східної Європи (сучасні Австрія, Німеччина, Росія, Україна, Франція). Заводи обрані відповідно до переважної кількості предметів у колекціях.

Хронологічні межі дослідження:

- порцеляна з музейних збірок України належала приватним колекціонерам кінця XIX – XX ст., що обумовлено підвищеним зацікавленням збиральницькою діяльністю в цей період. Соціальні зрушення призвели до націоналізації багатьох збірок; деякі з них добровільно передавалися до музейного фонду;
- хронологічні межі аналізованих творів корелюються роботою окремих заводів і відповідають найбільш знаковим періодам їх діяльності – часу заснування, розквіту й занепаду, що часто пов'язане з політичною ситуацією в державі. Загалом, хронологічні

межі дослідження охоплюють період від часів винайдення твердої порцеляни в Європі – від початку XVIII ст. до початку XX ст.

Методи дослідження, згідно з метою та завданнями, полягали в залученні широкої бази наукового апарату. *Історико-культурний та контекстуальний* методи дали змогу окреслити середовище та умови, в яких створено порцелянові вироби. За допомогою *методу реконструкції* відтворено їх подальше побутування в історичному контексті. *Біографічний* метод разом із *опитуванням, спостереженням та моделюванням* використано для відтворення портрета колекціонера кінця XIX – XX ст. *Системний* метод та *метод класифікації* допомогли комплексно впорядкувати порцелянові предмети за групами відповідно до завдань дисертаційної роботи.

Стилістичні особливості порцелянових виробів визначено за допомогою *мистецтвознавчого аналізу* (образно-стилістичний та формальний аналіз творів), *абстрагування та дедуції*. На ґрунті загальної інформації про стилі мистецтва увага зосереджувалася на фрагментах і деталях, які вказували на приналежність до конкретного стилю та стильової течії, з чого випливав логічний висновок. При атрибуції творів декоративно-прикладного мистецтва застосовувався *метод компаративного аналізу*: на підставі характеристик предмета-аналога та схожості з предметом дослідження робилися висновки про наявність тих самих характеристик досліджуваних предметів; висувалися припущення про місце та час їх виготовлення.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що **вперше**:

- віднайдено нову інформацію про долю засновника Третього державного музею (Київ), О. Гансена після 1920-х рр.;
- досліджено німецький архів О. Гансена;
- опрацьовано архів О. Бродського в Інституті фізичної хімії ім. Л. Писаржевського Національної академії наук України (ІФХ НАНУ) та долучено до наявних матеріалів нову інформацію про збиральницьку діяльність науковця;

- з'ясовано невідомі досі факти біографії В. Бродської-Шереметьєвої, яка займалася збиранням порцеляни з колекції подружжя;
- виокремлено порцелянові вироби, що надійшли від приватних власників до музеїв України (Національного музею українського народного декоративного мистецтва, Національного музею «Київська картинна галерея» (НМККГ), Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (НММБВХ), Музею однієї вулиці (МОВ), Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького, Харківського художнього музею, Одеського художнього музею) у ХХ ст.
- простежено стилістичні особливості порцелянових виробів, що зберігалися в приватних колекціях України кінця ХІХ – ХХ ст.;
- атрибутовано та введено до наукового обігу колекцію порцеляни Д. Попова з Музею однієї вулиці (Київ) та родинної збірки.

Уточнено:

- біографію засновника Третього державного музею – О. Гансена;
- хронологію «скульптурного» періоду та термінологічну базу мануфактури Майсена;
- атрибуцію майсенських виробів із Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького;
- атрибуцію порцелянових виробів з Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків;
- атрибуцію порцелянових виробів з Одеського художнього музею та Чорноморського музею образотворчих мистецтв ім. О. Білого.
- атрибуцію фарфорових виробів з Харківського художнього музею.

Набуло подальшого розвитку:

- вивчення Музейного фонду України;
- дослідження приватних колекцій порцеляни України;
- аналіз стилістичних особливостей творів декоративно-прикладного мистецтва;

— залучення порцелянових надбань України до світового контексту.

Практичне значення отриманих результатів дисертаційного дослідження полягає у розширенні відомостей про приватних колекціонерів України, що, своєю чергою, відкриває поле для наступних досліджень. Дані щодо колекціонерів та інформація про їхні збірки порцеляни можуть використовуватися: музейними установами для інформаційного доповнення каталогів та екскурсійних програм; науково-дослідними установами – для формування навчальних програм і науково-методичних посібників; навчальними закладами мистецького спрямування під час розробки лекційних курсів з історії стилів загалом та розвитку декоративно-прикладного мистецтва зокрема. Аналітика з широкого кола предметів слугуватиме для атрибуції порцелянових виробів.

Апробація результатів дисертаційної роботи. Основні положення, результати та висновки дисертації оприлюднено на 14 конференціях: Міжвузівська наукова конференція «Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства» (Київ, НАОМА, 21 травня 2015 р.); Всеукраїнська наукова конференція «Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства (до 130-річчя від дня народження Г. Нарбути)» (Київ, НАОМА, 22 квітня 2016 р.); Міжнародна наукова конференція «Четверті читання пам'яті академіка П. Білецького (1922–1998)» (Київ, НАОМА, 26 листопада 2016 р.); Всеукраїнська наукова конференція «Ювілей НАОМА: мистецький контекст в Україні ХХ століття: традиції та новації мистецтвознавчої діяльності (до 100-річчя заснування Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури)» (Київ, НАОМА, 25–28 квітня 2017 р.); Третій міжнародний конгрес «Глобальні виклики педагогічної освіти в університетському просторі» (Одеса, Південноукраїнський національний педагогічний університет ім. К. Д. Ушинського, 18–21 травня 2017 р.); Міжнародна наукова конференція «Знакові постаті вітчизняної гуманітаристики в національно-культурному самоствердженні України» (Київ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського,

25 травня 2017 р.); Міжнародна науково-практична конференція «Topical researches of the World Science» (ОАЕ, Дубай, 28 червня 2017 р.); Всеукраїнська науково-практична конференція «Музейні читання пам'яті М. Біляшівського і Д. Щербаківського» (Київ, НМУНДМ, 16–17 листопада 2017 р.); Міжнародна наукова конференція «П'яті читання пам'яті академіка П. Білецького (1922–1998)» (Київ, НАОМА, 25 листопада 2017 р.); Всеукраїнська наукова конференція «Шляхи розвитку українського мистецтвознавства та реставрації. До 55-річчя викладацької діяльності Л. С. Міляєвої на кафедрі ТІМ НАОМА» (Київ, НАОМА, 1–2 червня 2018 р.); Міжнародна наукова конференція «Шості читання пам'яті академіка П. Білецького (1922–1998)» (Київ, НАОМА, 24 листопада 2018 р.); Науково-практична конференція до 120-річчя Національного музею історії України «Історія формування колекцій» (Київ, НМІУ, 23–24 травня 2019 р.); Всеукраїнська наукова конференція «Минуле і сучасне: мистецтвознавчі пошуки та відкриття. До 60-річчя факультету теорії та історії мистецтва» (Київ, НАОМА, 12 червня 2019 р.); Міжнародна наукова конференція «Сьомі читання пам'яті академіка П. Білецького (1922–1998)» (Київ, НАОМА, 23 листопада 2019 р.).

Публікації. Основні результати дисертації оприлюднено у 19 публікаціях, 6 з яких належать до наукових фахових видань, визначених переліком МОН України (5 з них входить до переліку видань, включених до міжнародних наукометричних баз), 2 – в інших спеціалізованих виданнях, 11 – у збірках матеріалів наукових конференцій.

Структура дисертації. Дисертаційна робота складається з двох томів. Том 1 складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел. Обсяг основного тексту складає 204 сторінки. Список використаної літератури та джерел містить 390 позицій. Том 2 складається з трьох додатків. Додатки включають такі позиції: Додаток А – список ілюстрацій та ілюстрації (322 іл.); Додаток Б – фотографії та архівні документи колекціонерів; Додаток В – список публікацій за темою дисертації та

відомості про апробацію результатів дослідження. Загальний обсяг дисертації – 552 с.

РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1.1. Історіографія дослідження

Аналіз приватних колекцій порцеляни, що ввійшли до музейних збірок України, має два шляхи дослідження; згідно з цим формується історіографія. Перший – дослідження біографій колекціонерів, ознайомлення з музейними колекціями, до яких потрапили їхні зібрання. Другий шлях – вивчення та систематизація порцелянових виробів відповідно до місця виробництва та часу створення, аналіз стилістичних особливостей. На основі висунутих критеріїв даний розділ включає в себе кілька напрямків, які присвячені одній заявленій проблематиці.

Українські приватні колекції в останні десятиріччя почали жваво вивчатися мистецтвознавцями [224; 66; 103]. Л. Мельничук ще 2008 р. порушувала питання відсутності цілісної та систематизованої інформації про збірки України XIX – початку XX ст., наголошувала на мистецтвознавчій реконструкції та виокремленні приватних колекцій у складі музейних зібрань [131]. Та попри значне число публікацій і доповідей, на сьогодні відсутнє ґрунтовне дослідження, присвячене приватним збіркам, що надійшли до Музейного фонду України (окрім збірок, які стали самостійними музеями). Колекціонерів згадують переважно в загальному контексті українського музеєзнавства. І якщо зібрання живопису та графіки в межах однієї приватної колекції розглядаються в окремому колі проблем та презентуються у вигляді статей та доповідей, то вироби декоративно-прикладного мистецтва майже не згадуються. Аналітика стосовно порцеляни, яка зберігається у музеях та надійшла від приватних власників, практично відсутня.

Ознайомлення з колекціонерами порцеляни ми почали з дослідження загадкової постаті, власника найбільшої в світі колекції Межигірського фаянсу – Оскара Германа Гансена. Відома стаття самого колекціонера [31], а також його сучасників, які згадували збірку [116; 163] та використовували ці

матеріали для своїх наукових пошуків [194; 379, арк. 108 зв.]. Одним з перших відкривачів сумської частини колекції О. Гансена був Н. Онацький, адже саме у його віданні опинилася, напевно, найбільша частина колекції, на основі якої створено нинішній Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького [6, с. 17; 325]. Проте Н. Онацький, можливо, через політичні обставини, замовчував ім'я збирача у своїй невеличкій праці, присвяченій порцеляні [160]. У нарисі «Сім років існування музею» промайнуло стисле повідомлення про передачу великої приватної колекції О. Гансена, яка до того перебувала на склепах [159, с. 6]. Після загибелі Н. Онацького та тимчасової перерви у дослідженнях частину колекції О. Гансена, що зберігається у Сумах, почала поступово описувати Л. Федевич [219; 220; 222; 223]. Н. Юрченко, нинішній директор СОХМ, в статті, присвяченій походженню старої колекції музею, вказувала, що документів і переліку творів колекції О. Гансена не залишилося [247, с. 47].

Дослідженню біографії та розгляду колекції О. Гансена присвятили свої статті й інші історики, краєзнавці та працівники музеїв [3; 64; 70; 99; 102; 119; 130]. Головний зберігач фондів НМККГ А. Ілінг під час науково-практичної конференції 2001 р. вперше назвала повне ім'я колекціонера, частково висвітлила його біографічні відомості [72–74].

Змістовно повнішу статтю з біографічними матеріалами О. Гансена (до 1920-х рр.), використовуючи роботи попередників та дослідивши українські архівні джерела, опублікували О. Друг та Л. Федевич [65]. В ній наведені відомості про банківські рахунки колекціонера, що стало дороговказом для подальших розвідок. Після вивчення київських архівних джерел і початку пошуків у згаданих в цій статті країнах нам пощастило познайомитися з норвезьким дослідником Г. Бертельсеном. Його праця «Appelsin-Herman. Gjøgleren som ble millionær» містить інформацію про генеалогію колекціонера та коригує неточності в працях українських дослідників (стосовно батька, брата, прізвища та походження матері) [256]. Особисте спілкування з науковцем скерувало наше подальше дослідження стосовно

історії О. Гансена після 1920-х рр. Наслідком цього стала зустріч з нащадками колекціонера, ознайомлення з його родинним архівом та фотофіксація документів. Що ж до виокремлення порцелянових предметів з колекції О. Гансена в українських музейних збірках, то жодна з установ досі повноцінної вибірки не презентувала.

Діяльність колекціонерів Богдана та Варвари Ханенків, спадщину яких досліджуємо в нашій роботі, вивчали багато істориків і мистецтвознавців, адже музей з їхньою колекцією працює донині та носить ім'я засновників [37; 38; 190]. Сам Б. Ханенко залишив по собі спогади [226]. З них можна отримати частину біографічних даних та інформацію про заснування власної художньої колекції. Ханенки за життя також видавали альбоми з предметами, що зберігалися в родинній збірці [57–63; 227]. Відомості ж про порцелянову колекцію, як у виданнях, так і в спогадах, практично відсутні.

Огляд та опис зібрання Ханенків на початку ХХ ст. зробив М. Макаренко [125]. Він, за свідченнями В. Ханенко, не просто був доглядачем колекції, а знав музей у всіх деталях [340, арк. 1, 1зв.]. Таким чином, праця М. Макаренка стала базою, на яку й нині посилаються музейні працівники. На жаль, у путівнику музею науковець доволі побіжно торкнувся порцелянових творів, розташованих в інтер'єрі. Атрибуцію та історію деяких творів декоративно-прикладного мистецтва досі не переглянуто, що залишає місце для подальших досліджень [125, с. 109].

Одним із сучасних видань є праця, присвячена збірці Ханенків; вона містить вступну статтю Н. Корнієнко про біографію власників та історію музею, а також значну ілюстровану частину [144]. В альбомі представлено предмети з музейної колекції, але порцеляна представлена частково. Отже, з історичної точки зору, ціла плеяда дослідників вивчала біографію колекціонерів, історію музею та їх будинку [16; 82; 86; 87; 94; 98–100; 104; 105; 113; 123; 176; 188; 234; 245]. Проте мистецтвознавчий аналіз колекції з виокремленням предметів за видами (особливо декоративно-вжиткових), окрім загальних праць та каталогів виставок, обмежується незначними

напрацюваннями. Ситуація покращилася завдяки фаховому складові працівників музею, амбітним науковцям, які починають переглядати колишню атрибуцію та робити нові відкриття [109; 149].

І якщо історію великих колекцій на кшталт збірок родини Ханенків та О. Гансена дослідники не оминули увагою, то зовсім інша ситуація склалася з невеликими збірками, які за своєю значущістю гідні створення невеличкого музею імені власників. Саме тому важливу роль в історіографії представленого дослідження відіграють вербальні джерела та мемуари сучасників. Колекція родини Бродських, яка по смерті власників надійшла до Національного музею «Київська картинна галерея», була, мабуть, вперше описана в спогадах колишнього головного зберігача фондів Е. Бабаєвої [7]. Невідповідність імені по батькові колекціонера загальмувала пошуки інформації про його спадок, до яких, за нашим зверненням, долучилися дослідники Л. Фінберг та М. Кальницький. Детальніше вивчення музейних записів, проведене А. Ілінг, та уточнення імені дали змогу скерувати дослідження в правильному напрямі, адже, за словами останньої, біографічних даних збирачів (а саме В. Бродської) у музеї не було. Відомості про хіміка О. Бродського стисло викладені в енциклопедичних довідниках і згадках колег, але основна увага приділялася його науковим досягненням [22; 40]. Таким чином, основним джерелом вивчення стали архівні матеріали [330–339; 353]. У бібліотеці ІФХ НАНУ, де свого часу працював О. Бродський, зберігається ще не впорядкований архів науковця, який ми вперше опрацювали та використали в межах даного дослідження. Вагомий внесок зробили співробітники інституту – Г. Железнякова та доктор хімічних наук П. Манорик, які доклали зусиль для пошуку людей, близьких до родини Бродських. Завдяки ним, ми вперше записали унікальний матеріал зі слів А. Погодіної, яка до останніх днів спілкувалася з подружжям і надала інформацію про їхнє життя й збирацькі вподобання.

Київська порцелянова колекція гомеопата Д. Попова також тривалий час залишалася поза увагою мистецтвознавців. Біографію власника та

спогади про нього в межах медичних штудій опублікували нащадки лікаря [170–173]. Однією з перших дослідниць, яка почала вивчати колекцію та займалася сакральною її частиною, була доктор мистецтвознавства, професор НАОМА Л. Міляєва [294, S. 237]. Саме вона надала інформацію про велику збірку фарфору, що зберігалася в родинній колекції. Художні твори зі збірки гомеопата періодично з'являлися на українських виставках [30; 110; 248]. Кілька порцелянових виробів згадується в працях і дисертації Л. Долинського, зображення одного з них опубліковано [53, іл. 21]. Матеріали проведеного нами першого опису колекції 2015 р. передано нащадкам Д. Попова. Після цього антиквар О. Брей видав стислий нарис (із незначною помилкою в назві французького порцелянового виробництва [21, с. 75]) та опублікував зображення трьох порцелянових виробів з колекції [21, с. 74–76].

Основним джерелом інформації стосовно обласних збірок порцеляни стали натурні обстеження та спілкування зі співробітниками музеїв і місцевими жителями. Директор Харківського художнього музею В. Мизгіна розповіла біографію радянського графіка М. Фрадкіна, з яким була знайома особисто, та поділилася спогадами про нього. Приватна бесіда та опрацювання архівних матеріалів, які зберігаються в музеї, стали основним джерелом інформації, доповнили публікації, присвячені збірці художника [133–134; 360; 367–370]. В. Мизгіна також надала інформацію про К. Шпектор, найбільша частина збірки якої зберігається в ХХМ. Під час експедиції до Харкова вдалося поспілкуватися з місцевими книголюбамі, які доповнили портрет К. Шпектор своїми спогадами. Щодо колекції останньої, то нам відомі праці, присвячені порцеляновим виробам з харківського музею [174; 177], однак творів із СОХМ, які надійшли від збирачки, ніколи не описували в контексті даної колекції. Джерелом дослідження цього питання стали інвентарні картки та інвентарна книга, за якими виокремлено порцелянові вироби, що надійшли від приватних власників. Аналогічна ситуація склалася з дослідженням порцелянової колекції ОХМ: ми вперше

детально опрацювали інвентарні картки з метою виокремлення та аналізу виробів з приватних збірок.

У межах дослідження проведено натурні обстеження предметів з колекцій О. Блещунова (Одеський муніципальний музей особистих колекцій ім. О. В. Блещунова (ОММОК)) та О. Білого (Чорноморський музей образотворчих мистецтв ім. О. Білого), які демонструвалися в діючих експозиціях. Стосовно порцелянової спадщини О. Блещунова, то на час нашої комунікації 2016 р. співробітники повідомили, що не видано жодної ґрунтовної публікації, присвяченої цій частині його надбання. Проте музей працював над цим питанням (2019 р. працю ще не видано). Краща ситуація зі збіркою О. Білого – музей імені колекціонера, де вона зберігається, до 25-річчя свого заснування видав невеличкий альбом, у якому представлені одні з найкращих творів колекції [145]. У 2017 р. І. Міхасенко, за матеріалами музею, було укладено каталог «Фарфоровая пластика XIX века заводов Гарднера и Попова» [138]. Співробітники ЧММОМ О. Сосновська і З. Шерухіна надали архівні матеріали й інформацію про життя засновника. Ці дані частково опубліковані З. Шерухіною в статті, присвяченій історії становлення музею [235].

Під час аналізу збірок порцеляни опрацьовано літературу, присвячену західноєвропейській, російській та українській порцеляні. Слід зазначити, що досліджень європейської порцеляни видано досить багато, тому ми охопили найдоступніші видання, які максимально відповідають темі дослідження.

Важливий внесок у розвиток вивчення порцеляни на території Східної Європи зробив директор Державного Ермітажу (ДЕ) С. Тройницький (директор ДЕ з 1918 по 1927 р. [83, с. 18–22]) [202; 203; 206–212]. Мистецтвознавець описав фонди, створив так звану галерею фарфору та видав путівник по відділу [205]. В останньому подано історію порцелянових мануфактур, починаючи від китайських винахідників, європейських підприємств до виробів російського Імператорського фарфорового заводу (ІФЗ). Окреме невелике дослідження С. Тройницький присвятив порцеляні в

побуті [210]. Попри брак матеріалу автор, певно, один із перших дослідників у Росії, окреслив побутування порцеляни в європейських країнах, її роль та призначення.

Серед загальних праць з історії функціонування європейських порцелянових виробництв варто виділити книгу В. Бартона «A General History of Porcelain» [257]. Дослідник торкнувся не лише європейської, а й азійської порцеляни, відмітивши характерні особливості маси та способи обробки поверхні. Науковець приділив значну увагу тонкощам виготовлення та манері художників, яку, на відміну від клейма, важко підробити.

Ч. Ролло у праці «Continental Porcelain of the Eighteenth Century» описав історію різних євразійських мануфактур [305]. Особлива увага приділялася Майсену та окремим майстрам цієї мануфактури – Й. Беттгеру, Й. Херольдту, Й. Кендлеру та приватним художникам, які розписували німецьку порцеляну. В праці є розділи присвячені порцеляні Берліна, Відня, Севра тощо. Однак в розділі, що об'єднує фарфор Скандинавії та Росії, поверхнево окреслено діяльність майстрів цих країн. Ч. Ролло в окремих випадках апелює до стилю, вказуючи, наприклад, що певні роботи Й. Кендлера демонструють остаточний перехід від бароко до рококо, а пізній неокласичний стиль включає використання єгипетських мотивів (в контексті віденських виробів) [305, р. 55, 76]. Одним з головних посилів автора є вказівка, що обстеження і знайомство з багатьма експонатами формує досвід науковця, який, своєю чергою, є найкращим мірилом для розуміння предмету дослідження. Це ствердження підкреслює необхідність долучити українську спадщину до світового контексту декоративно-прикладного мистецтва.

Зміни, яких зазнали впродовж століть підприємства з виробництва кераміки, й відповідну стилістичну еволюцію, можемо простежити в праці Р. Берджес [255]. В роботі представлені вироби країн Азії, європейський фаянс, популярна в період Ренесансу майоліка з орнаментом, характерним для тих часів, а також порцеляна. Окремо, у якості інспірації, винесено дві

теми: комедія дель арте та музика у фарфорі, що надихає дослідників для виокремлення сюжетних ліній при характеристиці великої групи виробів.

Я. Дівіш назвав порцеляну «музикою речей» [261]. Його праця присвячена не тільки історії виробництва, техніко-технологічним тонкошам виготовлення порцеляни, а й мистецтвознавчому аналізу. В роботі другої половини ХХ ст. не багато кольорових ілюстрацій, проте подано варіанти форм у вигляді абрисів виробів, які були притаманні окремим заводам в конкретні роки. Приклади не вкладаються в чітку схему, не систематизовані й не викладені в певній послідовності: зображення подаються вибірково, радше для ознайомлення, ніж для фахового порівняння. Проте саме ця робота, поряд з монографією доктора Ж. Пейфера [300], дає змогу фахівцям у процесі аналізу творів абстрагуватися від порцелянового виробу з його художнім декором і зосередитись лише на контурі, графічному силуеті, без зайвих смислових навантажень.

Праць, які побіжно торкаються історії порцелянових виробництв, є достатньо [263; 264; 291]. Якщо ж говорити про дослідження діяльності окремих заводів, то варто виділити працю О. Вальхи, яка зробила суттєвий внесок у вивчення творів мануфактури Майсена [319]. Факти з архіву подаються у монографії з точки зору не лише дослідника, а й художника. У роботі пропонується широкий ілюстративний ряд, завдяки якому можна відстежувати етапи розвитку виробництва від ХVІІІ до ХХ ст. Історію порцелянової мануфактури Майсена та зразки її виробів від початку заснування також розглянуто у працях Г. Майера та Б. Шустер [290; 312]. Праці вказують на історичне значення підприємства та його художні досягнення. Б. Шустер фактично демонструє сучасний музей порцеляни в Майсені, зупиняється на найкращих, відомих у всьому світі екземплярах і висвітлює роботу мануфактури з огляду на стильові течії різних періодів (бідермаєр, імпресіонізм, ар нуво тощо).

Публікації, присвячені майсенській порцеляні у закордонних колекціях та музейних зібраннях, дають широке уявлення про асортимент продукції

підприємства та надають опис виробів, проведений закордонними експертами [23; 277; 292]. Так, К. Бутлер – російська дослідниця європейської порцеляни, ґрунтовно та фахово проаналізувала майсенську пластику XVIII ст. зі збірки Державного Ермітажу. Завдяки її праці можна ознайомитися з гравюрами, що слугували за прототипи деяких творів; кожен предмет, вказаний у каталозі, крім опису, споряджений переліком використаної автором літератури [23]. Альбом з виробами майсенської порцеляни з колекції Е. Шнайдера, які ввійшли до музейної збірки та за значущістю для періоду, в який були виготовлені, порівнюються з колекцією дрезденського Цвінгера, – пропонує до розгляду не тільки характерні вироби майсенського підприємства; він містить докладний аналіз кожного експоната до найменших деталей [292].

Варто зазначити, що музей порцеляни Майсена видає альбоми з лімітованими колекціями, які інколи повторюють форми XVIII ст. У цих виданнях, окрім сучасних виробів, надається інформація й про давні зразки, долучаються матеріали з архіву мануфактури та якісні ілюстрації [281–283; 309].

Порцеляна Севра широко представлена в каталогах великих музейних збірок. Державний Ермітаж 2005 р. видав працю, де описано понад 1000 предметів з музейного фонду [15]. Робота доповнена фаховими дослідженнями Н. Бірюкової та Н. Казакевич, відомих своїми напрацюваннями в справі вивчення західноєвропейської порцеляни [13; 14; 83–85].

Чимало нових фактів, пов'язаних з мануфактурою в Севрі, опубліковано в тритомній збірці, присвяченій французькій порцеляні, що зберігається в колекції королеви Великобританії [252–254]. Ця робота 2009 р. – приклад унікального видання: вона включає каталог виробів з науковим коментарем до більшості з них. Надається також інформація про час та історію певних форм. Окрім світлин виробів, можна бачити й графічні рисунки моделей з фабричних архівів.

Французькій, а саме севрській скульптурі, присвячено працю, видану під егідою міста прославленої кераміки – Севра [287]. Крім каталогу скульптури, систематизованого за темами та жанрами, в ній розміщені статті науковців з описом технології виробництва, проблем реставрації тощо. Ця робота разом із альбомами видавництва Ташен, присвяченими скульптурі [314], слугують джерелом інформації для порівняльного аналізу та атрибуції.

Вагомим внеском у вивчення історії російського Імператорського фарфорового заводу є праця «Імператорській фарфоровый заводъ 1744–1904» [78]. У ній використано архівні матеріали; в художній частині тексту – напрацювання О. Бенуа. У праці містяться історичні факти періоду створення та становлення заводу, відомості про штат працівників, про керівників та інспекторів; з неї можна дізнатися про економічний стан підприємства у різні періоди, а також про побут працівників, тобто розгорнуто цілісну картину виробничої діяльності та соціальної структури. Поділ на розділи умовний — за часом правління кожної монаршої особи. Розділи містять інформацію про технічні деталі, технологію виробництва, форми художніх виробів конкретних періодів та характеристику художнього розпису. Єдиним недоліком цієї фундаментальної розвідки початку ХХ ст. є незначний ілюстративний ряд. Чорно-білі фотографії підписані досить стримано: ваза, тарілки, хоча й наводиться художнє зображення клейма із зазначенням колекції, до якої входить предмет: Лукутіна, Ольхіної, Євдокимових та ін. Це вказує не стільки на провенанс виробу, скільки на культуру того часу, повагу до колекціонерів, яка нині не акцентується навіть у багатьох національних музеях.

Заснуванню мануфактури та діяльності одного з перших розробників російської фарфорової маси Д. Виноградова присвячена монографія професора М. Безбородова [8]. Посилаючись на архівні матеріали, записи та лабораторні журнали ІФЗ, науковець описує процес створення порцеляни, подає таблиці знаків та скорочень, які використовувалися хіміками ХVІІІ ст., а також термінологію, знаки та позначки із записів Д. Виноградова, який був

не лише технологом, а й одним із перших російських теоретиків процесу виготовлення порцеляни.

Сучасна монографія Т. Кудрявцевої підсумовує все відоме донині, включно з науковими пошуками таких знаних дослідників як Б. Емме [246], А. Лансере [118], Л. Нікіфорової [152] (праці яких також присвячені дослідженню порцеляни), та викладає власний погляд на історію становлення й розвитку ІФЗ у 1744–1917 рр. [114]. Розділи альбому, як і у вищезазначеному виданні 1906 р., відповідають періодизації за правлінням кожного монарха; до конкретних періодів підібрані історичні факти й описи виробів, які виготовлялися в той час. Важливим доповненням є історичний нарис; атрибуція тут повніша, ілюстративний ряд порцелянових виробів створює виразне уявлення про стиль певної епохи.

Дисертаційне дослідження К. Хмельницької, присвячене скульпторам ІФЗ, відкриває нові дані про майстрів, їхню художню манеру та еволюцію творчості в контексті часу [230].

Історіографію порцелянового заводу А. Миклашевського варто розпочати з праць XIX ст. Завод згадується у Пам'ятній книзі Чернігівської губернії за 1862 р. [162], а вже 1894 р. – в щомісячному історичному журналі «Кіевская старина» зазначено, що предмети виробництва зникли з продажу й колекціонери розпочали їх пошуки [249, с. 309].

Неоціненний внесок у дослідження культури побутування волокитинських виробів зробили видавці журналу «Столиця и Усадьба», де була опублікована стаття П. Дорошенка [55]. Крім історичних відомостей про рід Миклашевських, у ній наведено детальний опис маєтку в с. Волокитиному, а також світлини його зовнішнього вигляду та інтер'єру. Нині це дає змогу реконструювати певні деталі та допомогти відчутти атмосферу української садиби XIX ст.

Одну з перших спроб об'єднання розпорошених відомостей про виробництво А. Миклашевського зробила Є. Спаська [199, с. 120]. Побувавши у Волокитиному 1929 року й на власні очі побачивши

виготовлені шедеври, які збереглися на той час, дослідниця у 1930-х рр. захистила дисертацію, основні положення якої опубліковані [346, арк.1; 199]. Під час вивчення архівів у Києві та Львові (на які вказувала Є. Спаська) – віднайти повний текст її дослідження не вдалося. Один з варіантів, за архівними відомостями, має зберігатися у Москві. Т. Луговик, яка 2018 року захистила дисертацію на тему «Наукова та пам'яткоохоронна діяльність Євгенії Юрїївни Спаської (1892–1980)» [122], за її словами, не включала в дослідження дану працю Є. Спаської та не ставила питання про її пошуки. Сподіваємося відшукати це дослідження, адже з листів Є. Спаської до С. Таранушенка можна зрозуміти значущість даного матеріалу як неоціненого джерела інформації [349].

Є. Спаська передала до Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського частину власного архіву, до якого входили напрацювання М. Єгорової-Котлубай стосовно марок та альбом фотокарток, в якому містилося 63 унікальні світлини [326; 327]. Поряд із фото з архіву С. Таранушенка [347], знімки Є. Спаської (деякі не були опубліковані) виявилися надзвичайно корисними в роботі над новою атрибуцією творів даного заводу [185].

Дослідженню української художньої порцеляни присвятив свою дисертацію Л. Долинський [351]. На її підґрунті видана книга «Український художній фарфор» [53]. Згадуючи завод у Волокитиному, автор зазначає, що Є. Спаська висвітлила історію виробництва, але не приділила уваги художньому оцінюванню виробів. Коментуючи каміни А. Миклашевського, Л. Долинський констатує, що єдиною пам'яткою цього виду виробів є ілюстрація з путівника Ф. Ернста [351, арк. 138]. Це свідчить, що дослідник не був ознайомлений з дисертацією та напрацюваннями Є. Спаської [180] (хоча в ті роки вона ще була жива та листувалася з українськими мистецтвознавцями). Тому його рецензію на статтю «...“Волокитино” / Матеріали до історії порцелянової фабрики А. Міклашевського/» [352] вважаємо поверхневою, хоча й зі слухними зауваженнями.

Фундаментальний внесок у вивчення волокитинської фабрики як художнього промислу зробила доктор мистецтвознавства, професор Ф. Петрякова. Опрацювавши статті Є. Спаської, Л. Долинського, інформацію з довідників О. Селіванова, Н. Онацького, В. Паньків, вивчивши історичні архівні документи та музейні збірки, вона написала монографію про українську художню порцеляну кінця XVIII – початку XX ст. [165].

Зразки виробів фабрики А. Миклашевського можемо знайти в літературі, присвяченій музейним збіркам [107; 146; 151; 221]. Проте найбільш ґрунтовним виданням на цю тему є двотомна праця Е. Самецької «Фарфор заводу А. М. Миклашевського» [191; 192]. Спираючись на книгу Ф. Петрякової, авторка (за підтримки І. Гутмана) уклала збірку, в якій представлено близько 500 ілюстрацій з виробами цієї фабрики. Тут об'єднані предмети, надані музеями та приватними колекціонерами, завдяки чому можна скласти загальне уявлення про стиль і творчу спрямованість мануфактури [17]. Названу працю можна розглядати здебільшого як каталог, адже нової інформації автором практично не знайдено за незначними винятками.

О. Школьна продовжила роботу Ф. Петрякової з вивчення української порцеляни. Окрім наукових розвідок у вигляді невеликих публікацій з даної тематики, дослідниця захистила дві дисертації та уклала ґрунтовний двотомник про фарфор-фаянс України [236–241]. В одному з розділів докторської роботи О. Школьна стисло розглядає питання художніх особливостей та еволюції стилістики порцеляни, проте хронологічні та територіальні межі окреслено виключно Україною кінця XIX – початку XX ст., – від завершення доби модерну та заміни його стилістики рисами нових течій, що виходять за межі нашого дослідження [239, с. 15].

Одна з праць О. Школьної включає історію розвитку порцелянових та фаянсових виробництв, які розташовувалися на землях сучасної України у XVII–XXI ст. У ній частково розглядається діяльність підприємства у Волокитиному, проте більш цікаві дані наведені автором у таблицях.

О. Школьна не лише сформувала зразки виробів у типологічні групи за формою і призначенням, а й навела різновиди варіантів зображень на українській художній кераміці. Одна з таблиць дослідниці дає уявлення про «хронологію стильової еволюції українського фарфору-фаянсу» [241, с. 286–287], але авторка чомусь не послуговувалася характеристикою провідних стилів (про стилістику бароко не згадується, риси класицизму поділяються на австрійський та англійський напрями). В таблиці використані переважно окремі напрямки: «шінуазрі», «стиль голандського фаянсу», «стиль цопф», «бідермейер», «турецький стиль», «декоративний натуралізм», «стиль карамельної культури», «гламуризація», «інновації» тощо.

Стиль європейських порцелянових виробів окреслений у названих працях побіжно, жодного повноцінного дослідження, окремо присвяченого даній проблемі, не існувало. Серед перших мистецтвознавців, які звернулися до вивчення стилістичної еволюції порцеляни, слід відмітити Т. Карякіну, яка захистила докторську дисертацію з цієї теми [88]. Дослідниця розглянула західноєвропейську порцеляну в контексті культури XVIII ст., предмети запропоновані до аналізу – досить відомі зразки зі світових музеїв. Праця корисна з точки зору широкого охоплення жанрів і провідних тем певного періоду. Проте конкретного понятійного та категоріального апарату (окрім загальної характеристики бароко, рококо, неокласицизму), якого потребує дослідження кераміки, в цій роботі не помітно. Наприклад, коли ми вивчали стилістичні особливості порцелянових виробів з українських колекцій, доводилось працювати здебільшого не з «енциклопедичними» зразками; це ускладнювало завдання з фрагментації особливостей кожного стилю. На нашу думку, створення системи – важлива складова вивчення стилю керамічних виробів.

З мистецтвознавчої точки зору стиль розглядається в працях Б. Віппера [178], Г. Вельфліна [25; 26], К. Гартмана [33], С. Даніеля [43; 44], Е. Кон-Вінера [101], Ф. Шміта [244] та ін. Лінійність та живописність, які, приміром, розглядав Г. Вельфлін, допомогли побачити різні грані, характерні для

кожного зі стилів: там, де класицизм відстоює і захищає право лінії та осяжність предмета, бароко перетворює в ілюзію, мінливість, імпресію [25, с. 34–35]. К. Гартман, навпаки, не надто вдається до теоретичних міркувань, а стисло й чітко описує та демонструє зміну форм, віддаючи перевагу архітектурним елементам. Його аналіз трансформації акантового листа, рослинних вінків, рами (як елементу обрамлення), демонстрація, на прикладі конструктивної частини столу, змін в залежності від епохи (Ренесанс, бароко, епоха Регентства, рококо) – це комплексна характеристика, яку має взяти до уваги кожен мистецтвознавець, який береться аналізувати певний твір мистецтва. Е. Кон-Вінер також зробив побіжний огляд декоративно-прикладного мистецтва та побутових речей; він наводить небагато прикладів, але в деталях, ретельно, до найтонших рис розглядає характерні ознаки стилю. Підбиваючи підсумки, дослідник заявляє, що лише на основі зібрання всіх мистецьких витворів доби можна скласти дійсну картину часу, справжній стиль.

1.2. Джерельна база

Джерельну базу дисертаційного дослідження складають порцелянові вироби Західної та Східної Європи з приватних колекцій кінця XIX – XX ст., що ввійшли до музейних зібрань України, а також архівні матеріали, альбоми, електронні каталоги музеїв та аукціонів.

До дослідження долучено мемуари, листування, інформацію з бібліотек та архівів Києва, Львова, Одеси, Сум, Харкова (Архівних наукових фондів рукописів і фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, Державного архіву м. Києва, Інституту архівознавства Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського, Інституту рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського, Сектору архіву особистого походження Харківського художнього музею, Центрального державного архіву вищих органів влади та

управління України, Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України, Центрального державного історичного архіву України та ін.). Архів О. Бродського з Інституту фізичної хімії ім. Л. В. Писаржевського, деякі матеріали з німецького архіву О. Гансена та ін. – вперше введено до наукового обігу, що розширює інформацію стосовно колекціонерів порцеляни кінця ХІХ – ХХ ст.

Значний пласт інформації надали електронні каталоги з колекціями Державного Ермітажу [41], американського Музею мистецтва Метрополітен (МММ) [293], британського музею декоративно-прикладного мистецтва та дизайну – Музею Вікторії та Альберта (МВА) [317], віденського Музею прикладного мистецтва (МПМ) [295] та ін. За допомогою інтернет-ресурсів із зображеннями та описами предметів уточнено атрибуцію низки творів, а також знайдено аналоги для порівняння. Джерелом інформації стали й відомі аукціони (Крістіс, Сотбіс).

Основна джерельна база дослідження – порцелянові твори Західної та Східної Європи ХVІІІ – початку ХХ ст. з приватних колекцій України, аналіз яких дав змогу окреслити стилістичні особливості цих творів.

Враховуючи те, що найчастіше музейні зібрання містять колекції фарфору не лише однієї людини чи родини, ми обирали за станом невивченості. Так, у Національному музеї «Київська картинна галерея» опрацьовано спадщину родини науковців В. та О. Бродських, які до сьогодні залишалися майже невідомі як колекціонери.

В Національному музеї українського народного декоративного мистецтва розглянуто порцелянові вироби з колекції Третього державного музею О. Гансена. Предмети з колекції О. Гансена, що зберігаються в інших музейних фондах, залучені до аналізу частково, оскільки повне зібрання цих творів чекає на окрему роботу.

Збірка західноєвропейської порцеляни подружжя Ханенків (Національний музей мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенко) – також залучена до дослідження. Адже попри зацікавлення науковців колекцією,

порцелянове надбання не було виокремлене й належно не проаналізоване попередниками.

У камерному київському Музеї однієї вулиці описана колекція порцеляни, що належала відомому лікареві-гомеопату Д. Попову; під час Другої світової війни та в повоєнні роки він зібрав унікальні вироби, частина яких потрапила до фондів музею. З огляду на те, що не вся збірка ввійшла до музейної колекції, бо частина виробів зберігається у нащадків колекціонера, ми залучили її до дослідження та атрибутували.

У Сумському обласному художньому музеї імені Н. Онацького, де, як відомо, зберігається більшість речей із колекції О. Гансена, ми виокремили колекцію К. Шпектор і долучили вироби від інших приватних власників, прізвища яких досі були мало відомі.

Джерельна база Східної України представлена предметами з Харківського художнього музею, в експозиції якого є чимала збірка порцеляни переважно з колекції К. Шпектор; твори з неї в межах стилістичного аналізу розглянуті частково. Через те, що деякі матеріали досі не досліджувалися, основну джерельну базу склала порцеляна з колекції відомого графіка М. Фрадкіна.

Джерельну базу поповнили твори з південного регіону України, а саме з Одеси та Чорноморська. Порцелянові вироби з колекції О. Білого в Чорноморському музеї образотворчих мистецтв оглянуто загалом, адже їх дослідження заслуговує на окрему працю. Твори з колишньої приватної збірки О. Блещунова в Одесі, де зберігаються унікальні експонати, залучені частково: 2016 р. музей відмовився від співпраці, посилаючись на власні розробки даної теми. Здійснено ознайомчий аналіз експозиції, проте відсутність музейного каталогу з даними про вироби та більшості експозиційних карток (збережено атмосферу приватного помешкання) ускладнило процес залучення творів для дослідження.

Джерелом для систематизації виробів, які надійшли від приватних осіб, стали інвентарні картки та книги, надані для вивчення ОХМ та СОХМ.

Зібравши ґрунтовну джерельну базу, нами було виокремлено найбільші групи предметів по заводах виготовлення та обрано зразки, які за своїми характеристиками відповідають завданню дослідження – продемонструвати стилістичні особливості порцелянових творів певного періоду. Таким чином, джерельна база включає твори порцелянової мануфактури Майсена (початок XVIII – початок XX ст.), Імператорської привілейованої фарфорової мануфактури Відня (початок XVIII – XIX ст.), Королівської порцелянової мануфактури Берліна (середина XVIII – XIX ст.), Королівського фарфорового заводу Севра (середина XVIII – перша половина XIX ст.), російського Імператорського фарфорового заводу (друга половина XVIII – початок XX ст.), заводу А. Миклашевського (1839–1861 рр.).

У дослідженні частково було використано інформацію, надану науковими працівниками та співробітниками музеїв, тому спираємося на їхній фаховий підхід.

Висновки до розділу 1

Історіографія дослідження, сформована відповідно до мети та завдань, розглядається за двома напрямками. Огляд літератури, присвяченої приватним українським колекціонерам, до збірок яких входила порцеляна, окреслює невелике коло дослідників. Кожна персоналія розглядалася переважно з біографічної точки зору, колекція охоплювалася загалом побіжно, або увага зосереджувалася на кількох предметах певної тематики (здебільшого графічних або живописних полотнах). Окремої ґрунтовної вибірки предметів декоративно-вжиткового мистецтва, а саме порцеляни, не було зроблено. З огляду на це основною джерельною базою нашого дослідження, окрім архівних матеріалів, вербальних джерел, друкованих та електронних каталогів, є порцелянові вироби Західної та Східної Європи XVIII – початку XX ст., що надійшли до Музейного фонду України від приватних власників.

Аналіз літератури та джерел засвідчив, що окремі персоналії, чії колекції розглядаються в межах нашого дослідження, майже ніколи не фігурували в наукових працях як колекціонери. Так, про колекцію хіміка О. Бродського знаємо лише зі спогадів співробітника музею, про спадок лікаря Д. Попова – з родинних нарисів. Попри це, світлини окремих виробів з їхніх колекцій зустрічалися на музейних виставках та в публікаціях знаних мистецтвознавців.

Завдяки залученню та опрацюванню іноземних джерел і натурних розвідок віднайдено інформацію про долю О. Гансена після 1920-х рр., яка досі не була відома українським дослідникам. Опрацювання архівних джерел дало змогу розширити біографічні дані, заповнити певні прогалини стосовно деяких колекцій та порушити нові питання для подальших мистецтвознавчих відкриттів.

Значний внесок у науковій роботі становлять комунікативні джерела. Спогади сучасників, бесіди з істориками, мистецтвознавцями та краєзнавцями додали дослідженню цілу низку нових, досі невідомих фактів.

Другий напрям історіографічних досліджень, присвячений порцеляновим виробам з Європи, доволі глибоко розроблений науковцями. Історія берлінської, віденської, майсенської, севрської, російської та української мануфактур достеменно вивчена попередниками, але трапляються певні прогалини, що залишають низку питань (особливо стосовно українського виробництва). Навіть у ґрунтовних працях мистецтвознавчому аналізу приділяється недостатня увага: надто значний історичний фактаж не залишає місця для детального розгляду окремих предметів. Це завдання виконують переважно іноземні видання, присвячені окремим збіркам. Що ж до українських колекцій порцеляни (особливо західноєвропейської), то вони майже не введені у світовий контекст, хоча включають твори, які з пієтетом демонструють світові музеї.

Стилістичні особливості фарфорових виробів у працях з історії стилів згадуються вибірково, лише в загальному контексті. Окремо згадане

дослідження Т. Карякіної, мета якого – ознайомлення зі стилістичною еволюцією порцеляни XVIII ст., демонструє величезну роботу, проведену науковцем; проте в ній описані здебільшого доволі відомі зразки; основну увагу зосереджено на образно-тематичній системі. Узагальнена характеристика стилю не завжди відповідна потребам для характеристики порцеляни. Зокрема висловлювання у контексті рококо: «Головним композиційним принципом стала асиметрія. У цьому, зокрема, відмінність нового стилю від бароко»¹ [88, с. 469] – зовсім не відповідає критеріям опису, наприклад, малої пластики, яка зазвичай не буває чітко симетричною навіть у класичному стилі. Те саме бачимо далі: наголошується, що рококо наслідує від бароко грайливість. Так, це можемо спостерігати у сюжетах, але якщо для аналізу подаються тарілки з квітковим орнаментом, подібна характеристика не дієва.

Таким чином, попри значну кількість наукової літератури та джерел, всі вони тільки дотично торкаються тематики даної дисертації. Загального дослідження, присвяченого українським приватним збіркам порцеляни кінця XIX – XX ст., що ввійшли до музейних зібрань, досі не видано. Тема стилістичного аналізу порцелянових творів залишається не вичерпаною.

¹ Всі документи та цитати перекладено на українську мову задля цілісності викладу автором – Решетньою Г. О. В деякі тексти рукописних матеріалів внесено орфографічні та пунктуаційні правки, зміст та стиль викладу не порушено.

РОЗДІЛ 2. ПРИВАТНІ КОЛЕКЦІЇ ПОРЦЕЛЯНИ, ЩО ВВІЙШЛИ ДО МУЗЕЙНИХ ЗБІРОК УКРАЇНИ

2.1. Порцеляна приватних власників у київських музеях

2.1.1. Колекція О. Гансена в Національному музеї українського народного декоративного мистецтва

Музеї – це величезні збірки, що досить театралью постають перед глядачем, як дещо масштабне та неосяжне. Якщо ж зазирнути за лаштунки, проникнути в суть кожного зібрання – інвентарну книгу, стає зрозуміло, що кожна «партія», яка розгортається на музейній сцені, є працею не одного сценариста, а багатьох задіяних персонажів. Кожна музейна збірка складається з предметів, які перш ніж стати національним надбанням і виставлятися для широкого загалу, найчастіше були приватною власністю окремих господарів чи родин. Від XVII ст. музей «...із статичного інтимно-приватного studio, куди можна було ступити, перетворився на екстравертну galleria – приміщення, яким можна було пройтися» [24, с. 74]. Так і приватні колекції з плином часу з камерних перетворюються на публічні.

Одним із перших музеїв, співробітники якого відгукнулися на запит та підтримали ініціативу з виокремлення колекцій приватних збирачів у музейних фондах, став Національний музей українського народного декоративного мистецтва (НМУНДМ). Слід зазначити, що в музеї приділяють достатньо уваги не лише колекціям, а й фундаторам унікальних збірок. За підтримки заступника генерального директора з наукової роботи Л. Білоус та сприянні провідного наукового співробітника Т. Нечипоренко виокремлено предмети з колекції Оскара Германа Германовича Гансена (дод. Б, с. 527), яку 1919 р. націоналізовано та згодом розподілено між музеями України. Сам НМУНДМ постав як самостійна одиниця 1964-го

року, на базі колекції Міського музею старожитностей і мистецтв (заснованого 1899 р.) [49].

Колекцію, зібрану О. Гансеном, було оцінено у суму близько п'яти мільйонів рублів [379, арк. 106зв, 108зв.], передано у відання держави та націоналізовано. На основі цього зібрання у Києві було створено Третій державний музей, що свідчить про серйозність та вагомість експонатів для культурного та художнього просвітництва. «За обсягом і художньо-мистецькою цінністю колекція Оскара Гансена була однією з найкращих на українських теренах наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст.» [97, с. 34].

Обставини склалися так, що музей перестав існувати, предмети було розподілено між різними музейними установами, а ім'я власника виявилось на тривалий період викресленим з історії. Згодом працівники музеїв починають відроджувати ім'я О. Гансена, який, окрім матеріальних цінностей, передав державі також плоди своїх наукових праць [379, арк. 107]. Доля колекціонера після 1920-х рр. залишалася невідомою; на наш запит це підтвердили галузеві державні архіви Служби безпеки України та Міністерства внутрішніх справ України.

Одним із перших дослідників колекції О. Гансена після самого власника був Н. Онацький. Зберігся лист Н. Онацького до Ф. Ернста від 1925 р., де подаються відомості про Сумський музей, завідувачем якого він був на той час: «Організація Сумського музею почалась в 1920 році... В число експонатів Сумського музею увійшла, перш за все, велика збірка Оскара Гансена, що переховувалась в Сумах, потім деяка кількість музейних речей художника І. П. Прянішнікова з маєтку Куянівки, невеличка колекція Глінки...

Зараз Сумський музей має коло дев'яти тисяч різних експонатів... Експонати ці розподіляються приблизно так: малярство 1463, різьбарство 29, порцеляна 3533... Книжки на 16 мовах... Тут можна простежити історію книжки з кінця ХV століття до 1925 року без перерви» [325, арк. 2, 3, 5].

Біографію О. Гансена, особливо період його перебування у Києві, досліджено досить ґрунтовно. Ми ж, своєю чергою, наводимо стислі відомості про колекціонера та вносимо нові дані, сформовані під час роботи.

Народився О. Гансен 18 лютого (за старим стилем) 1881 р. у Петербурзі. Дослідники зазначали: «Достовірно відомо, що його мати Олена Віттерлейм походила з петербурзьких шведів» [97, с. 34]. Це обґрунтовувало обрання місця для хрещення дитини Євангелічно-лютеранську шведську церкву Св. Катерини в Санкт-Петербурзі, документ з якої зберігся в Державному архіві м. Києва. У свідоцтві зазначено, що 14 квітня пастором Гофрем (?) «...вдова охрещений: Оскар Герман незаконнонароджений. Батьки: мати Олена Віттерсгейм» [328, арк. 6]. Жодної інформації про батька хлопчика в документі немає. Проте є імена «восприємників» – Вільгельм Фредор / Фредер (?) Кігель / Кенель (?) та пані Амалія Олена Шмідт [328, арк. 6], яка, за непідтвердженими даними, емігрувала до Німеччини. Цілком імовірно, що в російських архівах зберігається інформація про цих осіб, можливо – листування, у якому може згадуватися їхній хрещений син.

Що ж до батька хлопчика, то А. Ілінг назвала ім'я батька – Герман Гансович, який мав будинок у Петрограді, був поляком за походженням, та імена двох братів (Карла й Германа) [73, с. 28–29; 74, с. 29–30]. Дослідниця також вказала, що мати О. Гансена мешкала у м. Суми «...можливо, зі своєю сестрою (?) Оленою Августівною Сумовською» [74, с. 29]. Ми відшукали матеріали, що стосуються родини О. Гансена, тому наведену інформацію дослідниці буде трохи скориговано.

У ході розвідки в межах пошуку генеалогії та долі колекціонера ми розглядали північні регіони Європи, де прізвище Гансен досить популярне [181, с. 49]. Враховуючи те, що за О. Гансеном значилася велика колекція полоністики (живопис, порцеляна, зброя, медалі, ордени тощо), він фінансував польську друкарню в Києві (Хрещатик, 38) [74, с. 30], організовував добродійні виставки творів мистецтва для допомоги сім'ям збіднілих поляків, які постраждали під час війни [42, с. 4; 75; 299] та мав

рахунки у петербурзькому й польському банках – логічно було простежити «польські шляхи» колекціонера. Звісно, такі вподобання могли бути пов'язані з вітчизном О. Гансена – поляком Іоакимом Адольфовичем Сумовським, проте це не заперечує його зв'язків із західними сусідами.

У процесі дослідження виявлено, що в Польщі до 2005 р. працював відомий архітектор і теоретик Оскар Миколай Гансен (1922–2005) [285, s. 274]. З відкритих джерел відомо, що він був сином росіянки та норвежця, онуком норвезького мільйонера Германа Гансена, який мав прізвисько «Апельсин» [271]. Даний збіг обставин здався цікавим, і розвідку було спрямовано на пошуки відомостей про родичів поляка. Таким чином ми познайомилися з автором дослідження, присвяченого Г. Гансену (1819–1892), Германом Бертельсеном, та отримали офіційний дозвіл на переклад його книги «Апельсин Герман» [256]. Оприлюднення ним біографії Г. Гансена із залученням російських та норвезьких архівів дало унікальний матеріал для нашого дослідження.

Г. Гансен – один із норвезьких артистів, який народився у Християнії, в збіднілій родині. З дванадцяти років почав працювати: зайнявся рибальством, потім – продажем рідкісних на той час апельсинів, за що й отримав прізвисько «Апельсин». Потім норвежець потрапив на Урал (працював з цирковими тваринами). Історія його бурхливого життя висвітлена в книзі Г. Бертельсена, тому лише зазначимо, що саме на Уралі, після невдалого циркового турне, Г. Гансен почав займатися видобуванням алмазів і продажем дорогоцінного каміння (згодом додалися шовкові вироби, килими тощо). На початку 1870-х рр. Г. Гансен переїжджає з Тифліса до Санкт-Петербурга. Місто було прозахідним та сучасним, крім того – портовим, що сприяло торгівлі. Після переїзду Г. Гансен придбав нерухомість – згадану будівлю на Невському проспекті. Це був один з найкрасивіших на ті часи будинків, величезний, п'ятиповерховий (загальна забудова міста була переважно 3-поверховою). На сьогодні, відповідно до розпорядження Комітету з державного контролю, використання й охорони пам'яток історії

та культури – структурного підрозділу Правління Санкт-Петербурга від 03.07.2017 р., саме згадану будівлю, яка вже має офіційну назву – «Будинок Г. І. Гансена» (вул. Мала Конюшенна, буд. 16/26) (дод. Б, с. 528) включено до єдиного державного реєстру як об'єкт культурної спадщини регіонального значення [54].

Будинок звели на розі Невського проспекту та Малої Конюшенної вулиці у 1776–1777 роках. У власність до Г. Гансена ділянка перейшла 1870 року від генерального консула Швейцарії Л. Луб'є [54]. Сам же Герман Гансович (Іванович) Гансен був норвезьким підданим (і це пояснює чому брат О. Гансена 1919 р. проживав у Норвегії) [379, арк. 109; 65, с. 54].

Як вказує Г. Бертельсен, посилаючись на згадки сучасників, Г. Гансен займав у будинку лише одне скромне 3–4-кімнатне помешкання в одному з флігелів, інші здавав в оренду [256, s. 91]. На першому поверсі працювала його власна ювелірна крамниця, де продавалися діаманти (клієнтами норвежця була навіть імператорська родина). Крім згаданого будинку, до власності Г. Гансена згодом були долучені й інші будівлі.

Для дослідження важливі біографічні дані, отримані від Г. Бертельсена. В 1876 р., під час відрядження до Варшави, Г. Гансен знайомиться з донькою польського офіцера, Хеленою Віттерсгейм (уточнюємо прізвище жінки, яке фігурувало в документах ДАК, проте українськими науковцями було прочитане з помилкою). Норвезький мільйонер закохався та запропонував панянці супроводжувати його до Санкт-Петербурга [256, s. 92–93]. Жінка погодилася, але враховуючи різницю у віці (Германові – 55, Хелені – 17), стосунки офіційно не оформлювалися. 1877 року в пари народився син Карл Герман (в основному використовував ім'я Герман, в одному з документів рік народження – 1876 р. (дод. Б, с. 529)), через три роки – Оскар Герман (здебільш використовував ім'я Оскар) (дод. Б, с. 530). Тепер ми можемо пояснити припущення А. Ілінг щодо двох братів: у дітей були подвійні імена. Проте виникає питання: Г. Бертельсен стверджує, що рік народження Оскара – 1880 р. [256, s. 93]. А. Ілінг у матеріалах однієї з конференцій наводить дату

1879 р. [72, с. 81], що могло би бути вірогідним, якби рахувати три роки після народження першого сина й вести відлік від 1876 р. Проте в українських і німецьких родинних архівах О. Гансена дата народження – 1881 р. (дод. Б, с. 531). Це питання залишається відкритим (схиляємося до 1881 р.), проте спростовуємо припущення О. Ковалевської, що батько Оскара Германа був поляком [97, с. 34] і коригуємо думку О. Друг та Л. Федевич стосовно того, що батьком колекціонера міг бути пастор лютеранської церкви св. Анни – Герман Федорович Гансен [65, с. 54]. За словами завідувача відділу декоративно-ужиткового мистецтва СОХМ Л. Федевич, генеалогію Гансенів вивчала також петербурзька дослідниця В. Обозна, проте вона вважала Германа-«Апельсина» дідусем Оскара [153]. Спираючись на отримані дані, можемо стверджувати, що інформацію стосовно батька О. Гансена повністю з'ясовано.

Відповідь на запитання, чому пошуки попередників стосовно батька О. Гансена не мали успіху, полягає в тому, що стосунки Германа та Хелени з часом розпалися. Старший син залишився з батьком, а молодший, Оскар, – із матір'ю. Жінка згодом вийшла заміж за етнічного поляка І. Сумовського [65, с. 54]. Це пояснює захоплення О. Гансена полоністикою – його мати й вітчим поляки. За даними Г. Бертельсена, новий чоловік Хелени був власником цукрової плантації та музею порцеляни в Києві [256, s. 94]. Цей факт відкриває нові шляхи для продовження дослідження, адже жодних матеріалів про це в наших наукових розвідках та в матеріалах колег не зустрічалося.

В останні роки свого життя Г. Гансен втратив зв'язок з Оскаром. Другий син Карл Герман навчався в Казані, подорожував до Німеччини, Фінляндії, врешті оселився у Польщі, де й отримав громадянство. Відомий польський архітектор, з якого ми починали пошуки, Оскар Миколай Герман – його син та, відповідно, племінник Оскара Германа. Він встановив у Варшаві меморіальну плиту на честь свого діда Германа-«Апельсина». Повертаючись до родоначальника – Г. Гансена, варто зазначити, що після захворювання

нирок, 18 (30 – за новим стилем) жовтня 1892 р. у віці 71 року він помер [256, s. 95]. Місце поховання остаточно не з'ясоване. Було висунуто два припущення: Митрофанівське кладовище в Санкт-Петербурзі або Смоленське лютеранське кладовище, тому що саме воно до 1919 р. перебувало у віданні лютеранської церкви Св. Катерини (пастор якої, як зазначено вище, хрестив сина Г. Гансена).

Спадок, за заповітом 1885 р., було розподілено між двома синами, Хеленою та сестрою Гансена-батька – Мартіною. Оскар і Карл успадкували близько 2,5 мільйонів крон та будинок на Невському проспекті, що дає відповідь на запитання, звідки у молодого Оскара було стільки коштів на зібрання колекції [256, s. 97]. Що ж до Мартіни Гансен, яка не мала власних дітей, то більшість отриманих коштів вона заповідала на добротність. Саме завдяки їй увічнілося прізвище Гансен – більшу частину статків жінка надала для будівництва лікарні у Санвіку (околиця Осло) для дітей бідняків, хворих на туберкульоз (збудовано 1 квітня 1936 р.). У другій половині ХХ ст. лікарня змінила свій напрям, але й досі називається іменем цієї людини – Martina Hansens Hospital.

Щодо подальшої долі та київського періоду життя і діяльності О. Гансена, то 1907 року він пише прохання на ім'я ректора Імператорського університету св. Володимира на переведення його з юридичного факультету університету Санкт-Петербурга на такий самий факультет київського закладу: «За мотив переходу мого з Петербурзького Університету послугував переїзд родичів моїх до Києва» [328, арк. 24]. Там вказано і вже відому адресу: Петербург, Невський 26, власний будинок. Більше документів стосовно навчання та успішності О. Гансена зберігається у Державному архіві м. Києва.

Важливий для дослідження документ, у якому О. Гансен згадує про створення музею, – протест стосовно податку, який його зобов'язували сплатити. У документі О. Гансен зазначає, що більшу частину своїх статків він витратив на власне зібрання, і його нинішній рахунок не містить

належної суми для сплати податку. «Як, імовірно, відомо деяким членам Комісії..., я ніколи не належав до тієї категорії молодих людей, які маючи надлишок матеріальних засобів прожигали все своє життя... одним словом мене ніхто за моїм скромним способом життя не наважиться зарахувати до так званої “золотої молоді”...

Всі ж мої матеріальні засоби, тобто весь прибуток, який я отримував, був мною виключно витрачений на створення моєї музейної збірки...

Музей у даний час повністю націоналізовано (від 3 квітня 1919 р. – *Г. Р.*) та перейменовано на 3-ій Державний Музей, більша частина його тимчасово зберігається у м. Суми (евакуйовано з Києва у 1915 р. – *Г. Р.*)...» [379, 108–108 зв.]. О. Гансен перелічує також наукові праці, каталоги до виставок, літературу, де згадується збірка. Серед них є й власна праця колекціонера про Межигірські клейма, адже, як зазначав М. Денисов під час опису та реєстрації музею О. Гансена (за дорученням Г. Нарбути): «Так збірка Межигірського фаянсу єдина у світі за повнотою і рідкісністю...» [379, арк. 136]. Вона налічувала близько 1000 предметів. Згадується в документі й праця О. Селіванова, присвячена маркам на керамічних виробках: у передмові автор висловлює вдячність О. Гансену за надання матеріалу для роботи. Саме цю книгу та один із журналів учений зберігач Третього державного музею розшукуватиме й проситиме повернути до закладу: «Звичайні екземпляри цих праць коштують багато сотень рублів і зустрічаються дуже рідко; виданий же у свій час III-м Державним Музеєм примірник книги Селіванова містить його власноручний підпис, що надає їй особливої цінності» [379, арк. 153]. Ми припускаємо, що дане видання нині зберігається у бібліотеці НММБВХ: книга містить ініціали й штампель «Оскаръ Гансень», а також позначки олівцем, що стосуються датувань і марок деяких виробництв [194]. За печатками встановлено, що праця перебувала у бібліотеці Картинної Галереї (нині НМККГ).

Розташовувався музей О. Гансена у Києві по вул. В. Підвальної 14-а, в його квартирі, в будинку, що належав Л. Родзянко (дод. Б, с. 532). У зв'язку

зі створенням музею власників сусідніх квартир примушували до переселення [375, арк. 56–57 зв.; 379, арк. 122–122 зв.]. Частину колекції, як ми вже вказували, було вивезено до м. Суми, де вона зберігалася в будинку Сумовських на вул. Петропавлівській, 58 (нині – Інститут прикладної фізики НАН України). Сам О. Гансен певний час працював співробітником музейного відділу Комітету з охорони пам'яток старовини та мистецтва [375, арк. 82], консультантом при Третьому державному музеї: «...через відсутність нині детального каталогу я необхідний як класифікатор і лектор популяризатор...» [379, арк. 109 зв.]. Ученим зберігачем був М. Макаренко, помічником зберігача – М. Фліге [379, арк. 154] (інформація стосовно інших співробітників музею зберігається в архівах Києва).

О. Гансен також частково робив опис предметів у Другому державному музеї (Б. І. та В. Н. Ханенків): колекції зброї, порцеляни, скла, килимів, гобеленів [377, арк. 16–17 зв., 21 зв.]. Співпрацював з М. Біляшівським, Е. Вержбіцьким, Г. Нарбутом, С. Фаренгольцом та ін. як експерт при Надзвичайній Об'єднаній Комісії Всеукраїнського комітету охорони пам'яток мистецтва і старовини (ВУКОПМІС) для забезпечення та визначення місцеперебування надзвичайно цінних предметів [375, арк. 7, 8, 10, 28, 30; 378, арк. 74, 304].

Влітку 1919 р. Третій державний музей з київською колекцією було відкрито для публіки. За спогадами очевидця, на лист якого в свій час посилався й історик В. Ковалинський [99, с. 291–292], київська частина націоналізованої збірки складалася з таких відділів: «1) Картини старинних майстрів і сучасних, рисунки, гравюри і мініатюри; 2) фарфора і фаянса; 3) меблі; 4) скла і хрусталя; 5) бронзи; 6) предметів церковного обіходу; 7) зброї; 8) предметів, належачих до масонських лож; 9) бісерних робіт; 10) маленьких ювелірних річей...» [344, арк. 1, 3]. Задля повного відтворення листа, зі збереженням орфографії, його опубліковано повністю [181, с. 53].

Доля власника після 1920-х рр. для українських науковців була невідомою. Ми висунули припущення, що засновник Третього державного

музею емігрував, адже його вітчим був інженером шляхів сполучення, а з 1898 р. – першим директором акціонерного товариства Білгород-Сумської залізничної дороги [219, с. 88]. Л. Федевич, у приватній бесіді, висловила припущення, що записка, написана олівцем, яка збереглася в Центральному державному архіві вищих органів влади та управління України, була чернеткою для посвідчення, яке колекціонер сам собі виписав для вільного виїзду з країни. У ній йдеться, що О. Гансен «...відряджений в Остерський уїзд Чернігівської губ. та Київський на предмет виконання археологічних обстежень... Всім Керівним установам та особам пропонується сприяти товаришу Гансену при виконанні його обов'язків і на залізничних шляхах та пароплавах надавати право позачергового проїзду. Посвідчення це дійсне з 1 вересня цього року» [379, арк. 155].

Завдяки сприянню Г. Бертельсена, встановлено відомості про О. Гансена після 1920-х років. Адже після виходу друком дослідження цього науковця до нього звернулася з листом правнучка норвезького мільйонера, онука О. Гансена – пані Марина.

Г. Бертельсен допоміг нам сконтактувати, завдяки чому отримано відомості та сфотографовано архів родини О. Гансена, який зберігається у нащадків. Так, стало відомо, що О. Гансен з матір'ю та майбутньою дружиною Анною Яковлевою справді виїхали за межі України. За печатками в документах і спогадами пані Марини встановлено, що Анна та Хелена (повне ім'я – Хелена Шарлотта (дод. Б, с. 533)) подорожували до Константинополя (в рукописних записах значиться, що О. Гансен та А. Яковлева виїхали у березні 1920 р. з Ялти до Константинополя, одружилися у Празі). Жила родина певний час у Варшаві [181, с. 55]. Можливо, там відбулася зустріч з братом, фотографії родини якого збереглися у нащадків Оскара. У 1920-ті рр. помирає Х. Сумовська. Під час Другої світової війни О. Гансен з дружиною та донькою переїжджає до невеликого міста на півдні Німеччини – Вайнгартена (дод. Б, с. 534). Наступною зупинкою було місто Фрайбург, де Н. Гансен (донька О. Гансена)

під час навчання познайомилася зі своїм майбутнім чоловіком та вийшла заміж. Марина народилася в місті Ройтлінген (1949 р.) (дод. Б, с. 535). Онука припускає, що родина обрала такий шлях, аби дістатися до кордонів Франції, адже багато російських емігрантів оселялося саме в цій країні. Крім того, вся родина вільно володіла французькою мовою, а бабуся, за спогадами онуків, перед шлюбом там навчалася. До Франції О. Гансен так і не доїхав. У Штутгарті та його передмісті О. Гансен (07.01.1964), А. Гансен (04.12.1969) та Н. Гансен (19.08.1980) пішли з життя [355]. Через скрутні обставини, пані Марина не мала змоги сплачувати за утримання могил, тому до наших днів вони не збереглися.

Щодо української колекції, зібраної О. Гансеном, то вона так і не возз'єдналася, як радив М. Денисов, а навпаки – розпорошена по різних музеях України. Працівники музеїв посилаються на відсутність докладних актів передання, через що неможливо встановити походження тих чи інших предметів. Проте в архівах збереглися описи речей як із київської, так і з сумської колекції. Співробітники музеїв називають їх «сліпими» списками, які склалися поспіхом. Ми ж вважаємо, що два місяці, протягом яких, як зазначено у документах, склалися списки, не маленький термін. Особливо це стосується опису картин: до деяких збереглися інвентарні описи [379]. Стосовно порцеляни, списки справді не надто інформативні, адже частина київської колекції описана стисло, як-то: фігур – 8, ваз – 2. З сумським спадком трохи краще: порцеляна серед опису займає 37 сторінок включно зі зворотами й розподілена за заводами виготовлення. Опис предметів достатній для впізнання тієї чи іншої речі, особливо фігур: завод Попова – «Торговка грибами», «Трубадур», «Мавпа-свічник», «Чашка з жіночим портретом під золотою сіткою» тощо.

Крім того, збереглися документи з реставрації фарфорових та фаянсових виробів, яку для Третього державного музею виконали в Художній майстерні живопису та фотографії В. Єгоров, де надано детальний опис предметів з цінами [379, арк. 130, 131 зв., 133, 134].

Завдання з «відновлення», структуризації та створення наукового каталогу з повною колекцією О. Гансена є важливим кроком не тільки для музеїв, а й для держави, яка повинна пам'ятати таких меценатів. Адже, як писали в доповідній записці про музеї Ханенків та О. Гансена: «Двері таких сховищ-скарбів... для охочих знайомитися та вивчати історичне минуле повинні бути широко відкриті. Для цього необхідна реорганізація всієї музейної справи, котру можна буде провести після об'яви музеїв Державною власністю...» [374, арк. 31].

Формальне виокремлення зібрання О. Гансена в українських музеях потребує окремого ґрунтовного дослідження та є перспективою подальших розвідок. Справу ускладнює те, що багато музейних фондів закриті для науковців. Відкритість, якої прагнули науковці століття тому, знову злободенна та потребує державного перегляду.

Одним з головних завдань даного підрозділу було надання нових відомостей та заповнення лакун у біографії засновника Третього державного музею, виокремлення його порцелянового спадку. Попри те, що значна частина збірки О. Гансена знаходиться у м. Суми, ми вирішили опрацювати колекцію з київського музею, яка не розглядалася в такому контексті. Провідний науковий співробітник НМУНДМ Т. Нечипоренко підготувала для нас витяг із переліком виробів, позначених як предмети з колекції О. Гансена. Частина експонатів, що могла б належати до даної колекції, але не містить такої інформації в інвентарній книзі, до розгляду не надавалася.

Отже, нам стало відомо про 35 порцелянових предметів, представлених такими заводами: Баранівським фарфоровим заводом (14 од.), заводом Ф. Гарднера (2 од.), Корецькою порцеляною мануфактурою (5 од.), виробництвом А. Миклашевського (13 од.), заводом О. Попова (1 од.). Крім наданого музейного списку, частину фарфорових виробів фабрики А. Миклашевського з НМУНДМ та посиланням на колекцію О. Гансена, знайдено у праці Е. Самецької [192]. Після звернення до музею виявилось, що не всі опубліковані в каталозі дані достовірні. Таким чином, підтверджена

кількість порцелянових виробів зі збірки О. Гансена – 38 одиниць (з них виробництва А. Миклашевського – 16). Простежено, що більшість виробів саме з українських заводів. Це пов'язано не стільки з уподобаннями колекціонера, скільки з тематичним розподілом його колекції по відповідних музеях.

2.1.2. Збірка західноєвропейської порцеляни родини Ханенків у Національному музеї мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків

Під час аналізу порцеляни, що зберігалася в родині Ханенків, необхідно приділити увагу біографії колекціонерів. Постаті Богдана Івановича (1849–1917) та Варвари Николівни (1852–1922), в дівочтві Терещенко, досить ґрунтовно вивчені науковцями (дод. Б, с. 536, 537). Ми лише побіжно торкнемося біографії подружжя задля показу побуту та смаків людей, які зібрали таку величну колекцію.

Збирати твори мистецтва молода сім'я почала у Санкт-Петербурзі та Варшаві, де працював чоловік. До Києва родина переїхала 1881 року й на землі, подарованій Н. Терещенком, звела будинок за проектом Р.-Ф. Мельцера [27, с. 16]. Від початку Б. Ханенко ставився до свого помешкання як до «Музею» [99, с. 371]. Збирав вивірено, вдумливо експонував. Збереглися описи та фотографії приміщень, де кожна кімната була тематично оформлена – маленький домашній театр (дод. Б, с. 538). Як відзначав М. Макаренко, який працював у музеї: «...у Києві існує тепер першорядний музей з такими культурно-цінними речами, яких і в Москві немає..., а також збірки різних речей із скла, порцеляни, теракоти, металу, що рівних їм і по-за межами України немає» [125, с. 10]. Задля забезпечення майбутнього музею, поруч із власним будинком (нині Терещенківська, 15), подружжям Ханенків зведений 7-поверховий прибутковий будинок, кошти з якого мали витратитися на функціонування закладу [188, с. 9].

Крім збирання власної колекції, Б. Ханенко приділяв значну увагу поширенню та популяризації мистецтва серед населення, займався просвітництвом [56–63; 227; 383, арк. 25]. Він очолив засноване 1897 року Київське товариство старожитностей та мистецтв, яке ставило за мету збирання та охорону пам'яток старовини, як в інтересах науки, так і задля розвитку естетичного та художнього смаку громадян [384, арк. 3]. Головним центром просвітництва мав стати музей, який і заклали 1898 р. [387, арк. 5]. Київський художньо-промисловий та науковий музей імені государя імператора Миколи Олександровича отримав від Б. Ханенка колекцію творів «в загальній кількості на суму до 100000 руб.» [387, арк. 5зв.]. Від подружжя Ханенків до музею надійшла: «...збірка старожитностей Придніпров'я, пам'яток грецьких колоній на чорноморському узбережжі та єгипетських раритетів, що складалася з 3145 одиниць...» [231, с. 89], відома ікона «Розп'яття з портретом Л. Свічки» – також з колекції меценатів [234, с. 34]. Крім того, Б. Ханенко був визначним громадським діячем: як голова та член різних добродійних закладів, опікувався лікарнями для глухонімих і дітей та ін. [343; 387, арк. 5 зв.].

Щодо власної збірки, то процес збирання від часу життя у Петербурзі частково описано у спогадах колекціонера: згадуються переважно художні твори, шляхи пошуку та історія придбання робіт [226]. Цей незакінчений рукопис вкотре підтверджує, що збиранням декоративно-прикладного мистецтва займалася більше дружина автора спогадів. Серед колекціонерських уподобань В. Ханенко були твори французьких майстрів, давньоруський та італійський іконопис, а також італійська майоліка, західноєвропейська та місцева порцеляна, гутне скло і вироби килимарства [144, с. 13]. Останнє вона активно розвивала на українських землях (Оленівська мануфактура), залучала відомих митців до створення ескізів. Вироби продавалися не тільки на теренах України, а й у Лондоні [105, с. 41].

У 1915 р., під час воєнної загрози, колекцію Ханенків було вивезено [94, с. 69; 113, с. 75; 342, арк. 2 зв.]. Повертати речі до Києва з Москви та

Петербурга, вже після смерті Б. Ханенка, допомагав М. Макаренко, про що зазначав у авторському путівнику музеєм: за наказом Н. Троцької 1921 року всі речі видали та повернули до Києва «...за винятком 24 дуже коштовних картин славетних майстрів: Брейгеля мужицького, Брейгеля оксамитного, Снейдерса, Рубенса, Перуджіно, Маньяско, Карель-ван-Мандера, та інших, що не знають куди поділися..., але знімки з них залишилися в архіві Музею» [125, с. 11]. Слід згадати, що саме Н. Троцька не дозволила повернути речі О. Гансена з Сум до Києва задля відтворення та цілісності Третього державного музею.

Будинок-музей Ханенків, за остаточною заявою власників (1918 р.), та Декретом Раднаркому від 29 квітня 1919 року було націоналізовано. Приватна колекція Ханенків перейшла у власність держави та за розпорядженням ВУКОПМІС проголошена Другим державним музеєм [375, с. 103]. 3 травня того року В. Ханенко офіційно зазначається як постійний консультант при новоствореному музеї. І якщо вона, як власниця, ще певний час займала житлову площу для власних потреб (навіть організовувала обіди під час учнівських екскурсій), то згодом їй було надано лише одну кімнату, та навіть із неї потім намагалися виселити.

У листі В. Ханенко до А. Кримського читаємо, що за наказом пана Приходько Є. Михайлов має остаточно виселити власницю з музею, мотивуючи це тим, що у приміщенні повинні перебувати лише службовці музею. На це В. Ханенко відповіла: «Я не виїхала з Києва і тому не заслуговую, щоб мене ганебно виселили з Музею, котрий я передала державі у такому ідеальному порядку. Я заявила п. Михайлову категорично, що добровільно я не піду з єдиної кімнати, котру я займаю у Музеї і де я провела більшу частину свого життя і що мене вони тільки мертвою можуть взяти звідти, тобто заставити мене вдатися до самогубства» [341, арк. 3 зв. – 4]. Після скарг до Академії наук у користування В. Ханенко виділили буфетну кімнату та прилегле приміщення для слуг. В одному з посвідчень зазначено, що В. Ханенко як член комісії з упорядкування музею «...має право на

проживання в Музеї на 3-му антресольному поверсі буд. №15 у 3 кімнатах загальною площею не більше 20 кв. с.

Всі інші кімнати 1-ого та 2-ого поверхів, а також підвали, горища, сараї, які включають музейні колекції та окремі предмети, до того ж ще не зареєстровані, є музейним приміщенням і ніякій реквізиції та обшуку не підлягають...» [375, арк. 19]. При цьому вченому зберігачеві музею надали приміщення поряд із бібліотекою, читальний зал якої відвели під його кабінет. Політичний же керівник музею з метою постійного контролю отримав кутову кімнату з меблями з карельської берези без музейних вітрин. У ній зберігався сейф із золотими речами та був телефон [374, арк. 36 зв.].

Подальший опис художніх творів, що зберігалися у новоствореному музеї, було здійснено в першій половині 1919 р. Г. Лукомським (такі повноваження йому надала комісія, що складалася з Є. Нарбута, М. Біляшівського та М. Прахова) [123, с. 88–89]. Допомагали: А. Бродська, А. Дахнович, О. Гансен (опис зброї, килимів, частково – порцеляни), С. Гіляров, М. Макаренко та ін. Таким чином, було укладено короткий путівник Другим державним музеєм: «... за час з 15 травня описано всі полотна живопису... Потім проведено опис порцеляни також на спеціальних картках, з зазначенням марки, замальовкою ініціалів і т.п.» [377, арк. 17 зв.].

Варто зазначити, що в дворецького В. Ханенко (Г. Гаркавіка) був власний частковий опис предметів, не відомий Г. Лукомському, а також колекція знімків майже всіх картин та низки інших творів мистецтва [374, арк. 41–41 зв.]. Власниця колекції довіряла цій людині, тому задля цілісності збірки вони зробили свій незалежний список. Довіряти В. Ханенко хотіла й головному зберігачеві й для цього в доповненні до заяви (лист до А. Кримського) забажала, аби ним став М. Макаренко, який, за словами В. Ханенко, знав її колекцію у всіх деталях і мав величезний досвід, адже на той час працював у Ермітажі.

З документів розуміємо, що більшість творів та порцеляну, що цікавить нас у дослідженні, було описано ще 1919 року, за життя власниці, яка коментувала власноруч придбані твори.

По смерті В. Ханенко, 1922 р. її особистий архів і речі Г. Гаркавіка зникли. Опис музею залишився у виданнях та архівних джерелах. Завдяки цьому нині можемо порівняти та проаналізувати твори, що до сьогодні зберігаються в музеї.

На наш запит, головний зберігач фондів Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенко О. Крамарева, посилаючись на Архів обліку та збереження НММБВХ (оп.7, спр.1, од.зб. 23, 24), а також інвентарні книги музейних предметів західноєвропейської порцеляни (№1, №2), підготувала список порцелянових творів з колекції Ханенків, у якому значиться понад 200 предметів переважно західноєвропейських мануфактур, систематизованих за країнами-виробниками. Так, творів виробництва Австрії – 36 предметів, Англії – 19, Данії – 1, Італії – 5, Німеччини – 92 (та під питанням – 15), Росії – 1, України – 3, Франції – 27, невизначеного походження – 25. На лютий 2019 р., під час консультації, Л. Кравченко уточнила кількість предметів – 259 одиниць.

Зрозуміло, що музей втратив значну колекцію робіт російських фабрик, адже у путівнику музеєм М. Макаренка та в архівних записах згадуються твори ІФЗ Єлизаветинської доби (ваза в формі кашпо з хвилястими краями й квітами та «осужник» на сметану), часів Катерини II (блюдо, молочник, дитячий сервіз), дві вазочки з жіночими фігурами в російському одязі Олександрівської епохи, фігурка бандуриста часів Миколи I та твори фабрик Гарднера, Попова, Кисельова, Козлова, Сафронова та ін. [125; 377]. Серед виробів українських заводів виділено предмети виробництва А. Миклашевського: дівчина верхи на цапі, кошечок тощо. У наданому переліку виробів українських заводів зазначено лише три – предмети виробництва Корецької мануфактури (чашка, блюдце та вазочка).

Щодо польської мануфактури Бельведер, то відомо, що в Ханенків вона була широко представлена, проте детально описані лише три вази цього виробництва (дві сині з золотими окрасами й брунатна з синіми квітами) [125, с. 107, 114]. Наразі, фабрика Бельведер у колекції музею Ханенків не фігурує: мабуть, було здійснено некоректну атрибуцію, адже марка цього заводу дуже схожа на марку мануфактури Майсена. Це відкриває нові можливості та перспективи для подальшої роботи.

У М. Макаренка та в архівних матеріалах згадувалися також дві віденські порцелянові групи другої половини XVIII ст. (певно, йдеться про «Амурів», які збереглися), тарілки заводу Відня та англійського Ворстер, сервіз севрської порцеляни, предмети та фігурки Майсена, Берліна, Відня й інших німецьких заводів [125, с. 102–103; 377, с. 12]. Серед найцікавіших виробів – порцелянова ваза на кшталт єгипетської канопи з навершям у вигляді чоловічої голови. Робота неапольської мануфактури Капо ді Монте (завод існував до 1821 р. [206, с.18]), схожа на урну з прахом військового часів Наполеона, проте вірогідність такого призначення мало ймовірна, адже ваза стояла біля вікна у їдальні Ханенків [125, с. 109].

З описів можна зрозуміти, що колекція, охарактеризована як найцінніша та найвеличніша збірка на півдні [377, арк. 27], справді була подібна до наочного путівника, за яким можна вивчати еволюцію образотворчого мистецтва у всій його повноті (живопис, меблі, декоративно-прикладне мистецтво). Плюс бібліотека з 10 000 книг, з якої 3000 – з історії мистецтва. Недарма В. Ханенко мріяла про заснування Інституту історії мистецтв при музеї [341, арк. 1 зв.]: адже музей – це перш за все школа, а вже потім сховище.

За заявою вдови Дійсного Статського Радника Варвари Николівни Ханенко, в дар Українській Академії наук передано збірку пам'яток мистецтва та старовини й бібліотеку при ній, а також твори мистецтва, що зберігалися на складах у Петербурзі та в Історичному музеї Москви. Власниця колекції висунула такі умови: збереження назви «Музей Імені Б. І.

та В. Н. Ханенко» (у грудні 1923 р. імена засновників з назви вилучено); зазначена збірка, за виключенням бібліотеки, не повинна поповнюватися новими надходженнями, а зберігатися у тому самому складі (вже до війни твори почали продавати). Жоден предмет чи книга ні в якому разі не можуть бути не просто вивезені з Києва, а навіть винесені з зазначеного будинку №15 (цю умову повністю порушено навіть виставковою діяльністю). І останній пункт, найбільш болісний для дослідників: «З дозволу Академії Наук повинно бути надано право наукових занять у Музеї по вивченню творів мистецтва та старовини, що складають означену збірку, а рівно в бібліотеці при ній особам, котрі цим цікавляться» [341, арк. 1 зв.].

Як результат, у першій половині ХХ ст. були повністю порушені умови В. Ханенко. На сьогодні ситуація покращується: музею повернуто імена засновників, колекція більше не розпорошується, а експонується та популяризується у виданнях, присвячених збірці; науковцям, на жаль, поки ще вибірково надається можливість дослідження творів. Що стосується порцеляни, то вона потребує загального перегляду, перерахунку та уточнення атрибуції. Виокремлення порцеляни саме з колекції Ханенків є обов'язковою складовою роботи з уточнення їх власності, адже з плином часу музей поповнився новими експонатами і де саме «Музей імені Б.І. та В.Н. Ханенків» – сказати вже важко.

2.1.3. Колекція Бродських – надбання Національного музею «Київська картинна галерея»

Національний музей «Київська картинна галерея» містить в експозиції достатню кількість порцеляни. З його історії відомо, що більша частина збірки, включно з живописом, графікою та скульптурою – колишня колекція родини Терещенків; вони мешкали в будинку, який від 1922 р. відчинив свої двері як музей [376, арк. 9]. Заклад збагатився також із колекцій Ханенків, згаданого вище О. Гансена, лікаря-педіатра Д. Сігалова та інших.

З огляду на те, що наше дослідження було більш спрямоване на виокремлення мало відомих колекцій, чого про колекцію Терещенків сказати не можна, увага приділялася надбанню іншого збирача. У спогадах співробітниці Київського музею російського мистецтва (назва музею від 1935 до 2017 рр.) Е. Бабаєвої, знайдено матеріал, який містить важливу для дослідження інформацію: «Несправедлива була доля до Віри Савеліївни Бродської. Ми з 1958 року знали про колекцію Олександра Ізраїльовича Бродського, однак більш захоплена збиральницькою діяльністю була його дружина – Віра Савеліївна. Вона цілком присвятила себе цьому заняттю й особливо захоплювалася вжитковим мистецтвом...

Померла Віра Савеліївна за кілька років після Олександра Ізраїльовича (за 10 років – *Г. Р.*)... У складі виморочного майна музеєві передано близько ста предметів російського фарфору та фаянсу, 30 одиниць кришталю та скла, люстри, бра, 17 творів живопису та графіки (у тому числі Б. Кустодієв, З. Серебрякова, Б. Свебах та ін.), а також ікони та меблі...» [7, с. 58].

Звернувшись з цією інформацією до музею, ми отримали відповідь від головного зберігача – А. Ілінг, що за відсутності даних про власницю колекції, вивчення її ускладнене та марнотратне. Тому головним завданням під час написання даного пункту були пошуки біографічних відомостей про дружину О. Бродського. Цю роботу виконано, її результати детально викладені у відповідній статті [184].

Наразі наведемо стислі відомості для висвітлення життєвого шляху та сфери зацікавлень колекціонерів, а також деякі факти з історії формування колекції. У процесі пошуку встановлено невідповідність в імені по батькові О. Бродського, який виявився Іллічем, а не Ізраїльовичем. Висунуто припущення, що ім'я по батькові змінене з огляду на професійну діяльність, заради можливості кар'єрного зростання. Проте знайдене свідоцтво про народження заперечує цю версію: в графі про батьків зазначено «Бродский Илья (Гилен)», мати ж – «Бродская Ефросинья (Песя)» [330; 332, арк. 129] (варто зауважити, що свідоцтво про народження видане повторно). Чому в

спогадах пані Бабаєвої фігурувало ім'я Олександр Ізраїльович, так і залишається нез'ясованим.

Таким чином встановлено, що колекціонером був видатний учений у галузі хімії ізотопів, директор Інституту фізичної хімії ім. Л. В. Писаржевського АН УРСР (нині – Інститут фізичної хімії ім. Л. В. Писаржевського НАН України) – Олександр Ілліч Бродський (дод. Б, с. 539). Для глибшого розуміння значення цієї особистості наведемо стислі біографічні відомості.

Народився О. Бродський у м. Катеринослав (нині – Дніпро) 7 червня 1895 р. в родині інженера (як він написав у своїй анкеті): «Мій батько жив з 1915 р. за кордоном і помер у Парижі в 1952 р. Мати і брат загинули також там у 1942/43 р. під час окупації.» [373, арк. 27]. Збереглася інформація про те, що науковець намагався отримати дозвіл на повернення власного батька, щоб у віці 87 років він повернувся до Києва на утримання сина [334, арк. 14]. Дозвіл вдалося отримати лише по смерті Іллі Єфимовича. Спадок – близько 90000 франків, О. Бродський передав на користь Фонду захисту світу [332, арк. 10].

В автобіографії, яка зберігається в Інституті архівознавства Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського (ІА НБУВ), зазначено, що батько О. Бродського в Дніпропетровську мав будинок та технічну контору, мати – донька мелітопольського міщанина Г. Лібермана, брат – інвалід (цікаво, що історично прізвища Бродських та Ліберманів уже стояли поряд, щоправда, в цукровій промисловості [129, с. 63]).

О. Бродський – єврей за національністю, безпартійний. До дванадцяти років здобував домашню освіту, від 1907 до 1913 рр. навчався у Катерининському II реальному училищі, звідки вступив до Катерининського Гірничого інституту, де провчився до 1921 р. Від 1921 до 1922 рр. О. Бродський навчався на фізико-математичному факультеті Московського І Державного університету [331, арк. 41].

У травні 1926 р. молодий учений захистив дисертацію та здобув наукове звання доктора хімії. За цю роботу від російського Фізико-хімічного товариства О. Бродський отримав премію Кучерова за 1926 р. [380, арк. 8]. Відгуки про його роботу пишуть видатні науковці: Л. Писаржевський, Б. Патон, Ю. Коршун та ін.

Основна діяльність, як сам науковець вказував у своїй анкеті, – робота в Інституті фізичної хімії, одним із засновників якого (у 1927 р.) він був; від 1939 р. О. Бродський обіймав посаду директора інституту [373, арк. 27]. У лабораторії, якою він керував, «... вперше в країні одержані та задіяні важка вода й ізотопи кисню та азоту» [373, арк. 28].

Крім наукової діяльності, О. Бродський на початку кар'єри виконував викладацьку роботу. Читав лекції в дніпропетровських закладах: Гірничому, Хіміко-технологічному та Медичному інститутах, в останньому і познайомився зі своєю майбутньою дружиною – студенткою Вірою Савеліївною Шереметьєвою (роки навчання в інституті – від 1922 до 1929 рр.) (дод. Б, с. 539). Уся інформація про дружину подається нами вперше та заповнює лакуни у біографії збирачки, на які посилалися в музеї (дод. Б, с. 540).

В. Шереметьєва народилася у 1905 р. в родині службовця С. Шереметьєва [334, арк. 14, 24 зв.]. За згадками А. Погодіної (подруги родини): Віра Савеліївна походила з Кривого Рогу, відношення до відомого роду Шереметьєвих не мала [184, с. 64]. З майбутнім чоловіком О. Бродським познайомилася в 19 років. «Вона закінчила медичний інститут, але за якою спеціальністю – точно не знаю, швидше за все, – терапевт, адже вона ніколи в житті не працювала...» [359]. Ми підкорегуємо дану інформацію, адже в архіві збереглися диплом та трудова книжка В. Бродської-Шереметьєвої лікаря-невропатолога, яка працювала у Дніпропетровській Міжрайонній клінічній лікарні від 1937 р. як лікар нервового відділення, від 1941 р. – як завідувач цього відділу. В 1941 р. звільняється у зв'язку з від'їздом (напевно, під час евакуації до Уфи) [339, арк. 3, 6]. Продовжила медичну діяльність в

евакуаційному госпіталі №4633, а у лютому 1944 р. звільнилася за власним бажанням і більше офіційно не працювала.

Родина Бродських остаточно оселилася в Києві по вул. Рейтарська 11, кв. 6, про що також згадується в паперах О. Бродського [373, арк. 26 зв.; 381]. Документ, який свідчить про дозвіл на проживання у місті, не датований; рік народження матері В. Бродської-Шереметьєвої, Анни Яківни – 1880 р. потребує уточнення [184, с. 67]. В одній з анкет О. Бродський вказує 1878 рік [334, арк. 24 зв.]. Цікавим документом є також свідоцтво про шлюб, оформлений в Москві 16 квітня 1945 р. [332, арк. 133]. Тепер зрозуміло, чому А. Погодіна не пам'ятала, щоб дружина науковця працювала. Сам же О. Бродський в автобіографії 1941 р., складеній в Уфі, зазначав пані В. Шереметьєву вже як свою дружину [334, арк. 5].

Збереглися адресовані дружині пам'ятні листівки із зображенням місць, де в той час перебував чоловік. У доповіді до 70-річчя, виголошеній в Академії наук УРСР (АН УРСР) О. Бродський сказав: «Я глибоко вдячний моїй дружині, вірному та чутливому другові, її матері, яка стала мені другою матір'ю. Втрюх ми багато років дружньо ділимо все приємне та неприємне, з чим доводиться щодня мати справу» [353]. Як згадувала А. Погодіна, дружина з матір'ю були дуже побожні: завжди святкували Великдень, мали вдома різні ікони, біля піаніно розташовувався цілий іконостас від стелі до підлоги. Його доля нам не відома, що може становити перспективу подальших розвідок.

О. Бродський дуже любив музику, мав багато нот і чудово грав на фортепіано. В архівах збереглася «Картотека особистої збірки платівок Бродського» [337], яка, за нашими підрахунками, складає понад 850 найменувань. На жаль, про колекцію платівок А. Погодіна не знала: чи були вони в родинній колекції та куди поділися. Це питання залишаємо відкритим.

З вигляду О. Бродський також був вишуканий: витончено одягався, не знайомим з ним людям здавався артистом. Недарма, окрім відомих науковців, друзями родини були й діячі мистецтва: В. Сосюра (в ІФХ НАНУ

зберігається його збірка поезії з дарчим написом: «...на спомин про наші поневіряння в Уфі»), Б. Гмиря (збереглося фото з поїздки до Венеції), П. Масальський (В. Бродська-Шереметьєва їздила на всі прем'єри у московський театр), С. Образцов та ін.

Як зазначав науковець: «На моє глибоке переконання, немає принципової різниці між наукою та мистецтвом. Різниця полягає лише в методах та меті. Засобах обробки та меті. Гадаю, що поганий той учень, який не відчуває знову естетичної насолоди від гармонійної новоствореної теорії, від витонченого експерименту, від його гарної обробки, так само, як відчуває задоволення від нового твору мистецтва.

Я радий, що наука не заслонила від мене цього боку життя...» [353].

В бібліотеці ІФХ НАНУ зберігається архів фотокарток Бродських, за якими можемо простежити життя родини поза науковою діяльністю; воно було достатньо насиченим. Подорожі до Англії, Італії, Монте-Карло, Німеччини, Польщі, Франції, Чехословаччини були не лише туристичними, О. Бродський робив за кордоном наукові доповіді, був членом Американського хімічного товариства, англійського Фарадеївського товариства та ін. У відпустку родина переважно виїздила в серпні-вересні [333]. Одним із захоплень науковця був альпінізм. Про це свідчить свідоцтво про сходження на вершину Мал. Домбай-Ульген [332, арк. 6] та колекція туристичних схем, автомаршрутів і карт (55 одиниць) із нанесеними шляхами. На деяких картах збереглися цікаві позначки хіміка: траси він вимірював сірниками, які відповідали певному масштабу (31 км) [338, арк. 16, 19]. В колекції є й унікальні карти російських шляхів 1911–1912 рр., карта сухумської військової дороги (Карачай-Абхазія) 1933 р., план Москви 1939 р. зі схемою міського транспорту, карта Південної Америки 1937 р., карти Індії та Бірми 1946 р. тощо.

О. Бродський підкорював вершини не лише в прямому, а й у переносному значенні: він постійно отримував предмети, якими цікавився. Серед них були книги О. Пушкіна. В процесі дослідження встановлено, що

науковець мав доволі значну колекцію творів російського поета. Він не просто цікавився творчістю О. Пушкіна, а й міг декламувати його вірші буквально впродовж годин. «...У нього була єдина колекція Пушкініани, де було зібрано абсолютно все Пушкіна до його смерті, а потім почалися доповнення: біографічні відомості... Любов була до Пушкіна... Я щороку купувала нові надходження про Пушкіна та привозила Олександрові Іллічу», – згадувала А. Погодіна [359].

В архівах ми відшукали спогади П. Масальського, який також згадував про це захоплення науковця: «Мене вразило в Олександрі Іллічі те, як він ставився до мистецтва. Він дуже цікавився театром, драматургією, живописом... Мене вразило, як Олександр Ілліч захоплений Пушкіним, як він багато знає. Здавалося, мені більше потрібно знати про це, і я б мав йому розповідати, а розповідав він... Олександр Ілліч був пушкіністом і пишався цим, дуже пишався. Він показував мені свою бібліотеку та зібрані ним матеріали про Пушкіна, котрі він купував у букіністів (телефони деяких збереглися в записниках хіміка – Г. Р.) та збирав у приватних осіб і якась хлопчача радість була в нього від тих книжок, які він мені показував. Це було дуже, дуже цікаво» [353].

За словами свідка, «Віра Савеліївна по смерті чоловіка продала колекцію Я. Бердичевському, який, здається, подарував цю колекцію музеєві Пушкіна. Бердичевський нічого не збирав, він усе придбав...» [359]. Це дуже цікава інформація, адже сам Я. Бердичевський про придбання збірки у дружини академіка замовчує, хоча в своїй роботі, присвяченій єврейським книжним зібранням, зазначає: «Бібліотека академіка повною мірою розкривала внутрішній світ його інтересів: образотворче та прикладне мистецтво, музика, театр, балет... Комплекти провідних художніх і літературних журналів початку минулого століття...

Найкращими, нерідко першими та прижиттєвими виданнями, була представлена російська та зарубіжна класика, особливо виокремлені дві колекції – “Пушкініана” та “Французький парнас” – поезія від Готьє до

Аполінера та Сандрара... Все це стверджує, кричить: “Академік Бродський істинний, палкий бібліофіл!”» [10, с. 232–233]. Факт придбання колекції О. Бродського Я. Бердичевським підтвердив і знаний киевознавець В. Киркевич, який був посередником у цій справі. В ІА НБУВ донині збереглося лише 20 вирізків про літературу й мистецтво, які збирав О. Бродський [336].

Стосовно придбання творів відомо, що науковець часто відвідував аукціони в Ленінграді (нині – Санкт-Петербург), де виставлялися на продаж речі з колишніх маєтків. За згадками сучасників, там купували картини та посуд. «Завжди гарно сервірований стіл. Картини першокласних живописців, яких було дуже багато: у столовій висіли, в кабінеті. Спальня з карельської берези, вітальня з червоного дерева. Все було вишукано й зі смаком», – такі спогади друзів родини.

Збереглися фотографії та документи про надання картин з колекції Бродських на експонування до музеїв [332, арк. 136–143]. Завдяки цьому нам стало відомо про окремі твори з родинної колекції («Портрет дами в блакитному» Ф. Рокотова, «Булочник» та «Візник» Б. Кустодієва, роботи К. Коровіна) (іл. 1, 2; дод. Б, с. 541). У родинному помешканні була гірка з порцеляною, багато картин, вишитих бісером, та коштовні прикраси, які В. Бродська-Шереметьєва одного разу показала подрузі.

О. Бродський пішов з життя 21 серпня 1969 р. [339, арк. 10]. Як вважають близькі, відхід спровокувала політична премія «Героя Соцпраці» [335, арк. 16, 17], яку йому дали замість бажаного звання академіка АН СРСР.

В. Бродська-Шереметьєва померла 16 січня 1980 р. Її подруги – З. Богомолець та Г. Кавецька, прийшли, щоб допомогти у приготуванні до Водохреща, але не змогли потрапити до помешкання. Сповістили А. Погодіну, викликали міліцію: «Правоохоронці перед носом зачинили двері й вже нікого туди не пускали. Години зо 3 там шерстили. Ніяких коштовностей після них уже не залишилося...» [359].

Ми знайшли документ, у якому дирекція, партійне бюро та профспілкова організація ІФХ просять вжити заходів щодо збереження власності В. Бродської-Шереметьєвої за відсутності родичів та спадкоємців [353]. Задля цього було створено спеціальну комісію: представники інституту займалися описом документів, завдяки чому збереглося унікальне листування з молодим В. Щербицьким, яке було б дуже цікаво висвітлити з історичної точки зору.

Що стосується порцеляни, якій присвячене наше дослідження, то після обґрунтування важливості даних головний зберігач НМККГ А. Ілінг надала перелік предметів, що 1980 року надійшли у складі спадщини академіка О. Бродського. Кількість порцелянових виробів подано відповідно до заводів виготовлення: завод Гарднера – 21; Попова – 10; братів Корнілових – 8; ІФЗ – 7; Київський експериментальний кераміко-художній завод – 5; Державний фарфоровий завод ім. Ломоносова – 4; Нових – 4; Сафронова – 3; Батеніна – 3; Фоміна – 2; Мусакова, Гужева, Гуліних – по 1; невідомі заводи – 30; фаянс – 4.

Дослідженням забутих колекціонерів, одним із прикладів яких є родина Бродських, ми вносимо корективи до історії музейних збірок, здавалося б, уже достатньо вивчених. Наше завдання – відродити забуті імена та залучити співробітників музеїв до практики інших країн: біля кожного експонату вказувати шляхи його надходження.

2.1.4. Зібрання лікаря Д. Попова в Музеї однієї вулиці та родинній колекції

Наприкінці ХХ ст. в Києві, на одній з найвідоміших вулиць, Андріївському узвозі, групою молодих ентузіастів літературно-пошукового клубу «Мастер» засновано невеличкий «Музей однієї вулиці» [242, с. 194–199]. Надзвичайно цікава ідея музею – зібрати предмети, які тим чи іншим

чином пов'язані з життям людей та їх побутом на цій території; камерне приміщення й сьогодні відчиняє свої двері охочим «пірнути» в історію.

Як згадує один із засновників, а нині директор музею – Д. Шльонський: «Перші експонати, загалом, і не були такими в класичному музейному розумінні, але були символами часу, який промайнув...» [242, с. 198].

У колекції музею, крім документів, меблів, предметів одягу, зберігаються порцелянові вироби. Більшість з них належали відомому лікареві-гомеопату Дем'яну Володимировичу Попову (1899–1990), який у 1935 р. прийшов працювати в лікарню Червоного Хреста на Андріївському узвозі, буд. 4 [243, с. 33] (іл. 3). Видатний цілитель, у якого лікувалися люди кількох поколінь, був знаним поціновувачем прекрасного; предмети з його колекції не раз презентувалися на виставках у різних музеях Києва [30; 110; 248].

Д. Попов народився 13 листопада 1899 р. в с. Гапонівці (нині – Яблунівці) Полтавської губернії [173, с. 11]. Закінчив церковноприходську школу, потім – інтернат у с. Харківці та до 1919 року навчався в Лохвицькому училищі. Згодом юнак, сповнений мрій, поїхав до Одеси вступати на архітектурний факультет, але набір до будівельного інституту не відбувся і Д. Попов обрав медичне відділення, де й навчався до 1925 року. По закінченні Одеського медичного інституту лікар працював у різних містах України. Через нестачу ліків був змушений звернутися до гомеопатії [170, с. 307].

У 1935 році Д. Попов переїхав до Києва, де сподівався започаткувати невеликий гомеопатичний стаціонар, але колеги його не підтримали й він почав працювати в системі Червоного Хреста. За спогадами сучасників, не було в повоєнному Києві популярнішого лікаря, черги на прийом до нього люди очікували по кілька місяців.

Постава Д. Попова приваблювала з першого погляду. За зовнішністю цей чоловік нагадував радше театрального діяча, ніж звичайного лікаря: елегантний «метелик» замість класичної краватки, легка, некваплива хода.

Як свідчать близькі, «Він не пропускав жодної значної події в житті Києва: концертів у філармонії, театральних прем'єр, виступів відомих музикантів, читців. Коло його музичних симпатій було широким, але особливо любив Бетховена, Шопена, Шуберта, Ліста, Рахманінова, Скрябіна. Він був тонким знавцем мистецтва, живопису, пристрасним колекціонером, любив природу й писав вірші» [357].

Припускаємо, що зацікавлення Д. Попова антиками родом з дитинства. Підліток, якому (за розповіддю нащадків) було доручено збирати книжки зі збіднілих маєтків та приносити до міської бібліотеки, скористався можливістю ознайомитися з літературою, що потрапляла йому до рук. Після переїзду до Києва на Д. Попова вплинуло й своєрідне оточення. Його пацієнтами були відомі артисти, художники, антиквари. Як згадувала донька лікаря, «Особливо цікавими здавалися мені антиквари з їх захопливими розповідями про пошуки та знахідки старовини, які пропонували різноманітні раритети. Розповідь про те, що хтось із їхніх колег знайшов на смітнику шматок килима, який ніби-то виявився втраченою частиною коронаційного килима англійського престолу, справив на мене приголомшливе враження» [171, с. 47–48]. Зі згадок Т. Попової дізнаємося імена Давида Самсоновича Бистрицького: він приніс бронзову люстру (збереглася донині), Давида Мойсейовича (прізвище не згадане), який пропонував придбати фігурку дракона, прикрашену коштовним камінням (за припущенням, він працював реставратором у Києво-Печерській Лаврі) [171, с. 48–49]. Ці спогади вводять до обігу нові імена, й історію діяльності цих людей можна простежити в межах подальших досліджень, присвячених історії антиктварних зібрань ХХ ст.

З розповідей членів родини стає зрозуміло, що Д. Попов не просто скуповував рекомендовані речі, а добре знався на творах мистецтва. Так, встановлено, що деякі предмети з колекції купувалися за рекомендацією та за сприяння М. Прахова [358]. Доказом є картина Б. Крюкова «У антиктвара» (іл. 4), яка зберігається у згаданому музеї: Дем'ян Володимирович сидить у

кріслі з лупою в правій руці та ніби-то уважно слухає коментарі «антиквара» стосовно невідомого предмету круглої форми, який тримає у лівій. Микола Адріанович стоїть поряд, нахилився до лікаря, також розглядає предмет. У лівій руці М. Прахова книга. Інтер'єр нащадкам Д. Попова незнайомий, а от більшість порцелянових виробів, зображених на полотні, нині зберігається у колекції лікаря та частково залучена до нашої роботи.

З розповідей киян відомо, що М. Прахов мав власний антикварний салон. Д. Малаков навіть пригадав, що там працювала Катерина Василівна Кричевська. Родина Попових, за власними спогадами, вказувала середину вулиці Прорізної. Отримавши такі свідчення, ми звернулися до Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ), оглянули архів М. Прахова та знайшли певну інформацію. Під час опитування в анкеті члена Спілки радянських художників України прописом дописане запитання № 28: «Де перебував під час німец. окупації. Де і ким працював». Микола Адріанович відповів: «У Києві мав Художній магазин, Хрещатик 52» [382, арк. 102]. Можливо, саме цей магазин і був тим антикварним салоном, який згадували київські старожили.

З метою уточнення, ми надіслали листа К. Кричевській, яка відповіла на поставлені запитання. З огляду на інформативність матеріалу для наступних досліджень наведемо уривок з відповіді художниці: «Це так, я працювала в 1942–43 році у “Салоні” на вул. Володимирській 38 (саме цю адресу пригадав і Д. Малаков – *Г. Р.*)... Наскільки я пам'ятаю – ця галерея була відкрита у зв'язку трохи зі Спілкою художників, трохи ініціативою Соломка, бо він був добрий бізнесмен (йдеться про Миколу Костянтиновича Соломка – *Г. Р.*)... Прахов приходив може раз на тиждень, або за запрошенням Соломка, коли треба було установити «справжність» якогось твору, принесеного в Салон на продаж... З Поповим я не пам'ятаю, чи я була знайома. Прахов так! Соломка так» [354]. Що ж стосується інтер'єру, то салон мав чотири кімнати, в одній з яких майстер різав паспарту, виготовляв рами. На другому поверсі розташовувалася кімната бухгалтера.

К. Кричевська працювала секретаркою-перекладачкою. З наведеного розуміємо, що йдеться про два різні заклади, проте вносимо нові відомості стосовно культурного життя Києва 40-х рр. ХХ ст.

М. Прахов з сестрою в період німецької окупації певний час перебували в домі лікаря. Діти запам'ятали цікаві розповіді про художників та видатних осіб [171, с. 69]. Серед постійних відвідувачів і, можна сказати, друзів родини були також І. Кавалерідзе, В. Зноба, Г. Світлицький, роботи яких і досі зберігаються в нащадків лікаря.

Що ж до колекціонування порцеляни, то воно було особливим захопленням Д. Попова. Як згадувала Л. Міляєва, лікар називав свої придбання «покидьками» (покинутими власниками через певні обставини), але дуже цінував кожну знахідку. Він навіть влаштовував домашні вистави старовинного фарфору, а для гостей добирав порцеляну до вдачі запрошених [171, с. 67]. За припущенням О. Попової, колекцію фарфорових чашок лікар придбав у друзів родини – сімейства Барабанчуків, у яких була значна колекція антикваріату.

На згадку ж про народного лікаря Д. Попова МОВ отримав на зберігання та експонування 16 керамічних виробів; з них: Києво-Межигірської фаянсової мануфактури – 3 од. (сухарниця «Виноградне листя», маслянка «Капуста», тарілка декоративна з портретом Т. Шевченка), заводу А. Миклашевського – 1 од. (скульптура «Бібліофіл»), французької фабрики Жакоба Петі – 2 од., декоративні великодні яйця (Гарднер?) – 10 од. Враховуючи, що у музеї замалі площі для експонування і тематика закладу не передбачає етикетажу під кожним виробом, тому більша частина колекції залишилася у родини.

До дослідження долучено й атрибутовано порцелянові предмети з колекції Д. Попова виробництва Волокитинового, Берліна, Відня, Майсена, Санкт-Петербурга, Севра; вони зберігаються у нащадків колекціонера. В майбутньому їх планують передати на експозицію музеєві, присвяченому діяльності власника колекції.

2.2. Порцеляна з колекції художника М. Фрадкіна у Харківському художньому музеї

Харківський художній музей відомий дослідникам декоративно-прикладного мистецтва завдяки постійній виставці порцеляни, більшість виробів з якої (бл. 900) належали знаній місцевій колекціонерці, лікареві за фахом – К. Шпектор (дод. Б, с. 542). Проте мало кому, крім працівників музею, відомо, що в експозиції представлено також унікальні твори з колекції видатного українського художника-графіка – М. Фрадкіна (дод. Б, с. 543). По його смерті до музею надійшли близько ста предметів з порцеляни, художні твори та бібліотека (загалом понад 4000 експонатів) [134, с. 39]. Крім того, 1955 року понад сотню зразків виробів з порцеляни й скла отримано від Сумського художнього музею (припускаємо, що це твори з колекції О. Гансена).

З огляду на те, що надбання К. Шпектор в ХХМ достатньо відоме, хоча й написано кілька невеличких праць [174; 177], ми зосередили увагу на колекції відомого художника, який разом зі своєю дружиною О. Крігер (дод. Б, с. 543), зібрав чудові твори музейного формату.

Мойсей Залманович (Михайло Зіновійович) Фрадкін (у свідоцтві про народження – Фраткін [368]) народився 15 (28) вересня 1904 р. у м. Борзни Чернігівської губернії. Випускник Харківського художнього інституту (1922–1929), учень І. Падалки (зі спогадів В. Мизгіної – не надто любив його як учителя), В. Єрмилова, М. Федорова, викладач Харківського поліграфічного та художнього інститутів (1931–1937) [135, с. 349], представник нової плеяди українських художників-графіків, який усе життя присвятив мистецтву, – зібрав колекцію неперевершених творів.

На жаль, процес збирання та критерії відбору експонатів нам відомі лише фрагментарно. Частково інформацію стосовно колекції митця надала директор ХХМ – В. Мизгіна [360]. Вона познайомилася з художником у 1970

р., коли він опікувався тяжко хворою дружиною. Попри складні сімейні обставини, науковця запросили до помешкання, де, окрім художнього зібрання та колосальної бібліотеки, були представлені вироби з порцеляни, які художник зберігав дуже ретельно. За словами В. Мизгіної, М. Фрадкін надзвичайно багато читав: щотижня в домі художника з'являлися бібліографічні новинки. Книги були скрізь, полиці для них збудували навіть уздовж бічних стінок масивного столу, на якому лежала купа паперів, пробні відбитки, замальовки. Це не дивно, адже митець був досить прискіпливим, любив наповнювати свої твори нюансами, які черпав з літератури. Наприклад, в одному із зображень синагоги було досконально промальовано не лише архітектурні елементи, а й розписи на стінах [117, с. 151].

В інтер'єрі помешкання погляд зупиняли «горки» з порцеляною; стіни прикрашали декоративні тарілки з того ж таки «білого золота». Порцеляна була представлена різних заводів, певна тематична лінія не простежувалася. Власник дуже тремтливо ставився до цих виробів і торкатися до них не дозволяв [360].

В архіві М. Фрадкіна ми відшукали три «монологи збирача»: в першому наводиться цікава оповідь, можливо, художня, проте з виразним поясненням ставлення людини до своєї колекції. Монолог раніше не публікувався: «Я ще збираю фарфор. Знаєте такі вази, як палацові, кобальт з золотом? Як? Ну сині такі з золотом і чашки сині з золотом... Такі речі я тримаю у горці. Раніше вони у мене стояли на вікнах, на столі, так знаєте розумієте, всі їх хапають руками, щоб подивитися марку. Тепер усі перевертають і дивляться на марку, Гарднер це чи ні, Попов чи імператорський. Я, знаєте, більш за все люблю імператорський. Так от, зайшов до мене ось так один любитель (до мене люблять ходити любителі – професори, доценти, артисти) і не встиг я рота розкрити, мовляв, обережно, не чіпайте, клесна!, як він хвать її за ручку, щоб перевернути подивитися на марку, і вона, “імператорська”, на тисячі шматків... Тепер вони у мене під замком, а ключ ношу з собою – завжди з собою» [367, арк. 12–13]. У

документі чимало інформації про любов до колекції, про радість від споглядання фарфору та різьблення, про «друзів», які вмовляють не збирати ці речі, а витратити кошти на дитину; описується невелика житлова площа (за М. Фрадкіним на 1946 р. зберігалося право на житлову площу в розмірі 13 кв. метрів [369]) та стосунки з дружиною. Нам важко підтвердити достовірність цих фактів і авторство самого М. Фрадкіна, проте деякі деталі здаються автобіографічними. Окрім того, В. Мизгіна зазначала, що художник був неперевершеним оповідачем, кожна його розповідь перетворювалася на моноспектакль, відтворити який ніхто більше не міг [134, с. 39]. Оточенням графіка було невелике коло близьких друзів: директор Фізико-технічного інституту низьких температур АН УРСР Б. Веркін, родина Соловійових (Євгену Степановичу, який певний час був директором Харківського державного музею образотворчого мистецтва, художник завдячував спокійним існуванням у радянських реаліях), керівник Харківського театру ляльок В. Афанасьєв (О. Крігер створювала ляльок для театру), художниця Будянського фаянсового заводу Г. Чернова.

За однією з версій, саме завдяки М. Фрадкіну в харківській Спілці художників було створено секцію декоративно-прикладного мистецтва. Приятелювання з Г. Черновою та художниками Будянського заводу також виявилось плідним: М. Фрадкін ініціював створення на заводі творчої лабораторії, де розробляли нові форми виробів, експериментували. За згадками сучасників, завдяки своїй міжнародній практиці художник розширював їхній світогляд. З його допомогою працівники заводу представляли свої вироби на симпозіумі кераміки у Прибалтиці.

Г. Чернова згадує художника як свого мудрого друга-наставника. «... Фрадкін, знав ціну декоративного мистецтва... Яку колекцію порцеляни рідному місту залишив!.. Так ось повірила ця людина в будянських художників фаянсу, в їхні таланти й можливості. І не стало їм від Михайла Зіновійовича спокою. За кожним кроком стежив, день за днем розбурхував: творчості! культури творчості! творчого мислення! творчого дерзання!

Активніше, набагато активніше взялися вони до справи, все частіше почали з'являтися їхні роботи на виставках, все впевненіше називали ці роботи творами...» [19].

Для Г. Чернової мистецтво фаянсу – поле бою. Для М. Фрадкіна поле бою було зовсім поряд: художник, творча манера якого формувалася на засадах модернізму, через ідеологічний диктат був приречений на моральний злам [81, с. 309–310]. «Занадто близько вибухали снаряди, оточення моє рідшало» [360], – сказав художник у розмові з В. Мизгіною, а за деякий час разом із дружиною уклав заповіт (у 1959 р.). У листі Мойсей Залманович написав: «...я, художник, що вийшов з народу, віддаю народу з вдячністю та світлим почуттям...» [370].

По смерті художника А. Ліфшиц заявив до міліції, помешкання опечатали, «...забрали все, аж до штанів і корита...» [360]. В. Мизгіна все розподіляла та впорядковувала. Станом на липень 2018 р. завідувач відділу декоративно-ужиткового мистецтва ХХМ Т. Литовко надала нам перелік предметів з колекції О. Крігер та М. Фрадкіна, який налічує близько 108 порцелянових виробів. Серед них Німеччина: Майсен – 14, Пассау – 1, Айзенберг – 1, Дрезден – 1, Берлін – 1, «завод “Люксембург”» (можливо йшлося про Людвігсбург) – 1, невизначений німецький завод – 2; Австрія: Відень – 3; Франція: Севр – 1; Голандія: Дельфт – 1; Швеція: Рьорстранд – 1; Росія: ІФЗ – 14, Ленінградський фарфоровий завод (ЛФЗ) – 5, завод Гарднера – 2, Попова – 19, завод братів Корнілових – 2, завод Терехових і Кісельових – 1; Україна: завод Миклашевського – 14; невизначені: російські заводи – 21, європейські – 3.

Цікавий для вивчення виріб порцелянової мануфактури Севра – фігура польського генерала Маршала Понятовського, яка несе на собі відбиток історичних подій другої половини XVIII ст. Німецька скульптура генерала (часів Наполеона), виготовлена на заводі Пассау, як і скульптура лицаря на коні, ще не отримали своєї атрибуції, що є перспективою подальших досліджень.

Раритетні колекційні предмети з великих палацових сервізів: Георгіївського, Петергофського та ін. вкладаються в окрему серію творів російських порцелянових заводів з колекції М. Фрадкіна.

У подальшій перспективі вважаємо доцільним вивчення, детальне обстеження й атрибуцію виробів, віднесених до невідомих російських заводів: скульптури оголених, чашки-голови, «Алегорія-Азія», скульптури «Лист», «Збитенщик», «Турок з трубкою». Адаже публікації науковців стосовно порцелянових заводів колишньої Російської імперії (вважаємо, що пошуки слід починати в цьому напрямку) містять великий ілюстративний ряд як музейних творів, так і приватних збірок, що сприяє простеженню стильових та кольорових тожностей і відмінностей.

Таким чином, колекція О. Крігер та М. Фрадкіна потребує дослідження, аналізу й опису для уточнення та доповнення неоціненної інформації, яка нині зберігається у фондах та архіві музею.

2.3. Зібрання К. Шпектор у Сумському обласному художньому музеї ім. Н. Онацького

Історії заснування Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького ми частково торкнулися в попередньому підрозділі, присвяченому колекції О. Гансена, оскільки лівова частка його колекції становить ядро цього музейного фонду. Вона «...знайдена в приватному будинку (у шухлядах) першим директором Сумського художнього музею Н. Х. Онацьким. Завдяки цій знахідці (за деякими даними, близько 4 тисяч творів живопису, графіки, декоративно-прикладного мистецтва) у Сумах створюється художній музей» [74, с. 37]. За даними колишнього директора Г. Ареф'євої, музей відчинив свої двері 1 березня 1920 р. [4, с. 18] (згадаймо, що саме у березні 1920 р. О. Гансен з родиною виїжджає з країни).

Н. Онацький – відомий митець, художник, поет, дослідник, був організатором першої художньої виставки у Сумах та першим директором

художнього музею від 1920 до 1932 рр. За час своєї діяльності на теренах музейної справи він проводив власні дослідження наявної колекції, в результаті 1931 року видано невеличкі брошури: «Старовинні кахлі Сумщини», «Українська порцеляна», «Українське гутницьке скло», «Межигірський фаянс» [158, с. 11]. Як вважають дослідники біографії науковця та як зазначено у справі Н. Онацького, саме через утвердження національної ідеї, за участь у контрреволюційній організації та колишню належність до партії есерів – його розстріляли 23.11.1937 р. [158, с. 15, 23].

Саме Н. Онацький 1919 року був присутній під час опису речей О. Гансена в будинку Сумовських (разом із ним працював і фахівець з Києва). Проте від 1930-х років «...діє табу на імена головних осіб – організатора музею Никанора Онацького і колекціонера Оскара Гансена. Після репресії першого директора музею були знищені всі документи, що зберігали його записи (книги і акти надходжень експонатів, описи колекцій, вся обліково-фондова та інша документація)» [6, с. 18]. Таким чином, ми позбавлені багатьох цікавих матеріалів цієї справи. Дещо з описів, як зазначено в попередніх розділах, збережено в архівах.

За свідченням С. Таранушенка, основу збірки порцеляни Сумського музею склала київська колекція О. Гансена, яка на початку революції потрапила до Сум [348, арк. 11]. За розвідкою В. Дубровського, порцеляна, що значилася як отримана з колекції О. Гансена, 1929 року налічувала 2606 одиниць [6, с. 17]; загальна кількість виробів з порцеляни на 1927 р. – 2786 предметів [159, с. 7].

Під час Другої світової війни (від 15.09.1941 р.), частину колекції було евакуйовано, решта збірки зазнала втрат. При наступі німців у музей влучила бомба, а під час відступу ворогів його пограбували й підпалили. Фарфорові вироби, на диво, здебільшого збереглися, адже перебували в металевому сейфі [5, с. 13].

Поповнення музейних колекцій відбувалося шляхом експедицій, надходжень з покинутих маєтків та інших музейних установ: Харківської

картинної галереї, Лебединського художнього музею та ін. [247]. Звісно, робилилися й закупівлі. Таким чином у 1970–1980-ті рр. до СОХМ потрапила частина зібрання харківської колекціонерки К. Шпектор. Як відомо, більшу частину своєї колекції, що налічувала понад 900 предметів з порцеляни, жінка подарувала ХХМ, де вона наразі зберігається. Сумська колекція К. Шпектор не досліджена, чим і привернула нашу увагу.

Шпектор Катерина Михайлівна – лікар за фахом, як і більшість відомих нам колекціонерів середини ХХ ст. У путівнику харківською виставкою «Коллекция мелкой фарфоровой пластики из собрания Е. М. Шпектор» її названо однією з найстаріших харківських колекціонерок [177, с. 3]. Колекціонувати К. Шпектор разом зі своїм чоловіком В. Блохом, професором Харківського автошляхового інституту, почали ще до війни, проте доля довоєнної збірки склалася трагічно (споріднена історія з долею колекції Д. Сігалова). У повоєнний час, від середини 50-х років ХХ ст., справа колекціонування відновилося: В. Блох продовжував збирати картини, К. Шпектор – фарфорову пластику.

Колекціонування лікарки мало й освітній характер: вона не просто збирала вподобані речі, а й мала на меті створення колекції, яка висвітлювала б історичні шляхи розвитку та поширення порцеляни, її стилістичні особливості залежно від періоду та місця побутування. Таким чином, у збірці К. Шпектор представлені вироби державних і приватних порцелянових заводів Європи та Азії, серед яких знакові виробництва Австрії, Німеччини, Росії, України, Франції та ін.

За підтримки завідувача відділу декоративно-прикладного мистецтва СОХМ та чудового знавця порцеляни Л. Федевич ми опрацювали інвентарну книгу і картки об'єктів, виокремили вироби, що надійшли від К. Шпектор, та зробили підрахунки. З'ясувалося, що від 1970-х рр. музей придбав від власниці близько 40 предметів, серед яких російських та українських заводів – бл. 15, німецьких – 9, англійських – 7 (переважно Веджвуд), королівства Данія – 6; крім цього присутні вироби китайських підприємств. Слід

підкреслити, що деякі предмети умовно віднесено до того чи іншого заводу і їх походження ще чекає на підтвердження. Вивчення колекції західноєвропейської порцеляни в СОХМ потребує окремого дослідження, тому що в чинній атрибуції спостерігаються певні неточності [183].

Для подальших наукових розробок варто зазначити, що в збірці СОХМ представлені порцелянові вироби, які надійшли й від інших приватних осіб: трохи більше ніж 20 предметів, у 70-ті рр. ХХ ст. були придбані в жительки Харкова Євгенії Аронівни Русакової. Серед них чудова пластика німецьких заводів (алегорії осені та зими; «Пастушка»; «Жінка, що сидить на пуфику»; «Жінка з гірляндою квітів»; «Фрідріх II з левретками» та ін.), російських (скульптурна група «Закохані»; «Мисливець з собакою»; фігура хлопчика з баранцем за плечима), та Королівської порцелянової мануфактури Данії (фігурки собаки та цуценят; тарілки з морськими пейзажами).

Залежно від кількості виробів назвемо імена людей, які долучилися до поповнення музейного фонду: Е. Захар'ян, Я. Кузнецов, В. Шевердюков, С. Шаксон, Я. Василенко, С. Саєнко, Л. Льдова, В. Кумбрасов, М. Бабіченко, Т. Ващенко, В. Єрмоленко, Д. Перевозник, А. Третьякова, В. Фащук, А. Фьодорова та ін.

Звісно, дехто з зазначених осіб не був колекціонером, але це необхідно остаточно дослідити та встановити.

2.4. Порцеляна з приватних колекцій у музеях Одеси та Чорноморська

У дослідженні було охоплено південний регіон України – м. Одесу та її передмістя, оскільки саме в Чорноморську в другій половині ХХ ст. відкрили перший в Україні вузькопрофільний музей російської та радянської художньої порцеляни й один із перших музеїв, заснований на базі приватної колекції О. Білого. У 1993 р. його перейменували на Іллічівський музей образотворчих мистецтв ім. О. Білого [145, с. 5], постійну колекцію поповнили живописними творами. Музей став незалежним від Одеського

музею західного та східного мистецтва, проте втратив статус унікального закладу, який своєю тематикою міг приваблювати багатьох поціновувачів фарфорової пластики з різних країн. На червень 2019 р., за словами директора І. Міхасенко, музей носить назву «Чорноморський музей образотворчих мистецтв ім. О. Білого».

Матеріали стосовно біографії колекціонера влітку 2016 р. надали співробітники музею О. Сосновська та частково З. Шерухіна. Засновник музею, Олександр Мойсейович Білий народився 25 листопада 1905/1906 р. в Одесі у великій родині (дод. Б, с. 544). Від 1915 до 1918 рр. навчався в гімназії, потім (до 1922 р.) – на електротехнічних курсах. Вищу освіту О. Білий отримувати не хотів. Майбутній колекціонер з раннього віку виказував безкомпромісність: не змінив ім'я по батькові, як зробили його рідні брати для подальшого кар'єрного зростання, і все життя присвятив улюбленій роботі та хобі; він ревно відносився до зібраних творів й вимагав того самого від співробітників музею, через що вони недовго затримувалися на цій роботі [356].

Постає питання: як електрик за фахом, головний енергетик на фабриці у Харкові (О. Білий працював у різних містах України), раціоналізатор, який впроваджував у виробництво авторські розробки, почав цікавитися збиранням витончених порцелянових творів. Співробітники музею припускають, що любов до мистецтва й літератури (у колекціонера була чимала бібліотека) могла бути пов'язана з діяльністю батька-архітектора. Друга дружина О. Білого, Євгенія Борисівна Зільберт, була технологом із Санкт-Петербурга й також цікавилася мистецтвом (дод. Б, с. 544). Її дядько закінчив художню академію, тож і вона виказувала неабияке зацікавлення живописом, проте вступити до академічного закладу не змогла. Завдяки зусиллям Є. Зільберт у Чорноморську заснували місцеву спілку художників.

Творчий тандем цих людей, їхні спільні вподобання та хобі сприяли фундації музею, який відчинив свої двері в серпні 1978 р. [235, с. 89]. До експозиції, яка від початку розташовувалася в трикімнатному помешканні,

ввійшли близько 800 одиниць порцеляни з колекції О. Білого та подарунки від інших музеїв на честь відкриття (дод. Б, с. 545, 546).

О. Білий був директором музею та сам залюбки водив ним екскурсії, розповідав про історичні обставини появи порцеляни й про експонати зі своєї колекції. Співробітницям він рекомендував гарно вдягатися та прогулюватися вздовж моря, запрошувати відвідувачів [356]. Колекцію порцеляни О. Білий подарував містові ще за життя з умовою, що вона ніколи не вивозитиметься з Чорноморська. Після смерті другої дружини до музею надійшли картини, меблі та література по мистецтву. Міська влада та працівники музею дотримувалися зобов'язання: на наймасштабнішу виставку волокитинських виробів, що проходила у Києві в НМУНДМ, експонати з ЧМОМ не надавалися. Проте 2019 р., на виставку присвячену творчості К. Сомова в ОХМ, експонат з колекції О. Білого було надано [198, с. 80–81, 196].

Наразі в ЧМОМ представлені унікальні фарфорові вироби XVIII–XX ст. (Гарднера, Зусмана, ІФЗ, Козлова, Кузнєцова, Кудінових, Мезера, Миклашевського, Нових, Попова, Сафронова та ін.). У книзі відгуків залишилися висловлювання відвідувачів, за якими колекція музею О. Білого ставиться на щабель вище за музей кераміки у Кусково (дод. Б, с. 547). Саме тому, на нашу думку, музейну збірку потрібно описати й представити в альбомі (над чим працюють співробітники музею).

При дослідженні діяльності одеських колекціонерів неможливо не згадати товариша О. Білого – Олександра Володимировича Блещунова (1914–1991), який зібрав чудову колекцію творів декоративного мистецтва (близько 3000 експонатів, серед яких дуже оригінальні порцелянові вироби). Збірка, за словами працівників музею, передана місту Одесі й склала основу невеличкого Одеського муніципального музею особистих колекцій ім. О. В. Блещунова, який відчинив свої двері 28 січня 1989 р. [157, с. 122]. О. Блещунов керував будівництвом великих науково-дослідних об'єктів, займався альпінізмом, підготував близько 70 майстрів спорту та кандидатів.

У його помешканні завжди гостювала молодь, для багатьох він був наставником.

На жаль, у 2016 р. працівники музею не дозволили опрацювати всю колекцію порцеляни для створення альбому, посилаючись на власну роботу над нею (на червень 2019 р. каталог не укладено). Зробити самостійний огляд колекції фактично неможливо, адже у вітринах відсутній етикетаж.

Одеський художній музей, розташований у будинку початку XIX ст., що належав родині Нарішкіних; за словами завідувача відділу декоративно-прикладного мистецтва Т. Мазур, він містить близько тисячі одиниць виробів з порцеляни. Проте жодної великої колекції, яка надійшла б від приватного власника, за наданими нам інвентарними картками, не прослідковується. Вироби надходили переважно від «Октябрьского РайФО», Ленінградського музейного фонду (який формувався переважно з націоналізованих приватних збірок), Державного музею кераміки, Державного Ермітажу. У приватних осіб здебільшого робилися закупівлі, рідше вироби дарувалися. Прізвища, які значаться на інвентарних картках: М. Абрамова, В. Амосов, Арюпіна, Г. Борисова, Л. Бухарева, Р. Верхолаз, Л. Гурова, Єфімова, В. Зозуля, Іваницький, Т. Карасєва, С. Кац, Кожина, Р. Комісаренко, Н. Котляр, О. Коциєвський, Д. Лисяна, С. Лущик, Т. Мазуровська, Л. Малихіна, Т. Михайліченко, М. Письменний, О. Потапова, І. Федорков, В. Федорчук, Фельдман, В. Харченко, А. Шанільська, Б. Шафір, Б. Шелков.

Порцелянові твори, що зберігаються в музеї, потребують детального дослідження, адже деякі належали до іменних сервізів, досі не атрибутованих: чайна пара з клеймом порцелянової мануфактури Майсена та монограмою «МК», тарілка Гарднера з монограмою «СД», чайна пара ІФЗ з монограмою «АВ» тощо. З огляду на те, що предмети мають клейма, встановлення замовників не надто ускладнене. Окремої уваги варті вироби ІФЗ, придбані у Т. Карасєвої та В. Амосова в Одесі; без сумніву, це історичні цінності.

Вважаємо за необхідне привернути увагу наукової спільноти до опрацювання одеських колекцій порцеляни та проведення відповідних досліджень, що сприятиме поширенню інформації про художні надбання південного регіону України.

Висновки до розділу 2

Представлені матеріали проведеного дослідження дозволяють ознайомитися з історією та біографією колекціонерів, які жили на території України наприкінці XIX – XX ст. Оскільки біографічні відомості більшості з вищезгаданих колекціонерів досліджені недостатньо, в підрозділах ми дозволили собі викласти фактаж, який заповнить лакуни в історії колекціонування.

Життєпис збирача колекції, на думку автора, поглиблює розуміння історико-культурного контексту, в якому формувалася колекція та допомагає створити своєрідний портрет колекціонера як представника культурної еліти XX ст. Адже інформація про приватні колекції першої половини, а тим паче – середини XX ст. з огляду на політичну атмосферу була відома дуже вузькому колу людей. Поглиблене вивчення біографій дасть змогу передати атмосферу, в якій жив колекціонер, акцентувати його можливості, що, безумовно, впливали на формування колекції. Відповідно до такої мети другий розділ дисертаційного дослідження містить значну частину матеріалів, вивчених автором і вперше наданих до наукового розгляду.

Таким чином, опрацьовано приватний архів відомого графіка М. Фрадкіна, виділено його думки про колекціонування, колекціонерів та «любителів», викладені в умовно епістолярному жанрі. Вперше вводяться до наукового обігу невідомі матеріали про лікаря В. Шереметьєву-Бродську, яка разом із чоловіком О. Бродським уклала чудову збірку порцеляни. Біографія В. Шереметьєвої-Бродської та деталі колекціонування не були відомі навіть працівникам НМККГ, де наразі частково зберігається майно подружжя. Цим

підтверджено практичне значення одержаних результатів. Деталі цієї розвідки можуть бути використані у подальшій розробці екскурсій та лекцій у музейному просторі.

Аналогічно можна використовувати й нові відомості з біографії О. Гансена. Вперше оприлюднюємо матеріали подальшої долі колекціонера після «зникнення» з культурного середовища України у 20-х роках ХХ ст. Сюжет пошукової роботи та інформація про колекцію збирача, яка в межах дослідження опрацьована в архівах України та Німеччини, дає змогу залучити зібраний матеріал до розробки лекційних курсів з історії колекціонування кінця ХІХ – початку ХХ ст. та екскурсійної програми для музейних закладів.

У процесі роботи над підрозділами, присвяченими Сумському та Одеському художнім музеям, особисто опрацьовано інвентарні картки надходження порцелянових виробів з приватних колекцій; це дозволяє висвітлити прізвища людей, так чи інакше причетних до культурного життя цих міст.

Як підсумок, виконано узагальнену характеристику порцелянових виробів, що надійшли до музейних фондів від згаданих колекціонерів. Класифікація за заводами виготовлення дає змогу виснувати, що найбільшою популярністю користувалися вироби західноєвропейських, передусім – німецьких мануфактур, особливо це стосується збирачів, які мали доступ до закордонного ринку: Ханенків та Шпектор. Південні музеї країни експонують переважно порцеляну колишньої Російської імперії (за винятком колекції О. Блещунова).

Вважаємо за необхідне підкреслити, що велике значення має спрямованість музею. Тому неможливо категорично стверджувати, що, наприклад, О. Гансен збирав виключно твори порцелянових заводів, які працювали на території нинішньої України, суто за аналізом збірки з НМУНДМ, адже його колекція розпорошена різними державними музеями та приватними збірками.

У даному дослідженні демонструємо значний масив інформації з метою окреслення перспективи подальших розвідок. Таким чином, бачимо необхідність упорядкування колекції О. Гансена в її первісному вигляді, тим паче, що архіви з переліком робіт частково збереглися. Укладання каталогу Третього державного музею необхідне на знак пошани до збирача, який передав людям художні цінності.

Окремим напрямом подальших пошуків є архів В. Ханенко, по смерті власниці, 1922 року, викрадений разом із речами дворецького Г. Гаркавіка. Як зазначила Н. Корнієнко, справою займалися працівники управління карного розшуку, але нічого не було знайдено. 1929 року С. Гіляров заявив, що архів спалила сестра небіжчиці М. Іващенко [105, с. 46–47]. Проте 1927-го він вказував, що архів «зник невідомо куди» [37, с. 5]. Вважаємо, варто організувати більш ґрунтовний пошук серед документів і листів людей, які до «зникнення» архіву перебували у близькому оточенні до В. Ханенко. Як бачимо з архівів, у будинку колекціонерів мешкали інші люди: сестра Варвари Николівни – «...Дьяченко з донькою Стахновською, другою молодшою донькою та сином. Г. К. Лукомський, Гаркавік, дворецький і хранитель ключів від музею з родиною з дружини, сина та доньки. Береза прислуга з сином. Сімчук двірник, Шевченко прачка, Михаленко кухарка, Германова кухонна дівчина. Франц Бурл(д?)ак швейцар, Шерстюкова покоївка, Хомен(ко?) сторож і нарешті Вишневська двоюрідна сестра Ханенко. Крім того проживає в домі переписчик Хлавінін.

Усі вищеперераховані особи утримуються за рахунок Ханенко і користуються її столом. Крім т. Лукомського...» [374, арк. 41 зв.]. Звісно, при передаванні будинку під музей, більшість мешканців було виселено. Більш того, під загрозою воєнно-революційного суду їх зобов'язали здати всі цінні речі. Завдяки цьому, як зазначено в тому ж таки архіві, музей збагатився низкою старовинних золотих прикрас, колекцією давньовавилонських магічних печаток тощо.

Враховуючи привілейоване положення Георгія Крискентійовича Лукомського та довіру до нього в партійній частині (він залишився в музеї, проводив опис), подальші розвідки слід вести саме в його архіві. Саме Г. Лукомський, на наш погляд, може «пролити світло» не тільки на постаті Ханенків, а й на додаткову інформацію про О. Гансена. Припущення пов'язане з тим, що молоді роки цих людей пов'язані з Петербургом, потім вони разом працювали в Києві, виконували опис будинку Ханенків і одного року виїхали з України схожими шляхами. Наразі відомо, що частину архіву Г. Лукомського (російський період) передано до Державного Російського музею, бібліотеки Академії мистецтв, Російського інституту історії мистецтв та інших установ. Архів же Г. Лукомського після 1920 р. існує, але досі не досліджений. Таким чином, другий розділ даної роботи не тільки характеризує колекціонерів та їхні колекції порцеляни, що надійшли до музейних збірок, а й порушує низку питань над якими потрібно працювати.

У цьому дослідженні прагнемо віддати належне збирачам порцеляни, імена яких більшість музеїв, на жаль, не доносять глядачеві, та підкреслити роль приватних колекціонерів у розвитку української культури кінця XIX – XX ст. Слід нагадати про призначення музейної експозиції як своєрідного повідомлення. Адже музейна колекція має не тільки демонструвати, а й «розповідати». Тому розпорошення колекцій, які вибудовувалися за відповідними принципами, з певною освітньою метою та задумом укладачів, – категорично неприпустиме. Якщо ж за певних історичних обставин така прикрість сталася, науковці, співробітники музеїв повинні докласти зусиль хоча б до створення каталогів, аби зберегти й показати первинний вигляд тієї чи іншої збірки.

РОЗДІЛ 3. СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОРЦЕЛЯНИ ЗАХІДНОЇ ТА СХІДНОЇ ЄВРОПИ З ПРИВАТНИХ КОЛЕКЦІЙ УКРАЇНИ

3.1. Вироби мануфактури Майсена з приватних колекцій. Періоди та характерні риси

Мета і завдання третього розділу – проаналізувати обрані порцелянові предмети з приватних колекцій кінця XIX – XX ст., простежити їх естетичне значення та рефлексії в них стилів XVIII – початку XX ст. Відповідно до цього в даній частині розглянуто предмети з музеїв та колекцій, представлених у другому розділі. Посилаючись на те, що загальна кількість опрацьованих виробів складає близько 1000 предметів, для аналізу обрано твори найбільш відомих мануфактур, що за кількістю переважають у зазначених збірках та яскраво демонструють тенденції часу.

Виробництво порцеляни, як відомо, зародилося в Китаї, проте європейські монархи не полишали надії заволодіти секретом створення власних виробів. Чи то білосніжний колір і вишуканість, чи віра в те, що порцеляновий посуд здатний виявити отруту, призвели до того, що слава і попит на фарфор зростали. І якщо спочатку європейці осягнули секрет створення так званого м'якого фарфору, то твердий, на кшталт китайського, вперше виготовили в Німеччині. Німецьке місто Майсен – регіон Саксонії, стає своєрідною «колискою» європейської порцеляни.

Традиційно вважається, що розкриття секрету порцеляни пов'язане з іменами відомого саксонського математика та фізика Еренфріда Вальтера фон Чірнгауза (1651–1708), якому «...вдалося на початку XVIII ст. знайти фарфорову глину (каолін) та інші складові частини фарфору, а також підняти температуру в печі для випалювання до рівня необхідного для виробництва фарфору» [68, с. 7], та алхіміка-початківця Йоганна Фрідріха Беттгера (1682–1719) [312, р. 32]. З іменами цих людей пов'язана низка доволі відомих і цікавих подій, проте для нас головне те, що саме силами цього тандему

1709 року виготовлене для короля бажане золото, але – «біле» [261, р. 31]. У фортеці Альбрехтсбург (Майсен) заснували мануфактуру, а вже 1713 р. на великодньому ярмарку в Ляйпцигу продемонстрували білий європейський порцеляновий посуд [257, р. 142].

Від 1713 р. виробництво порцеляни набуває значних масштабів. Е. Чірнауз уже не застав становлення мануфактури, тому Й. Беттгер став її першим керівником, який пропрацював на фарфоровій мануфактурі до кінця своїх днів – до 1719 р. [148, с. 6]. Становлення й роботу фабрики за часів Й. Беттгера умовно вважають першим періодом історії заводу, позначеним спробами й пошуками, періодом барокового пориву та характерного йому протистояння, відваги та сумнівів.

Другий етап – так званий живописний період (1720–1735 рр.) [68, с. 9]. Це час власних пошуків, технологічні аспекти більш-менш врегульовані. Майстри починають займатися малярськими пробами, пошуками кольорових відтінків. Контрасти й водночас тонкі нюанси «проникають» у розпис та корелюються з пластикою деталей: грою світла й тіні, яку обов'язково слід було враховувати. Порцеляна як вид декоративно-прикладного мистецтва поєднала пластичні та живописні елементи, тож лише їх гармонійне узгодження дає змогу створити першокласні твори.

Технічне керування заводом у ті часи (від 1720 р.) покладалося на живописця Йоганна Грегора (Грегориуса) Херольдта (Хьорольдта; 1696–1775), який мав досвід у розробці шпалер та гобеленів. Що ж до порцеляни, то Й. Херольдт навчався й практикувався в її розписі на мануфактурі Дю Пак'є у Відні (яку, до речі, заснував утікач з Майсена) [292, S. 76]. У Майсені ж йому вдалося розробити низку нових кольорів емалі, які до сьогодні використовуються для розпису порцеляни.

Навколо Й. Херольдта об'єдналися талановиті майстри, на заводі працювали живописці Адам Фрідріх фон Лювенфінк, Йоганн Еренфрід Штадлер, скульптор Йоганн Готліб Кірхнер. У 1728 р. майстром з моделювання на фарфоровій мануфактурі Майсена став Йоганн Крістіан

Людвіг фон Люке (1703–1780), який працював там дев'ять місяців [251], а далі вирушив у подорож усією середньою Європою, де прославився виготовленням виробів зі слонової кістки. Під впливом загального захоплення фарфором, Л. Люке 1745 року знову почав працювати на цих теренах, але вже на заводі у Відні [203, с. 9]. Це свідчить про взаємні впливи – обмін майстрами та, відповідно, ідеями й технологіями.

Згадуючи імена Й. Кірхнера, Л. Люке, слід умовно виділити наступний за «живописним» період, який традиційно називають «скульптурним» [68, с. 9] або «пластичним» [202, с. 12]. Головна увага приділяється розвиткові та вдосконаленню форми. Найкращі скульптори працювали на заводі: Й. Кірхнер, П. Рейніке, Й. Еберлейн, Ф. Мейер та ін. Проте важко погодитися з періодизацією, яка пропонується в різних джерелах та окреслюється конкретним проміжком часу, а саме – від 1735 до 1763 року [68, с. 9; 202, с. 12] (в окремих джерелах – до 1756 р. [92, с. 24]). Ці дати частково пов'язані з роботою відомих скульпторів, одним з яких був Йоганн Йоахім Кендлер (1706–1775). Й. Кендлер розробляв нове декоративне оздоблення для посуду, створював неперевершені скульптури та пластичні групи. Саме його моделі свідчать, що нарешті в порцеляні Майсена з'явився свій власний, неповторний, «європейський стиль». На мануфактурі до сьогодні виготовляють вироби за моделями Й. Кендлера.

Що стосується датування, то, на наш погляд, «пластичний» період слід починати трохи раніше, наприклад, від 1730-х рр. Адже Й. Кендлер прийшов на завод спочатку як асистент уже відомого, хоча й молодого скульптора Йоганна Готліба Кірхнера (1706–1768), який працював на мануфактурі від 1727 р. [319, S. 52]. І хоча молоді скульптори наслідували попередників: Б. Пермозера, Б. Томе, П. Херманна [306], не слід забувати, що фарфор був абсолютно новим матеріалом, що фактично свідчить про новизну цих скульптур з точки зору сировини. Крім того, в прямому сенсі величній замовлення у першу чергу робив Август II Сильний. Саме курфюрст Саксонії давав доручення створити фігури тварин для свого «Японського» палацу

(іл. 5–7), частина яких виконана в повний зріст. Над цим починав працювати Й. Кірхнер, а продовжив роботу Й. Кендлер. До 1730-х рр. частково відносяться й абсолютно барокові порцелянові скульптури на релігійну тематику (іл. 8). Апостолів заввишки близько 42 см пізніше виготовляв і Й. Кендлер. Релігійна тема набула популярності в світлі контрреформації, що впевнено «крокувала» Європою. Замовлення Августом Сильним сакральних виробів пов'язане з бажанням виказати прихильність до Папи Римського. Недарма заради здобуття корони польської Август змінив віросповідання на католицьке (так само вчинив і його спадкоємець) [47, с. 676]. Отже, можемо дійти висновку, що стилістичні особливості італійського бароко в майсенській порцеляні з'являються під впливом релігійних поглядів засновника мануфактури. З огляду на це варто зазначити, що Август II Сильний помер 1733 року, тож якщо спиратися на умовний поділ за періодами, то «скульптурний» етап, на нашу думку, хронологічно має хоча б побіжно зачепити часи життя першого замовника й засновника мануфактури – тобто починатися раніше 1735 року.

Стосовно виробів, які належали приватним українським колекціям та ввійшли до музейних збірок, можемо виділити екземпляри, здатні проілюструвати перші періоди роботи мануфактури Майсена. До часів діяльності Й. Херольдта (т. зв. живописного періоду) відносяться предмети, які завше за наявності демонструються музеями. В цих творах відчувається відлуння мотивів, характерних для східних засновників порцелянового виробництва – китайських майстрів. З урахуванням історичного контексту цю тематичну спрямованість зрозуміти не складно. Пізнання нових територій, якому сприяла діяльність Голландської Ост-Індської компанії, як привід для бесід за філіжанками кави, чаю чи шоколаду на яких було зображено такі екзотичні для європейців кольори, орнаменти, теми. У збірці Ханенків представлено блюдо (іл. 9), на дзеркалі якого у вибагливому картуші з поєднанням золотого та бузкового кольорів зображено сцену у відкритому просторі. Чоловік в азійському вбранні бузкового кольору та

чорному капелюсі сидить на стільці за низьким столиком. Перед ним чашка з блюдцем, глек і тарілка синього кольору зі стравою(?). У лівій руці він тримає предмет, подібний до пера. Позад столу зображено невисоку колону з червоним ромбовидним орнаментом, на верхівці якої стоїть вазон з деревоподібною рослиною помаранчево-червоних відтінків, що нагадує корал. Такий вазон ми бачимо також на ханенківській вершківниці (іл. 10) та на глечику з колекції О. Блещунова (іл. 11). Корал, відомий китайцям з давніх-давен; зазвичай його експортували з Ірану та Цейлону. Китайці вважали корал деревом те-шу, яке квітне лише раз на сто років і є символом довголіття та передбачає успіх на службі. Недарма гудзики деяких китайських чиновників мали кораловий колір [215, с. 231]. У порцеляні Ханенків зображення корала простежується на виробах поряд з людьми, які тримають інструмент для письма, як на згаданому вище блюдці, так і на глечику для вершків. На останньому один чоловік також сидить на лаві за столом обличчям до глядача. Перед ним папір із написами, у лівій руці – аналогічний до попереднього інструмент для письма, але відмінний за кольором та розміром, на половину людського зросту. Звісно, зображення коралу не є прямим натяком на трудову діяльність, проте символічність та екзотичність, властива китайським зображенням, є характерною ознакою, яка була притаманна бароковим настроям Європи. Ін-ян, світло-темрява, чоловік-жінка – зустріч протилежностей та їх взаємодія. Недарма на блюдці 1730-х рр. біля чоловіка бачимо жінку, поряд із якою зображено квіти азалії як символ жіночності, лагідності, стриманості. Азійська метафоричність і кодування не могли не зацікавити людей з притаманним їм бароковим світоглядом.

На майсенському кавнику з колекції О. Блещунова, що, як і цукорниця, містить на тулові барокове рельєфне оздоблення, бачимо сюжет: двоє слуг несуть на паланкіні (портшезі, що набув популярності у Франції) жінку з оголеним малюком на руках (іл. 12). Над процесією божественний китайський дракон зі зміїним хвостом дихає полум'ям, під ношами – собака

протистоїть птаху. Як розшифровується цей сюжет: буддійська заступниця Гуаньїнь, яка посідала важливе місце в релігійній культурі китайських селян [95, с. 244], героїня легенд, чи персоніфікація християнської Богородиці (зображення, характерне для китайського «єзуїтського» фарфору [150, с. 237, ил. 134]), точно не встановлено.

Під час розгляду порцелянових виробів з розписами східної тематики від початку слід зазначити, що вони майже не повторюються. Й. Херольдт, якому світ завдячує появою азійських сюжетів на майсенських творах, збирав та модифікував гравійовані зображення, які йому траплялися [259]. Крім китайських та японських, дуже популярними свого часу були роботи німецького гравера Пітера Шенка, на які посилався Й. Херольдт [292, S. 100]. На ескізи ж останнього, своєю чергою, орієнтувалися інші художники заводу: Ф. Шиндлер, Й. Штадлер, А. Льовенфінк та ін. (хоча кожен з них мав своєрідний почерк). За часів Й. Херольдта було створено своєрідну книгу шаблонів з варіаціями екзотичних сюжетів, яка нині відома під назвою «Кодекс Шульца» («Schulz-Codex») – за ім'ям колекціонера, в якого вона зберігалася (іл. 13). Звертаючись до даного джерела та напрацювань Й. Херольдта, можна частково простежити й ідентифікувати розписи на посуді з приватних колекцій.

Аналізуючи сюжети та зображення, над якими працював Й. Херольдт та інші майсенські живописці у 1730–1745 рр., доходимо висновку, що в малюнках використані не лише китайські, а й японські, індійські, навіть африканські мотиви (іл. 14, 15). Тому вважаємо, що некоректно застосовувати до декорування виробів німецьких художників першої половини XVIII ст. дуже популярний нині термін «шинуазрі». Адже, за детального вивчення зображень до деяких сюжетних інтерпретацій може застосовуватися термін «жапонезрі» [311, р. 75], який доречі мистецтвознавці в цьому контексті майже не згадують. Крім того, поняття «шинуазрі» – французьке [150, с. 9], певною мірою зневажливе, за своїми характеристиками краще відповідає французькій порцеляні часів Людовіка XV, а також

виробам пізнішого часу. Нарешті, «шинуазрі» – це елемент, один із виявів стилю рококо. Що ж до рококо, то він, своєю чергою, є найяскравішим стилем, який уособлює в собі ту мету мистецтва, яку Н. Пуссен окреслив як «насолоду» [44, с. 15]. Чи були перші твори майсенської порцеляни, а також самого художника демонстрацією «насолоди»? Звісно, ні. Пошуками й сумнівами – так. Тому стверджувати, що китайські мотиви в саксонських виробках є елементами чистого стилю рококо, також неможливо. Це підтверджують й бароківі форми предметів та насичена гама кольорів.

Мода на «шинуазрі» й сам термін частково сформувалися саме завдяки художнім пошукам саксонських майстрів [182, с. 137]. Майсенські вироби 1730–1745 рр. були своєрідним провісником стилю рококо в порцеляні, який сягнув свого розквіту у Франції, де майстри вже не потребували пошуків правильної маси (звичайно винаходи були) й температури випалу; залишилася тільки гра, експерименти з кольорами, формою, сюжетом. Саме тому пропонуємо застосовувати до східних мотивів у майсенській порцеляні першої половини XVIII ст. термін «орієнталізм», що має широкоосяжне значення. А стилістичні особливості характеризувати як зріле бароко, в якому жевріє передчуття нових орієнтирів і пріоритетів.

У підсумку, вважаємо доцільними демонстрацію та введення до наукового обігу яскравого зразка майсенського орієнталізму з колекції Д. Попова (тут і надалі колекція Д. Попова – атрибуція автора). Чашка та блюдце порівняно з пізнішими виробами виготовлені з надзвичайно тонкої порцеляни (іл. 16) та близькі до манери виконання Й. Херольдта [289, р. 12, 18–21]. На білій порцеляні розпис специфічного кольору, яким користувався цей майстер, – подібний до червоного заліза; поряд вкраплення оксамитового синього у формі ромба, ніби коштовний сапфір прикрашає краї блюдця, чашки та накривки до неї. Такі кольорові сполучення поєднуються з насиченим золотим орнаментом навколо медальйонів у формі горизонтально витягнутого чотирилисника. У медальйонах зображено краєвиди з мотивами гавані зі стафажними персонажами. Від лівого й правого боків картушів,

немов архітектурні балки, відходять смужки золотого орнаменту, на яких у різних позах та з різними аксесуарами розміщені персонажі; дизайном одягу вони нагадують азійців. Навершя кришки рельєфне, імітує бутон квітки з гілочкою та листям, що відходить у бік та кріпиться до поверхні. Рельєфний декор також укритий позолотою. Проаналізувавши предмети, розуміємо, що попри гаму кольорів та загальне виконання в манері так званого шинуазрі, виразних китайських сюжетів в картушах взагалі немає. Лише з боків, на умовних, намальованих п'єдесталах, розміщені люди в східному вбранні. Закордонні науковці й сьогодні аналізують походження східних зображень на майсенських виробах: вивчають аналоги, досліджують гравюри. Адже це було не просто копіювання, а зацікавлене поєднання елементів, творчі пошуки тогочасних художників, своєрідний мистецький код, який дослідники досі не розшифрували до кінця. Припускаємо, що некоректний термін вживається через недостатнє вивчення матеріалу. Тому вважаємо використання виразу: «Розпис в стилі “шинуазрі”...» [164, с. 36] неприйнятним. Виходячи з цього доречно зауважити: перш ніж вдаватися до певної термінології, варто детально вивчити предмет.

Повертаючись до предметів, зазначимо, що унікальність описаної чашки полягає не так у розписі, як у клеймі – прописом, синім кольором зображено монограму курфюрста Саксонії, короля польського і великого князя литовського Августа Сильного (AR).

Вважаємо за необхідне наголосити, що після збільшення кількості підробок та поширення робіт «домашніх малярів» (Й. Ауфенверта, І. Боттенгрюбера, Б. Зойтера, Д. Прайслера, І. Прайслера та інших) [305, р. 65–69], 8 листопада 1722 р. інспектор мануфактури Майсена Йоганн Мельхіор Штайнбрук запропонував офіційне маркування виробів [275, S. 7]. Відтоді схрещені мечі з герба Курфюрства Саксонії перебралися й на порцеляну (від листопада 1722 до грудня 1728 року мечі наносилися не регулярно). Сьогодні це один з найстаріших (якщо не перший у світі) приклад «корпоративного дизайну» [312, р. 30].

Стосовно ж описаної вище чайної пари відомо, що фарфор з подібним клеймом виготовлявся від 1720-х рр. [275, S. 34] та відносився до виробів для вжитку самого курфюрста або як коштовні дипломатичні подарунки від його імені. Є згадки про те, що дана марка ставилася й раніше – в 1709–1710 рр. [213, с. 180]. У цьому випадку ми схилялися до пізнішого періоду, а саме – після 1725 р., коли на майсенському виробництві почав працювати живописець і майстер позолоти Крістіан Фрідріх Херольдт (1700–1779). Адже з його появою на порцеляновій продукції дедалі частіше почали з'являтися сцени із зображенням гавані, кораблів у порту, де фігури людей виконували переважно роль стафажу. Проте, якщо порівняти дані предмети з деякими аналогічними виробами, можемо помітити присутність синього кольору. Ч. Ролло зазначав, що формула синього кольору була винайдена арканістом Д. Келером, яку майстер розробив близько 1721 р. (1719 р. – за іншою версією [319, S. 30]); нею користувалися до 1725 р. По смерті Д. Келера рецепт втрачено й відновлено тільки 1732 року [305, р. 47]. Враховуючи те, що від 1725 до 1732 рр. синій колір, за нашими даними, не використовувався – чайна пара Д. Попова не могла бути виготовлена у цей період. Найвірогідніше, її виготовили або до 1725 р. (включно), або від 1732 до 1733-го – за життя Августа II.

Звертаючись до відомих творів цього періоду, варто навести приклади предметів, подібних за манерою розпису, які відносяться до 1725–1730 рр. (іл. 17, 18). Їх представляли на аукціоні Сотбіс і в Музеї Вікторії та Альберта. У анотаціях до однієї з цукорниць як художник зазначений Й. Штадлер [317, Inv. № С.93:1, 2-1992], автор одного з чайників – срібних справ майстер Е. Адам (на виробі містяться срібні деталі) [317, Inv. № С.53&А-1909]. У анотаціях до багатьох інших предметів імен майстрів не вказано. Під час опису виробів першої половини XVIII ст. у багатьох виробках з МВА [317, Inv. №№ С.40:1, 2-2006; С.57:1, 2-2006] та з аукціонів фігурує т.зв. люстр Й. Беттгера (іл. 19).

Відсил до Й. Беттгера та згадка майстра з художньої обробки металу змушують згадати перших працівників заводу: «Позаяк Беттгер був експериментатором і вченим, але не художником і не керамістом, курфюрст саксонський доручив придворному ювелірові художнє керівництво створеною в Мейсені мануфактурою. Перші вироби наслідують китайські взірці, потім під керівництвом живописця по фарфору Херольда, який успішно очолював мануфактуру, її виробництво розширюється» [140, с. 373]. Можливо, саме цей, перший ювелір так колоритно оздобив чашку та блюдо, перетворив фарбу на площині на коштовне каміння.

Йоганн Якоб Ірмінгер (1635–1724) – золотих справ майстер, який фактично визначив характер виробів часів Й. Беттгера. Саме він працював над деякими коронаційними деталями для Августа Сильного, а також створив пластичні ліпні елементи у вигляді маскаронів, аканту, лаврового листя, вусиків винограду, бутонів троянд, фруктів та ін., відомих нам як характерні елементи майсенської порцеляни [312, р. 36] (іл. 20). Цей скульптурний декор створив майстер доби бароко; він як ніхто інший розумів символіку та гру світла й тіні, яку на білій порцеляні можна передати за допомогою об'ємних елементів, навіть не вдаючись до експериментів з кольором. Й. Ірмінгер працював на мануфактурі від 1710-х рр. [290, S. 198; 320], і це ще раз підтверджує нашу версію про недоцільність поділу діяльності виробництва за періодами, за якої «скульптурний» етап розпочинається лише з робіт Й. Кендлера; до речі, останній використовував напрацювання ювеліра.

Під час атрибуції чайної пари в орієнталістській манері на одному з британських інтернет-аукціонів помітили німецький лот, виставлений на продаж 2015 року (іл. 21). Максимально подібні предмети позначені першою половиною XIX ст. (ні марку, ні провенанс не зазначено). Блюдця фактично ідентичні, проте на предметах аукціону різні закрути (верхній лівий повернутий не симетрично до правого) і орнамент по краю виконано у вигляді червоних рокайльних бантів на світло-рожевому тлі. Бортик блюдця

з колекції Д. Попова прикрашений орнаментом, близьким до банта, але він більше нагадує стилізований чотирилисник (барокова форма – витягнуті овали) і поданий у поєднанні червоного з золотом. Відмінності простежуються також і в зображенні фігур. Можливо, чайна пара з аукціону – копія ранніх виробів, які тут демонструємо, якщо ми не помиляємося з датуванням.

Саме для визначення підробок та «наслідувань» необхідне вивчення стилістичних ознак. Для прикладу: нам надали для ознайомлення невеличкий предмет з клеймом AR (іл. 22), який за стилістичними ознаками зовсім не відповідав смакам Августа Сильного. Великі площі синього кольору, про який вже згадувалося, – також викликали сумнів. Як було встановлено, виріб належав до творів Хелени Вольфсон, яка у ХІХ ст. копіювала марку та ініціали курфюрста Саксонії [20, с. 215; 288]. Щодо чайної пари Д. Попова, спостерігаємо повну відповідність творам мануфактури Майсена. Зображення, навіть якби воно було виконане в ХІХ ст., за художнім оформленням повністю відповідає стилістиці бароко. Насичена кольорова гама, поєднання яскравих відтінків червоного, синього та золота, екзотичні додаткові елементи, репрезентативний характер сюжетів, оформлених у картуші з симетричними закрутами – все це додає характерної барокової пишності. Орнамента та кольорова гама умовно відсилають нас до творів Жана Берена (іл. 23) та перегукуються з орнаментами у вигляді симетричної в'язі, рослинних пагонів і квітів на килимах Савонері [140, с. 362–363]. Тому, посиляючись на клеймо та художній аналіз, пропонуємо датувати чайну пару першою половиною ХVІІІ ст. Дана атрибуція не остаточна і ще потребує поглибленого дослідження.

З розглянутих матеріалів випливає, що перша половина ХVІІІ ст. в Майсені позначена впливом бароко. Середину століття можемо проілюструвати яскравим твором зі збірки Є. Русакової, що від другої половини ХХ ст. зберігається у СОХМ. Порцелянова фігура «Зима» уособлює в собі одразу кілька категорій, характерних згаданому стилеві, –

метафоричність та алегорію (іл. 24). На білому постаменті, прикрашеному рельєфними, ледь позолоченими закрутами, стоїть оголений літній чоловік. Його тіло частково прикриває драперія з хутряним підбиттям, що кріпиться на стегні та огортає чоловіка за спиною і навколо голови. Край тканини чоловік тримає правою рукою, ліва відставлена в бік, немов гріється над вогнищем. З лівого боку, трохи позаду – постамент класицистичної форми, який за гамою кольорів суголосний з базою, проте він має блакитні деталі, більше схожі на хмаринки, ніж на сніг. На білому постаменті, який нагадує жертovníк, лежать світло-коричневі дрова, де-не-де з помаранчево-червоними плямами – імітація невеличкого багаття. Біля правої ноги – чаша з жевріючим вугіллям. У жертву матінці-землі принесене людське життя, яке палало вогнем та згасає з приходом «зими». Зміна пори року – як зміна поколінь. Постаць чоловіка не статична, вона мов полум'я – персоніфікація згасаючого вогню.

Як К. Монтеверді звертається до внутрішнього світу людини, за допомогою музики розкриваючи її емоційний стан, так і художник засобами алегорії та персоніфікації відображає не лише пору року, а й пору життя, яка інколи може й не відповідати вікові, – це стан душі. Якщо в барокових спектаклях алегорії зазвичай слугували за пролог та епілог [121, с. 92], то в нашому випадку, скульптура «Зима» – пролог діяльності мануфактури Майсена та епілог епохи бароко. Адже попри алегоричність і зображення постаті в активному русі, звертаємо увагу на гаму кольорів та декоративні елементи, які стають більш округлими, плавними, світлими. Навіть зелений колір драперії та помаранчевий вогонь – пом'якшені, виконані радше за допомогою тонких нюансів, ніж виразних контрастів.

Наш мистецтвознавчий аналіз підтверджено й історичними фактами: модель «Зими» створено за часів Й. Кендлера у 1760-ті рр., але молодим скульптором Ф. Мейером (після нападу Прусії він переїхав до Берліна) [23, ил. 194]. І якщо Й. Кендлер народився за часів бароко й був змушений прилаштовуватися до зміни смаків, то Ф. Мейер вже «народився» у новому

стилі. Скульптурні фігури в його виконанні демонструють певний перехідний етап: в них помітні риси напруги – ніби натягнута тятива, яку порівнюють з «кривою» Ф. Бустеллі (одна з фігур якого також представлена у СОХМ) [305, р. 58].

Що ж до сюжету «Зими», то він цілком бароковий. Інколи в пошуках даної іконографії науковці звертаються до «Іконології» Ч. Ріпа [304], проте, відоме нам зображення з цього джерела 1709 р. (іл. 25) зовсім не збігається з порцеляновим виробом. У Ч. Ріпа зиму уособлює жінка; вона сидить біля «голого» дерева, поряд із нею кабан. Єдине, що перегукується – слабке полум'я. Прослідковуємо аналоги майсенської «Зими» також і серед творів відомих майстрів. Якщо звернутися до перших років роботи мануфактури, варто зазначити, що на початку скульптуру створювали запрошені майстри. Одним з таких авторів був Йоганн Йоахім Кретчмар (1677–1740), учень відомого представника барокових тенденцій у скульптурі – Бальтазара Пермозера [292, S. 58]. Останній, своєю чергою, фактично виявився посередником між італійським та німецьким бароко. Після навчання та роботи в Італії він був запрошений Августом Сильним для виконання скульптурних робіт у Цвінгері, де потоваришував з учителем Й. Кендлера – Б. Тома [319, S. 405]. В Німецькому національному музеї (Нюрнберг) зберігається фігура «Зими» зі слонової кістки, виконана автором з кола Б. Пермозера, імовірно – Й. Кретчмаром, у 1710–1720-ті рр. (іл. 26). Одразу стає зрозумілою поява сюжету на порцеляновій мануфактурі. Проте, якщо згадати більш ранню скульптуру Ф. Жирардона у Версалі (іл. 27), постає питання: можливо, саме вона слугувала за прототип для роботи Ф. Мейера. Адже відомі нам алегоричні твори Б. Пермозера кінця XVII – початку XVIII ст. за своєю напругою значно відрізняються від робіт як його попередників, так і послідовників (іл. 28–30). Та якщо порівнювати роботи Б. Пермозера з художнім зображенням зими початку 1640-х рр., виконаним відомим на той час німецьким художником і теоретиком Йоахімом фон Зандрартом (іл. 31), то зрозуміло, що скульпторові притаманний яскраво

виражений бароковий світогляд. Робота ж Ф. Мейера більше тяжіє до помірно вираженого рококо. Враховуючи, що Й. Кендлер 1749 р. вже побував у Франції [305, р. 157] та привіз звідти нові враження й захоплення стилем Людовіка XV, цілком імовірно, що «Зима» була створена під впливом саме французького майстра.

На підставі цих спостережень можна констатувати, що алегоричні зображення пір року були дуже популярною темою не лише в Німеччині й не тільки в скульптурі. Варто згадати абсолютно рокайльний алегоричний автопортрет (1731 р.) у вигляді зими італійської художниці Р. Карр'єри, або сентиментальне зображення старця, який гріє руки біля вогнища, створене нашим земляком В. Боровиковським (іл. 32, 33). Музичні твори А. Вівальді першої чверті XVIII ст., присвячені чотирьом порам року, разом із раніше написаними сонетами фактично ілюстровані творами матеріальної культури: живописом, предметами декоративно-вжиткового мистецтва. Таке глибоке розуміння значущості природних явищ і сезонів перегукується з геліоцентричністю Г. Галілея, раціоналізмом Р. Декарта. Філософські роздуми Г. Лейбніца про символи та символічність, його ідея переходу одних видів енергії в інші збігаються з дивом перетворення звичайної глини на предмети, які дарують естетичну насолоду. Порцелянові фігурки ніби зупиняють плин часу, в них зафіксовані певні тенденції доби. До того ж, за допомогою алегорій енергія звичайного споглядання переходить в енергію роздумів та висновків.

Майсенські художники не могли оминати увагою і популярну теорію про чотири головні елементи Всесвіту. У період наукових відкриттів, алхімічних експериментів, у спробах пояснення внутрішніх законів і сутності буття, зображення води, вогню, повітря та землі було цілком у дусі того часу. Порцелянова фігура хлопчика з колекції К. Шпектор (XXM) – «Приготування чаю» (за музейною атрибуцією) [228, с. 140], на перший погляд є простим зображенням напівоголеного малюка, який сидить біля білого столика та готує напій (за версією Т. Литовко – чай, за нашою –

гарячий шоколад, дуже популярний серед європейців XVII–XVIII ст.; іл. 34). Біля столика – обкладене цеглою вогнище з рожевим посудом. Після аналізу схожих виробів встановлено: фігуру створено за моделлю Й. Кендлера (1770-х рр.), і це не просто зображення дитини, яка готує напій, а одна з персоніфікацій чотирьох елементів, представлених у вигляді малюків (іл. 35). Без відповідної літератури та джерельної бази встановити це було б у край складно, адже навряд розглядаючи фігуру хлопчика з птахами та кліткою, або малюка, який копає, – одразу спадуть на думку алегорії повітря та землі. Щодо твору з ХХМ – фігура ілюструє уособлення вогню (припускаємо, що виріб може датуватися другою половиною XIX ст.).

У музеях досі не завжди точно встановлені назви тих чи інших творів; для прикладу наведемо виріб з колекції Є. Русакової – «Жінка з гірляндою квітів» (назва з інвентарної картки; іл. 36). Фігура у повний зріст стоїть на постаменті, близькому до алегоричної скульптури зими (білому з пластичними елементами, де-не-де вкритими позолотою, проте нижчому); позаду, подібний до опори – стовбур зелено-коричневого кольору. Жінка в умовному хітоні білого кольору, прикрашеному різнобарвними квітами. Права половина грудей оголена, накидка світло-бузкового кольору. В руках – гірлянда з квітів, різних як за кольорами, так і за видами. За аналогами можна уточнити назву й припустити, що це «Алегорія весни» або «Флора» (іл. 37, 38).

На виставці «Міфи та алегорії в образотворчому мистецтві» влучно було зазначено: «Зовнішній вигляд богів та властиві їм атрибути зберігалися впродовж століть, з поширенням християнства набуваючи алегоричне значення. Так, наприклад, Флора, богиня квітів, стала алегорією весни, богиня землеробства Церера – літа, бог виноробства Вакх – осені, Борей, який уособлював північний вітер – зими. Згодом і самі пори року стали алегорією основних етапів життя людини – від народження до смерті» [137].

Відповідно до цього розуміємо, що предмет тієї ж колекції, що атрибутується згідно з інвентарною карткою СОХМ як «“Алегорія осені”»

(“Жінка зі снопом”))» – це справді жінка, яка уособлює пору року, проте іншу (іл. 39) [183, с. 170]. На підставі зібраного матеріалу дозволимо собі нову атрибуцію – фігура «Церес (Церера)» або «Алегорія літа». За графічними роботами для скульптур Версальського парку відомого художника Ш. Лебрена, можна вбачати вже зовсім інші алегорії, ніж у рекомендаціях Ч. Ріпа: старця як алегорію зими та жінку з серпом і снопами як персоніфікацію літа [314, р. 743] (іл. 40). Вже згадуваний Б. Пермозер також періодично зображував «Літо» й «Цереру» зі снопами поряд із «Бахусом» (майже за сонетами А. Вівальді) (іл. 41, 42). Навіть Пітер Брейгель Старший використовував зображення пшеничного поля, снопів, жнив для створення картини останнього літнього місяця. Що ж до аналогів з мануфактури Майсена, то на аукціоні Крістіс були представлені алегоричні порцелянові групи, де помічаємо дуже схожу фігуру, атрибутовану як «Богиня Церера» з драконом біля ніг та пшеничним снопом у руках (іл. 43). Так можемо остаточно підтвердити нашу гіпотезу й запропонувати нову назву для музейного експоната.

Коли йдеться про стилістику бароко й тематику, характерну для цього періоду, слід пам'ятати, що часи, в які переважав даний стиль, є періодом відкриття європейських академій мистецтв. Академія, як відомо, завжди надавала перевагу високим жанрам мистецтва (що в період неокласицизму призвело до конфліктів). Це одна з причин виходу на перший план історичного, міфологічного, батального жанрів як в образотворчому мистецтві, так і в декоративно-прикладному. Вони яскраво вписувалися в загальну стилістичну концепцію доби бароко своєю експресією, динамікою, боротьбою протилежностей. Порцелянові вироби також потрапили під вплив цієї стихії, зображення міфологічних сюжетів апелювало до обізнаності глядача, до його ерудованості. У XXI столітті виникають питання: хто зображений у тій чи іншій сцені, у XVIII ж – таких запитань не ставили.

Одним з характерних барокових сюжетів, що знайшов вираження в порцеляні, є твір з колекції Е. Захар'ян [183, с. 170], в інвентарних картках

СОХМ та співробітниками музею атрибутований як «Викрадення сабінянки» (іл. 44) [220, с. 49]. Не зважаючи на бароковий порив, емоційність скульптурної подачі, фігура чоловіка стоїть на постаменті з рокайлевими завитками. Зображення справді перегукується з відомою римською оповіддю та цілком може вважатися історичним, проте не варто забувати, що майже всі вироби малої пластики XVIII ст. наслідують видатні твори монументальної скульптури. Тому в пошуках аналогів ми звернулися до відомої роботи XVI ст. Джованні да Болоньї «Викрадення сабінянки» [314, р. 676–677]. Як влучно зазначила Женев'єва Бреск-Боуті, «Це ані боротьба, ані драма; вона не опирається: це балет, у якому стикаються два контрастні рухи» [314, р. 675]. Викрадач – зовсім молодий чоловік атлетичної статури у якого, на відміну від порцелянової фігури, відсутня корона. Цей факт дав змогу припустити, що означений сюжет більш схожий на викрадення Прозерпіни (Персефони) Аїдом (правителем підземного царства). Тим паче, що фактично енциклопедична робота Л. Берніні, виконана у 1621–1622 рр. для вілли Боргезе, суголосна виробові з порцеляни. Саме в скульптурі майстра, який змусив мрамур бути слухняним як тісто [128, с. 41–42], у мужнього Плутона (Аїда) є борода, вуса й корона (іл. 45). Аналогічний вигляд має цей герой і у французького скульптора Ф. Жирардона. Отже, проаналізувавши вироби мануфактури Майсена на міфологічні теми, було знайдено аналогічний виріб до представленого в музеї – модель Й. Кендлера середини XVIII ст. (іл. 46–48). Відтак можна впевнено стверджувати, що робота, яка надійшла від Е. Захар'ян, атрибутується як «Викрадення Прозерпіни», а час її створення потребує уточнення.

Окремим пунктом слід зазначити датування виробів, адже попри подібність творів час виготовлення може відхилитися на ціле століття. Цей факт свідчить, що аналізуючи лише формалістичні особливості порцеляни, ми не можемо стовідсотково точно датувати виріб, робити заключні висновки та експертну атрибуцію. Пояснюється це тиражуванням моделей, яке й досі виконується на заводі. Наразі в процесі стилістичного опису

можемо лише припустити час створення першої моделі, або – що значно гірше – стиль епохи, яка надихнула майстра.

Як приклад – виріб з СОХМ «Жінка, що сидить на пуфику» з колекції Є. Русакової, виконаний у стилістиці пізнього рококо з класицистичними елементами (іл. 49). Фігурку створено за зразком французького майстра Мішеля-Віктора Асьє [298], який переїхав до Майсена з Парижа та привіз із собою шлейф аромату красунь Жана-Батіста Грьоза й сентиментальні настрої класицизму. Ми бачимо в скульптурі й елемент просвітництва, книгу – атрибут, характерний для епохи класицизму, особливо у колах зманіжених французьких панянок. У формі помітна зміна бази, на якій розміщено фігуру [183, с. 171]. Абсолютно рівна білосніжна поверхня, лише по периметру бази профільований декор, який хоч і має хвилеподібні вигини, проте вже вказує на цілком нові смаки та іншу епоху, яка диктує свої правила та вподобання.

Твір у музеї датовано 60-70-ми рр. XVIII ст. Це часи роботи М.-В. Асьє. Відомі аналоги на аукціонах атрибутовано 60-80-ми рр. XIX ст. (іл. 50). Виносимо датування цього твору для подальшого аналізу, адже виробу другої половини XIX ст., на відміну від музейного експоната, оформлені у світліших, стриманіших кольорах. Проте категорично заперечуємо датування виробу 1760-ми роками, оскільки сама модель була розроблена у 1776–1777 рр. [298]. Звідси випливає один з висновків: під час аналізу порцелянового виробу необхідно враховувати не лише форму та сюжет, а й кольорове рішення, порівнюючи предмет дослідження з предметами-аналогами.

Крім того, повноцінний аналіз порцелянового виробу, який включає вивчення форми, змісту та кольорової гами, неможливо достовірно здійснити без згадки про клеймо. Адже коли ми говоримо, наприклад, про виріб того ж таки М.-В. Асьє – «Жінка, що сидить на пуфику» та атрибутуємо його за наведеними характеристиками кінцем XVIII – початком XIX ст., не можна не згадати, що клеймо порцелянкової мануфактури Майсена від 1774 до 1813 рр. містило між ефесами мечів зірку [275, S. 42]. Клеймо музейної

скульптури, за інвентарною карткою, взагалі не має конкретного зображення мечів. Отже, виріб слід уважно досліджувати не лише візуальним, а й тактильним методом.

Повертаючись до стильових характеристик, необхідно продемонструвати характерні тенденції не тільки в скульптурі, а й у посуді. Як зазначав свого часу С. Тройницький, з другої половини XVIII ст. завод почав працювати на ринок [206, с. 14], тож замовлення на сервізи надходили регулярно. Варто згадати лише роботи для російських монархів, над якими працювали не один рік. Ми ж зупинимося на предметах з найвідомішого сервізу часів Й. Кендлера, частково представлених в одеській колекції О. Блещунова. Вироби «Лебединого» сервізу або «Сервізу з лебедями» – яскрава демонстрація стилю, презентованого не лише розписом, а й формою предметів (іл. 51). Сервіз виготовлявся чотири роки й налічував понад тисячу предметів [305, р. 35]. Це була «лебедина пісня» мануфактури, яку створили Й. Кендлер, Й. Еберлейн та Й. Ейдер [292, S. 350]. Фактично, з наявних предметів, обраних у процесі дослідження, це найяскравіший приклад для демонстрації переходу від стилю бароко до рококо в столовому посуді. Якщо не брати до уваги скульптурні прикраси для декорування столу, в звичайному посуді (тарілках, блюдах, чашках тощо) ми простежуємо рельєфний хвилеподібний декор, навіть на дзеркалі предметів. Основний тон сервізу білий, що в поєднанні з низьким рельєфом у вигляді лебедів на тлі водяної гладі переносить нас у мерехтливий, безтурботний, ідилічний світ. Напевно, саме так уявляв собі подружнє життя замовник – керівник мануфактури граф Генріх фон Брюль (іл. 52). Лебеді як символ вірності уособлювали стосунки графа з Марією Анною Францискою фон Коловрат-Краковськи. Лелека, також зображений на дзеркалі посуду, – не лише символ єдності подружжя з небом, а й натяк на продовження роду. Недарма при складанні родоводу використовували знак, схожий на відбиток ноги лелеки, а вираз «*pied-de-grue*» (слід лелеки) поступово трансформувався у «*pedigree*» (родовід) [168, с. 422].

Таке делікатне оздоблення та обрана тема повністю відповідають стилістиці рококо, проте наявність на деяких виробах активних рельєфних переходів (майже заломів), позолоти (на канделябрах надмірної), яскравих «індіанських» квітів (хоч і в незначній кількості), гербів – свідчить про барокове підґрунтя, яке все-таки було притаманне згаданім майстрам. За наведеними аргументами вважаємо, що «Лебединий» сервіз не презентує єдиний стиль, а є поєднанням компонентів, де превалюють елементи рокайлю.

Науковці наводять багато припущень щодо прототипу для створення такого багатого ансамблю на тему «води». Звісно, першочергово розглядалися вироби зі срібла, що передували порцеляні. Схожість вбачали у виробах французького ювеліра, генія рококо, який популяризував цей стиль у декоративно-прикладному мистецтві, – Ж.-О. Мейсоньє [305, р. 55]. Ювелір та дизайнер Людовіка XV використовував форми завитків, звертався до зображення мушлі, деякі моделі цього автора перегукуються з виробами порцелянової мануфактури Майсена (іл. 53, 54), проте не факт, що було пряме копіювання, адже деякі деталі є характерними прикметами та елементами стилю (іл. 55, 56). Простежувалися запозичення пластичних мотивів і з фонтану Тритона Л. Берніні [89, с. 234, 236]. Завдяки останнім дослідженням встановлено, що в сервізі налічувалося понад дві тисячі предметів [282, S. 46], а майстрів надихали гравюри В. Холлара (1607–1677), створені за малюнками Ф. Барлоу (бл. 1626–1704 pp.) з «*Neu-vollständiges Reiß-Buch*», звісно в авторській інтерпретації [321, р. 36, 38]. Переглянувши згадану книгу 1707 р. [296], ми з'ясували, що німецькі художники користувалися цим джерелом також для зображення й створення інших фігур – птахів і тварин (іл. 57, 58). Складається враження, що для «Лебединого» сервізу й справді запозичили парне зображення лебедів у очереті зі згаданої гравюри, проте відмінності, які досить помітні навіть у дзьобах птахів, свідчать про переосмислення образу (іл. 59, 60). Швидше за все, сюжет гравюри В. Холлара, але вже за малюнками Дж. Романо, майсенські

художники бачили й під час створення путті з лебедем у оздобленні сервізу (іл. 61). Вважаємо, що пошук паралелей між гравюрами художника, образотворча спадщина якого містить близько 2700 офортів на різні теми – від релігійних сюжетів, ілюстрацій до епізодів з твору Вергілія і байок Езопа до портретів, ескізів костюмів, геральдики тощо, – та виробами з порцеляни вкаже шляхи пошуку першоджерел певних зображень [274].

Повертаючись до виробів зі збірки О. Блещунова, виставлених для огляду, зазначимо, що в колекції представлено два свічники, тарілка з чашкою, столові прибори та ін. [76]. Нашу увагу привернула посудина з накривкою, до якої надавалися відомості стосовно процесу її реставрації О. Остаповою. Саме на цьому виробі, позначеному як «маслянка» (іл. 62), є хвилясте рельєфне оздоблення з досить акцентованими заломами. Такі не згладжені елементи демонструють суто барокову стилістику з її грою світла й тіні, стрімким відривом від площини та пориванням до активної взаємодії з простором.

Посудина стоїть на позолочених ніжках, дві невеликі ручки виконані у вигляді кольорових морських тварин, можливо, дельфінів. По краю борта білої накривки «розкидані» різнобарвні квіти, в центрі – герб замовників. Навершя у вигляді повноцінної скульптурної групи – путті та лебідь. Глибина виробу від початку викликала сумніви щодо призначення посудини, більше подібної до цукорниці (хоча останні зазвичай більш компактні) або теріни (посудини для гарячої страви). Довелося повернутися до історії звичаїв подавання масла до столу в минулі століття, внаслідок чого ці зауваження було відхилено, хоча сучасні повтори форм з даного сервізу подають аналогічний виріб як цукорницю або чашу з накривкою (іл. 63).

«Лебединий» сервіз доволі показовий для розуміння поєднання стилів та переходу від одного стилю до іншого. У зображеннях, на нашу думку, також закладений певний алегоричний та символічний зміст.

Дослідження майсенської порцеляни XVIII ст., ознайомлення з процесом роботи майстрів, підтверджує, що вироби та сюжети, які

створювалися в цей період, не були випадковими: вони просякнуті символікою та метафоричністю. На підтвердження думки можна навести ідейну течію, значно поширену в Європі у XVIII ст. – масонство. Звісно, цей рух не є об'єктом даного дослідження, проте дане історичне явище неабияк вплинуло на роботу мануфактури та виробу, що на ній створювалися. Навіть згаданий вище граф Г. Брюль (директор мануфактури від 1733 до 1739 рр. [312, р. 53]), належав до одного з орденів вільних мулярів [323, s. 53, 60]. До об'єднання входив і позашлюбний син Августа Сильного – Фредерік Август Рutowський [323, s. 52], а також онук Августа Сильного та Анни фон Хойм – Август Фредерік Мошинський [323, s. 53, 60]. Ці факти свідчать, що масонство набуло значного поширення саме серед владної еліти, мова якої була зашифрована й недоступна не втаємниченим. Це була мова символів, характерна для масонського устрою і, як писав М. Морамарко, посилаючись на вчення піфагорійської школи, якщо символи не вивчатимуться шляхом глибокого тлумачення та пізнання, вони здаватимуться сторонньому глядачеві кумедними й примітивними. «Якщо ж ці символи будуть пояснені відповідним чином, то їх пітьма та невиразність обернуться яскравим і сліпучим світлом...» [139, с. 70].

Порцелянова скульптурна пара, розглянута в контексті дослідження приватних колекцій України кінця XIX – XX ст., відображає згадану тему (іл. 64). Жінка сидить на стільці за білим столиком, фігурні ніжки якого оздоблено позолотою. Пишна біла сукня з рожево-бузковим та блакитним візерунком прикрашена золотими стрічками, вона ледь відкриває сині черевички з золотими пряжками та рожевими підборами. Квадратний виріз на сукні («каре») оздоблений білими складочками драпірування і відкриває чарівну молочну шию дами, чие порцелянове личко з блакитними очима, рожевим рум'янцем на щоках і тонкими вустами повернуте до кавалера. На світлому короткому волоссі жінки – білий чепчик, що надає композиції приватної та по-домашньому затишної атмосфери. На інтимність вказує і заняття жінки рукоділлям: на столику лежить світла кармінова подушечка,

прикрашена квітами, на ній, у руках дами, біла тканина з дрібним блакитним візерунком (зірочки). У правій руці голка, яку ще не відклали. Легка посмішка ніби вказує на приємну несподіванку – прихід гостя.

Щодо кавалера, то він насправді щойно з'явився, тільки-но ступив на поріг (на умовний зелений постамент, на якому розміщена пара). Права його нога вже біля сукні дами, а друга ще в русі – в повітрі. Права рука чоловіка біля підборіддя: з першого погляду здається, що це знак кохання, але з виразу обличчя схоже, що він приніс певну звістку, яку слід терміново обговорити. Ліва рука підтримує чорний трикутний капелюх, який чоловік уже встиг покласти на край столика; краї головного убору оздоблені золотою фігурною стрічкою та прикрасою. Бірюзовий каптан кавалера, оторочений тонкою золотою стрічкою, бузкові манжети на рукавах суголосні за тоном з подушкою та квітами на вбранні дами. Навіть накладні кишені, оздоблені чотирма золотими гудзиками, змодельовані в просторовій перспективі. З-під розстібнутого каптана видніється біла сорочка й смугасті (широкі жовті смуги чергуються з вузькими синіми й широкими візерунчатими) штанці-кюлоти. У чоловіка припудрене волосся, на потилиці зібране чорною стрічкою у вигляді трикутного банта. Навколо обличчя волосся не прибрано, викладене двома пасмами, які залишають відкритими вуха. Біля столика сидить маленький мопс світло вохристого кольору з темною коричневою мордою в блакитному нашійнику та дивиться на глядача.

Таке поєднання статички й динаміки, емоції, помітні завдяки жестам і виразу облич, собака екзотичної породи як символ вірності й водночас елемент просторової композиції, розрахованої на сприйняття з різних ракурсів, – усе це відсилає нас до епохи бароко. Гама кольорів доволі насичена, проте за тональністю наближена до стилістики рококо. Отже, для повноцінної атрибуції пошук аналогій потрібно здійснювати у часовому проміжку середини XVIII ст.

З огляду на мистецтвознавчий аналіз стилістики ми віднайшли аналогічну форму та інформацію про описану модель, яка презентує «нову

групу масонів» [319, S. 406]. Таким чином встановлено, що виріб створено за моделлю Й. Кендлера у 1740-х рр. Номер форми 551, яку вказав О. Вальха [319, S. 406], зазначений у масі, з якої виготовлено статуетку. Предмет унікальний, адже подібні твори відомі нам лише зі збірок кількох світових музеїв. Форму, подібну за сюжетом, але відмінну за деталями й кольором було представлено на аукціоні Сотбіс з приміткою, що подібний твір (із мопсом на столі) зустрічався в колекції М. Ротшильда (іл. 65). Уважно проаналізувавши твори, помічаємо низку відмінностей, передусім у базі скульптур. І якщо костюм чоловіка за кольоровою гамою повністю збігається з «Кавалером за столиком» (бл. 1740 р.) з музею Райс-Енгельхорн у Мангеймі, що атрибутується авторством Й. Кендлера (іл. 66), то основа скульптури викликає чимало запитань.

База з колекції Д. Попова відрізняється від найпоширеніших баз періоду Й. Кендлера (світлого кольору з рельєфними кольоровими квітами) – вона представлена у вигляді зеленувато-вохристого позему, характерного для XIX ст. Клеймо виробу – схрещені темно-сині мечі з потовщеннями, схожими на крапки, на кінцях ефесів, можуть вказувати як на 1740–1745 рр. [20, с. 20], так і на 1870–1923 рр. [275, S. 43]. Предмет достатньо важкий, що характерно для ранніх виробів мануфактури. Для остаточної атрибуції даного виробу (за бажанням власників) найкращим варіантом вважаємо звернення до мануфактури Майсена із запитом щодо використання на фабриці даного декору в згаданий період. Наразі атрибутуємо твір другою третьою XVIII ст.

Для нашого дослідження цікавою є встановлена назва твору – «Пара масонів». Атрибутом, що ідентифікував предмет, був мопс, і це ще раз підтверджує необхідність аналізу символів, детального вивчення історії країни й епохи. За словами згаданого вище італійського дослідника, «У наш час мало хто займається пошуком, говорячи мовою алхімії, тією квінтесенцією, яку можна здобути завдяки послідовним дистиляціям

символу, тобто завдяки операціям, що передбачають його декомпозицію, аналіз і відновлення» [139, с. 73].

Масонська ложа Мопсів була заснована після виходу булли папи Римського Клементя XII 1738 р. [323, с. 83] як своєрідний перехід у підпілля. Мопса обрали як символ вірності та прихильності, тому що не можна було скомпрометувати короля (зادля збереження польської влади він перейшов у католицизм) чи його підданих. При цьому майсенська мануфактура випускала фігурки мопсів, що були складовою ритуалів [323, с. 90]. Навіть сьогодні ці фігури, як окремо, так і в поєднанні з «криноліновими» групами Й. Кендлера високо цінуються. Завод випускає скульптури мопсів, кулони у вигляді песиків. На вхідному квитку до майсенського музею 2018 р. також зображено цей негласний символ епохи.

Таке зацікавлення таємними товариствами пов'язане не лише з окремими групами людей, які вважали себе носіями таємного знання, а й з історичними обставинами. Поєднання ідей Просвітництва, емпіризму, раціоналізму XVIII ст. з релігійною екзальтацією, містифікацією, контрреформацією породжувало неминуче злиття свідомого та підсвідомого. До сліпої віри додається наука, що припускає можливість створення філософського каменю чи еліксиру безсмертя. Здається, немає нічого неможливого. Саме тому, як зазначав В. Перцев, у XVIII ст. ми бачимо безліч алхіміків, астрологів, провидців. «У доволі широких колах німецького суспільства слова “таїна” і “таємничість” були справжніми гаслами, принципами світогляду» [80, с. 92].

Підбиваючи підсумки, зазначимо, що порцеляна передає не тільки прикмети стилю та модні тенденції часу. Якщо архітектура – застигла музика, то фарфор – немов застигле світосприйняття. Міф – релігія – філософія – не тільки історичні типи еволюційної свідомості людини, а й еволюція порцеляни (принаймні майсенської). Від східних легенд, античної міфології до релігійної семантики бароко й далі – до просвітницьких класицистичних ідеалів: любов до мудрості виходить на перший план.

Під час спроб розгляду європейського масонського руху в контексті мистецьких течій, що його репрезентують, і певної стилістики цього періоду – неодмінно згадується інтер'єр ложі. Сама лишень підлога у вигляді шахової дошки – поєднання чорних та білих модулів – відсилає до барокового дуалізму (чоловіче/жіноче, добро/зло, день/ніч, життя/смерть). На зображеннях – симетричне розташування колон, капітелі яких містять рослинні елементи та плоди граната, піраміда, як символ світового порядку й архітектурної гармонії. Останнє тяжіє до класицистичних елементів: як регулярні французькі сади приборкують свободу англійських парків, так і масонство мріє домогтися превалювання системи над хаосом. Таким чином, можемо дійти висновку про помітні як барокові, так і класицистичні риси в творах на масонську тематику.

Повертаючись до тенденцій рокайлю у виробках мануфактури Майсена, неможливо оминати увагою порцелянову фігуру дами, що грає на музичному інструменті (за музейною атрибуцією, це клавесин [174, с. 9]). Виріб з колекції К. Шпектор демонструє майже всі ключові елементи стилю (іл. 67). По-перше, якщо звертатися до концепції С. Даніеля, невід'ємною рисою рококо була фемінізація [44, с. 24]. Навіть вигнуті лінії, вигадливі форми, на відміну від прямих, симетричних, класицистичних – тяжіють до жіночого начала. Форма білого з позолотою музичного інструмента репрезентує характерні для стилю елементи: криволінійність, витонченість і водночас химерність, ілюзорність.

Сам процес музикування, за яким бачимо фарфорову красуню, також демонструє найяскравішу характеристику рококо – гру. Певні елементи «...разом з музикою, перуками, фривольним раціоналізмом, граціозністю Рококо та чарівністю салонів надзвичайно активно брали участь у формуванні того всезагального грайливого характеру, який у XVIII ст. ніхто, мабуть, не буде оскаржувати і через що ми йому часом заздriamo» [229, с. 152]. Такі музичні захоплення – лише мала частина величної гри другої половини XVIII ст.

База скульптури біла, по периметру рельєфні напівовали рожевого кольору, оздоблені позолотою. Улюблена форма рококо в поєднанні з класицистичним «маршем» декору відсилає до другої половини XVIII ст. Таким чином, за знайденими аналогами, можемо виснувати, що фігура виконана за моделлю Йоганна Карла Шенгайта 1772 р. (іл. 68). Жінка за музичним інструментом – складова маленького ансамблю з п'яти предметів, що є алегоріями відчуттів (смак, зір, дотик, слух, нюх). Тут на перший план виходить уже не саме представлення алегорій, з яким ми ознайомилися в період бароко, а презентація відчуттів. Адже чуттєвість, уміння читати знаки (згадуємо мову мушок, віял, марок у листуванні) – характерна ознака стилю рококо.

Рік виготовлення даної скульптури припадає на умовний четвертий період роботи мануфактури (1763–1774 рр.), який називають «академічним» [68, с. 9]. У цей час, після Семирічної війни (1756–1763 рр.), яка значно похитнула становище Майсена, відбувається реорганізація мануфактури. Художнім керівником підприємства стає дрезденський придворний художник Крістіан Вільгельм Ернст Дітріх [305, р. 59]. За часів його керівництва, задля відродження та реанімації виробництва, на роботу запрошується француз М.-В. Асьє. Нагадаємо, що саме він приніс із собою на німецьку мануфактуру стиль Людовіка XVI та рокайльні тенденції, які й відображено в творах другої половини XVIII ст. Згаданий моделювальник Й. Шенгайт працював саме під його впливом [262, р. 26].

У колекції М. Фрадкіна, що нині експонується в ХХМ, є чудовий зразок роботи М.-В. Асьє (подібні моделі розроблялися і Й. Шенгайтом), яким ілюструється той тандем академічного та рокайльного, про який згадано вище (іл. 69). Це поліхромна мала пластика з серії 1775 р. купідонів з девізами (іл. 70). У даному випадку, колір виробу, овальна форма під девіз та постать замріяного амура – єдине, що могло б відсилати до рококо. Проте наявність самого девізу «Prix de la constance» (музейний переклад «Винагорода за сталість» [228, с. 140.]) як поняття, та класичні форми

архітектурних елементів з ритмічним орнаментом – вказують на класицизм. Причому саме на французький класицизм, який «всмоктав» рокайль і набув трохи аморфного визначення – неокласицизм.

Таким чином, на одному прикладі порцелянового виробу ми продемонстрували можливість простеження стильових тенденцій у будь-яких творах декоративно-ужиткового мистецтва за умови детального вивчення предметів та історичного контексту їх побутування.

У процесі дослідження нами атрибутовано порцеляновий бюст з колекції Д. Попова (без маркування), який зображує погруддя дитини (іл. 71). Попри рокайльність, притаманну порцеляновій голівці, прослідковується відчутний вплив орденських елементів, що відсилає до класицистичних пошуків: блакитна драперія через ліве плече нагадує муарову стрічку за заслуги, декор на зовсім дитячому чепчику має вигляд жовтої стрічки, складеної у формі розетки, яку звикли бачити під орденами. Біля неї розташовувалися біле перо та об'ємні рожево-бузкові квіти. Погруддя розташоване на невисокому білому постаменті з золотим декором, що нагадує балдахін. Цей орнамент був улюбленим у барокових майстрів. Проте обличчя дитини абсолютно не барокове – відсутня характерна емоційність та експресія. Як виявилось, автором моделі був вже відомий нам Й. Кендлер, який близько 1753 р. створив скульптурну пару дітей дофіна Франції Людовіка та Марії Жозефи Саксонської (доньки польського короля Августа III) [23, ил. 232] – Марі Зефірін де Бурбон (1750–1755) та Луї Жозефа Ксав'є, герцога Бургундського (1751–1761). Цікаво було б обґрунтувати запропоноване нами уточнення імені хлопчика, адже, наприклад, у К. Бутлер та на деяких аукціонах фігурує «Людовік-Шарль Бурбон» [23, ил. 232]. Посилаючись на роки життя, ми користувалися ім'ям, яке фігурує в електронному каталозі німецької національної бібліотеки [284]. У більш ранній літературі, присвяченій генеалогії королівських родів Європи, ці спадкоємці взагалі не згадуються через ранню смерть дітей [269, tabl. 11]. Що ж до Шарля, то, як зазначено у генеалогії, в Марії Жозефи був син Шарль

Філіпп (більш відомий як Карл X), проте роки його життя не збігаються з наведеними вище. Саме тому вважаємо за доцільне використання імені Луї Жозеф Ксав'є. Також припускаємо, що прототипом для скульптур Й. Кендлера були живописні твори французьких художників (іл. 72). Наприклад, в одному з парадних портретів Жана-Марка Нат'є, виконаному у 1750-х рр., Луї Жозефа зображено у повний зріст, на плечі дитини блакитна стрічка, на капелюшку – знайоме нам за скульптурою пір'я (іл. 73).

Таким чином встановлено, що в колекції Д. Попова зберігався бюст Луї Жозефа Ксав'є де Бурбона. За аналогами, знайденими на аукціонах, простежується, що вироби із зображеннями спадкоємців престолу були досить популярні й упродовж кількох століть виготовлялися як на Майсенській порцеляновій мануфактурі, так і різними європейськими виробниками (іл. 74). Про популярність фігур свідчить картина І. Машкова «Натюрморт з лялькою (фарфорова голівка)» 1922 р., що зберігається в НМККГ. У центрі композиції розміщено подібний бюст (іл. 75).

Що ж до предметів ужиткового характеру, то яскравим прикладом академічного періоду є ваза (ароматниця?), що має характерну для цього етапу марку – трохи нижче від перехрестя мечів синьою фарбою поставлено крапку (іл. 76). Це період, коли художнє керівництво на заводі здійснював професор Дрезденської академії образотворчих мистецтв. Звісно, такий факт позначився й на виробі: ваза має досить строгу класицистичну форму і прикрашена стриманим синім квітковим орнаментом, гармонійним з білою порцеляною. Навершя накривки (у вигляді соснової шишечки), декоративний рельєфний орнамент (кульки, рослинна гірлянда, яка оточує випуклі медальйони з орнаментом, канелюри на невисокій ніжці вази) – суцільно вкриті позолотою. Таким чином, на відміну від складних кольорових ігор майстрів бароко, лише завдяки трьом кольорам: білому, синьому й золотому, вдалося створити високохудожній гармонійний та вишуканий предмет.

Ми віднайшли предмети другої половини XVIII ст. подібної форми серед виробів мануфактури Севра (іл. 77) [252, р. 175–205]. Схожі вази

згадувала й Т. Кудрявцева, описуючи майсенські вироби при російському дворі (іл. 78) [114, с. 24–25]. Посилаючись на дослідників історії Павловська, де зберігалися вази, висунуто припущення, що ці предмети були дорогими для імператриці Марії Федорівни, адже завжди знаходилися у її кімнаті [114, с. 25]. Це свідчить про унікальність об'єкта дослідження, тому вважаємо за необхідне зробити його детальний опис. Ваза має овоїдну форму, гострим кінцем спрямована донизу – до коротенької фігурної ніжки, яка в місці з'єднання з туловом оздоблена декоративними позолоченими кульками. Біла ніжка, «прорізана» канелюрами, звужується до центру й знову розширюється, внизу оздоблена рельєфним позолоченим поясом рослинного орнаменту. Ніжка кріпиться до білого прямокутного п'єдесталу, в чотирьох кутах якого зображено сині квіти з золотим листям. Тильний бік п'єдесталу позолочений, з чітким ритмом канелюр.

На тулові вазі розміщено чотири медальйони з візерунком: вони не просто намальовані, а додані окремими овальними панелями від яких, мов пояс, відходить широка смуга порцеляни для з'єднання одного елемента з іншим. Умовно, в трьох місцях, їх скріплюють декоративні позолочені замки: в центрі півкругла перемичка, згори й знизу – золоті кільця, які тримає вузький гачечок, прикріплений до тулова вазі (всі чотири нижні кільця пошкоджені).

Рельєфна позолочена гірлянда, з імітацією дубового листя окреслює верхнє півколо медальйона, потім зникає під умовним порцеляновим поясом, і знову її кінці (близько 2 см) з'являються з-під нього.

Накривка вазі має рельєфне оздоблення, що спускається згори донизу кількома хвилями різного діаметру та переходить до її перпендикулярної частини, яка нагадує шийку вазі. Ця частина накривки має вигляд двох різних декорованих смуг із прорізами, і це приводить до думки, що ваза використовувалася як ароматниця.

Умовний п'ятий період роботи мануфактури Майсена, який характеризується простими, строгими й навіть трохи «сухуватими» формами,

традиційно називають іменем графа Камілло Марколіні. Він також працював в Академії мистецтв, майже пів століття перебував на керівній посаді (1774–1814 рр.) [319, S. 390] і присвятив ці роки спробам повернути мануфактурі провідне місце в галузі виробництва європейського фарфору. Вважається, що граф остаточно завершив перехід від рококо до класицизму. У виробництві посуду «... Марколіні надавав перевагу циліндричним формам з гладенькими стінками. Вони були більше пристосовані для розпису із зображеннями атмосферних пейзажів та портретних мініатюр... В пластичних творах надихалися античними моделями в дусі Вінкельмана, який рекомендував “благородну простоту та тиху велич”» [270, S. 11–12].

Як приклад остаточного переходу та зміни стилю на класицистичний наведемо побутові предмети – три тарілки майже однакового діаметра з колекції Д. Попова (іл. 79–81). Всі вони мають круглу форму, на дзеркалі та бортах зображено квіткові букети. Проте привертає увагу форма бортів: в однієї з тарілок він містить хвилястий край, хоча й з рівномірним ритмом. Ба більше, букет на дзеркалі зміщений праворуч, що не відповідає класицистичній симетрії з центральним акцентом, а є відлунням рокайлю. При детальному розгляді помічаємо, що й букети на бортах різного масштабу.

Ці тарілки, які зазвичай не розглядають як твори мистецтва, є наочною ілюстрацією переходу стилю в побутових речах від рокайльних до класицистичних композицій і форм.

Використання в декорі квіткового та рослинного орнаментів є також ознакою класицистичного стилю й епохи Просвітництва, коли популяризуються оранжереї та повсюдно створюються ботанічні сади. Зацікавлення квітами й травами як лікарськими засобами вимагало детального ознайомлення з їх сортами. Відповідно до цього, промальовка рослин була досить ретельною (іл. 82). Півонії, хризантеми, айстри, волошки, дзвіночки – все це з атласів переносилося на порцелянові вироби та свідчило про прагнення пізнавати навколишній світ (іл. 83). Ми акцентуємо на цьому

увагу, тому що на початку ХІХ ст., в так званий період бідермаєра, значення квітів, навіть якщо їх зображував такий майстер як Георг Фрідріх Керстінг, вже несе цілком інше змістове навантаження (іл. 84).

Смерть графа К. Марколіні (1814 р. [308, с. 44]) прийнято вважати кінцем в активному розвиткові заводу. Вироби, які виготовлялися в наступні роки, здебільшого повторювали старі форми, змінюючи тільки розпис, або запозичувалися з інших заводів. Так, навіть у путівнику виставкою в Ермітажі 1956 р. сказано: «Продукція Мейсенської мануфактури ХІХ ст. як така, що не має великого художнього значення, в експозиції не представлена» [68, с. 9]. Однак, мануфактура Майсена, попри все, залишається першим порцеляновим виробництвом у Європі, яке почало офіційно виготовляти твердий білий фарфор. Сьогодні мануфактура працює, її твори – одні з найкращих зразків на смак сучасних шанувальників порцеляни.

Підсумовуючи все сказане вище, доходимо висновку, що порцеляна як живий організм – фіксує все, що відбувається в історичному та культурному житті. Вона сприймає всі тенденції та забаганки часу, трансформуючи їх у матеріальні об'єкти. Відбувається своєрідна «муміфікація» всього значущого для того чи іншого періоду. Таким чином, у порцеляні Майсена, яка зберігалася в приватних колекціях України, можемо бачити риси бароко, рококо та класицистичні тенденції, на прикладах відстежити зміну смаків та перехід від однієї епохи до іншої.

Дослідження показало, що як Г. Галілей відкрив сонячні плями та поставив під сумнів ідеалізування світила, так і в більшості виробів з порцеляни не можливо продемонструвати стиль у чистому ідеальному вигляді. Більшість предметів несуть у собі підґрунтя минулої епохи або передчуття майбутньої. Вироби декоративно-прикладного мистецтва, в яких найяскравіше виразилися риси стилю, як і живописні твори, стали енциклопедичними та впізнаваними.

3.2. Порцеляна західноєвропейських виробництв: еволюція образності залежно від зміни стилю

Предметом аналітичного дослідження даного підрозділу є стилістичні особливості порцеляни найбільш відомих західноєвропейських підприємств – Відня, Севра та Берліна часів монархічного правління, представлені у приватних колекціях України кінця XIX – XX ст.

Спираючись на попередній підрозділ, де побіжно висвітлено вплив новостворених заводів на мануфактуру Майсена, вважали доцільним розпочати підрозділ саме з розгляду такого підприємства – Севрської порцелянової мануфактури. Тенденції французького виробництва порцеляни в середині XVIII ст. позначилися на діяльності заводів, які відгукнулися на зміну епохи, смаків і стилю. Проте, дотримуючись хронологічної послідовності, почнемо аналіз від розгляду виробництва, яке виникло приблизно за десять років після майсенського; це віденська мануфактура [265].

Свої перші кроки майбутня Імператорська привілейована порцелянова мануфактура Відня зробила завдяки Клоду Інокентію Дю Пак'є. 1718 р. він відкрив другу в Європі мануфактуру, яка почала виробляти твердий фарфор за формулою Й. Беттгера [261, р. 54]. Часи заснування виробництва припадають на правління Карла VI з династії Габсбургів – часи барокових ансамблів Йоганна Бернхарда Фішера фон Ерлаха, парадних портретів Йоганна Готфріда Ауербаха. Дух бароко на початку XVIII ст. не полишав Австрію.

Тому зрозуміло, що форми та декор перших виробів К. Дю Пак'є були просякнуті бароковими елементами, вирізнялися відповідними кольорами та сюжетами. Звісно, вони створювалися з оглядом на мануфактуру Майсена. Запозичення пов'язані також і з тим, що завдяки австрійському амбасадорові у Саксонії К. Дю Пак'є взяв на роботу майсенського майстра Кристофа Конрада Хунгера [261, р. 54]. Як зазначав С. Тройницький, з часом

виявилось, що К. Хунгер, який був позолотником та емальєром, зовсім не знав повної технології виробництва порцеляни, тож 1719 р. К. Дю Пак'є прийняв на роботу ще одного майсенського майстра Самуїла Штольца [203, с. 5] (правильне прізвище Штольцель – *G. P.*). Цей період становлення вважається першим етапом розвитку виробництва. Його характерна відмінність – відсутність клейма, що ускладнює атрибуцію. Таким чином, виробів К. Дю Пак'є в колекціях, обраних нами для вивчення, не помічено. Проте виріб зі старих надходжень, що зберігається в НММБВХ, нещодавно атрибутований як предмет виробництва Сен-Клу (Франція) [147, с. 10] міг бути саме твором К. Хунгера перших часів роботи віденської мануфактури (звідси й відсутність клейма) (іл. 85). На таку думку наводить як форма виробу, яка перегукується з прототипами «Імарі», які активно копіювалися у часи К. Дю Пак'є (іл. 86), так і підписана робота К. Хунгера 1720-х рр., виконана на цьому заводі (іл. 87) [305, р. 68, ill. 20D]. Звісно, сучасні дослідники ставлять під сумнів автентичність підпису [286] та вказують на широкий ареал використання представленого пластичного декору. Проте музейна атрибуція щодо приналежності виробу до Сен-Клу все одно викликала запитання, адже виробництво в так званих пайонах майже не використовувало інших кольорів, окрім зеленого [286, р. 33]. Якщо ж розглядати європейські заводи, то тенденція до різнокольорових вставок, які присутні на згаданому чайнику, належить Майсену (період Й. Беттгера) (іл. 88). Саме в Саксонії використовували не тільки зелені, а й сині та червоні емалі [286, р. 35]. Згадуючи, що К. Хунгер приїхав до Відня з Майсена, був емальєром та майстром роботи із золотом, не виключаємо вірогідність його залучення до створення виробу. Що ж до кольору, то нам відомо, що віденські твори першочергово не мали майсенської білизни, черепок предметів був здебільш кремовим, а інколи й взагалі з зеленуватим відтінком [200, с. 13; 305, р. 71]. Еррол Маннерс – колишній голова товариства поціновувачів французької порцеляни (2008–2015), дослідник та автор допису стосовно золочених рельєфних оздоблень на фарфорі, на статтю

якого посилались співробітники музею під час атрибуції [109], особисто підтвердив наше припущення, посилаючись на те, що виробництво Сен-Клу ніколи не виготовляло чайників такої форми, яку представлено у НММБВХ. На думку Е. Маннерса, чайник є виробом порцелянової мануфактури Майсена періоду Й. Беттгера. Ми особисто не на сто відсотків виключаємо виробництво Сен-Клу, адже знаємо про наслідування цим підприємством східних форм (звісно, вони були не такі витончені, як у Майсені) та про вірогідність роботи К. Хунгера на даній мануфактурі до Майсена [255, р. 107]. Проте схилиємося до думки, що виріб походить із Майсена чи з Відня, швидше за все, за посередництва К. Хунгера. Враховуючи те, що останній працював у багатьох країнах включно з Росією [255, р. 203], вірогідно, що виріб міг прибути до Східної Європи з самим автором.

Від 1744 р. починається новий етап у роботі фабрики. Через скрутне становище мануфактуру продали державі за 31500 гульденів [261, р. 54]. На виробах з'являється клеймо, та попри це майсенські впливи ще надто помітні. Це пов'язане не стільки з копіюванням, скільки з переходом майстрів від одного заводу до іншого, що детально описано в літературі. Як приклад, у колекції Д. Попова зберігається глибока тарілка, що лише за наявності клейма вказує на роботу Відня XVIII ст. На дзеркалі білого виробу розміщено букет з превалюванням троянд кармінового кольору (іл. 89). Ще чотири, подібні за кольором та складом букети симетрично розташовані на борту тарілки. Сам борт оздоблено хвилеподібним декором, що відсилає нас до вищезгаданого сервізу графа Г. Брюля. Пластичний декор досить амбітний та імпульсивний, кольорова гама – яскрава й насичена; це вказує на перехідний етап від бароко з його пориваннями до рококо з характерною цьому стилеві пластичністю. Периметр посуду оздоблено рельєфною «плетінкою». Цей декор називається «новим плетінням» (або «вербовим пагоном» – від матеріалу, ефект переплітання якого запозичено). На відміну від «ординарного», або «плетіння Сулковського», він має інший візерунок. Такі шаблони пластичного декорування почали виготовляти у Майсені

приблизно від 1732 р. (наша орнаментика – від 1742 р.) та поширилися різними європейськими мануфактурами [305, р. 53] (іл. 90). Вироби, подібні до тих, які досліджуємо, тільки з іншим квітковим орнаментом, простежуємо в Музеї Вікторії та Альберта і Музеї прикладного мистецтва у Відні (МППМ); вони датуються приблизно 1750–1775 рр. (іл. 91–93). Деякі музеї вказують і модельєрів: М. Шнайдера (під питанням), Ф. Швайгера та Г. Херольдта (МППМ, інв. №№ KE 6518, KE 6511, KE 6510). За оформленням внутрішньої округлості пластичного декору на дзеркалі тарілки ми схильні відносити її до авторства останнього, проте це залишається під питанням та потребує аналізу додаткових позначок біля клейма виробу. Що ж до датування – виріб атрибуємо серединою – третьою чвертю XVIII ст. Стосовно квіткового розпису відомо, що саме 1746 р. на завод приїздить майсенський художник Йоганн Готфрід Клінгер (1711–1781) [262, р. 32]. Ілюстрації цього художника відомі своєю деталізованістю й точністю. Попри збіг часового проміжку ми не схильні вважати Й. Клінгера автором зображень. Пояснюємо це іншим художнім почерком та відсутністю тіньового акцентування, що було характерною технікою кращих робіт художника.

Предмети віденської мануфактури, що зустрічаються в обраних для розгляду приватних колекціях, слабо демонструють яскраві барокові риси. Така ж ситуація й з рокайльними тенденціями. Спадає на думку, що рококо взагалі торкнулося декоративно-ужиткових предметів лише завдяки постаті Марії Терезії (1717–1780), під керівництвом якої певний час працювало порцелянове виробництво (від 1744 р.) [315]. Проте, якщо згадати особистість королеви, яку за відсутністю спадкоємця у Карла VI готували до правління як справжнього монарха [47, с. 667], можна зрозуміти відсутність яскравої манірності та фривольності у предметах, що її оточували. Більш того, шанобливе ставлення до материнства, виховане змалку відчуття міри, бажання нести освіту в середовище простолюду – все це відобразилося на виробах з порцеляни, що виготовлялися на королівській мануфактурі.

Фігури малюків середини – другої половини XVIII ст., які бачимо в колекції Богдана та Варвари Ханенків, втілюють у порцеляні саме тему «розумного» дитинства (інв. №№ 308-ПК, 312-ПК, 318-ПК). Одна з груп – два путті на високій базі зеленого кольору, що нагадує траву (іл. 94). Основа не вписується в сталу геометричну форму: досить пластична, з додаванням білих з позолотою рокайльних закрутів, з імітацією пелюсток квітів з рожевими відгалуженнями. На цьому рослинному подіумі розташовується коричневий стовбур із зеленими вкрапленнями. За допомогою цих деталей фактично створюються театральні підмостки, глядач ніби опиняється на лоні природи, де замріяні путті, за класичним рокайльним сюжетом, мають бавитися й розважатися. Проте віденська «сценографія» відрізняється від французької: попри деталі галантної епохи ми не відчуваємо її легкості. Один з хлопчиків стоїть, зігнувши ліву руку у лікті, показує на голову. В правій руці він тримає маску з напівприкритим обличчям. Друга дитина сидить від нього праворуч, під правою рукою тримає птаха (лебедя, схожого на персонажа з сервізу Г. Брюля). Біля лівої руки одного з хлопчиків, відповідно, біля ніг іншого, на бузково-фіолетовій драперії – нотна книга та окремих аркуш з нотами. Погляди дітей спрямовані в далечінь та замріяні; це ніби свідчить, що вихід за встановлені межі буде фактично вважатися зрадою державних ідеалів. Історичне підґрунтя обмежує стиль та коригує його межі.

Те саме бачимо у віденській декоративній сільниці 1750-х рр.: повністю рокайльна як за кольором, так і за формою база лише як атрибут поруч із абсолютно стриманими фігурами чоловіка й жінки (іл. 95).

Друга група умовних «амурів» (музейна атрибуція, яка не зовсім відповідає сюжету) – пара до згаданих вище, зображає малюків поруч з глобусом та книгою (іл. 96). Два описані сюжети перегукуються з майсенськими творами 1740-х рр. авторства Й. Кендлера, де поряд із путті та відповідними атрибутами зображалися музи – Талія (з масками), Уранія (з глобусом) та ін. (іл. 97). Можливо, саме ці фігури надихнули віденського автора та стали алегоріями відповідних наук і творчості.

У процесі аналізу ми знайшли подібну за формою до перших «амурів» прикрасу для столу 1767–1768 рр., що атрибутується саме як «Алегорія драматичної поезії» (іл. 98). За описом до виробу з австрійського музею [295, Inv. №№ KE 6823-2, KE 6823-3], біла глазурована фігура була центральною прикрасою столу та уособленням кантати «Аплодисменти», яку відомий австрійський композитор Й. Гайдн присвятив і подарував абатові Рейнеру Колману [278]. На святкування в абатство Цветль у травні 1768 р. було доставлено також три ящики порцеляни з королівської мануфактури зі згаданими сюжетами [291, р. 111]. Завдяки цьому фактові – виходу на арену автору гімну дому Габсбургів, ми глибше розуміємо зв'язок із музами Й. Кендлера, які опікуються мусичними мистецтвами.

Вироби, що зберігалися в колекції Ханенків не ідентичні до представлених експонатів з австрійського музею не лише наявністю кольору, а й формою. Щоб з'ясувати походження виробів з української колекції, ми звернулися за консультацією до автора статті мистецького видання «Alte Und Moderne Kunst», присвяченої даному презентові [297]. У дописі опубліковано світлини порцелянового ансамблю, де простежується й друга форма «амурів» (іл. 99). Фото центральної частини порцелянового декору публікували також П. Мейстер та Х. Ребер [291].

Постаті дітей з глобусом за сюжетом також подібні до зображень на ілюстрації 1980 р., проте є відмінності, як у незначних деталях, так і в розташуванні фігур (у нашому випадку один з малюків із піднятою лівою рукою стоїть перед глобусом, а на ілюстрації – за ним і т. ін.). Враховуючи те, що в скульптурах подружжя Ханенків є втрати, ми припускали, що вироби могли бути реставровані, проте музейні співробітники (Л. Кравченко) цього не підтвердили.

Припускалося, що «амурів» з НММБВХ виготовили після вручення подарунка абатові, проте після консультації з австрійською дослідницею Аннет Аренс, яка вивчає віденську порцеляну, встановлено, що твори з колекції Ханенків виготовлені раніше, приблизно 1755–1760 рр. Таким

чином уточнюємо датування українських предметів з музейної колекції. Ці вироби наочно демонструють ту гармонію пластичного та мусичного, про яке говорив Й. Гейзинга, характеризуючи XVIII ст.: «Далеко не всі епохи мистецтва вміли витримувати у такій чистій рівновазі серйозне та грайливе, як Рококо» [229].

До аналізу залучено ще одну постать дитини, позиційовану як «Амур в костюмі китайця» (музейна атрибуція; іл. 100). Хлопчик стоїть на білому постаменті, правою рукою тримається за умовний коричневий стовбур. У лівій руці предмет, який схожий на ракетку для гри у волан (на білій основі прокреслено хрест-навхрест діагональні лінії). Наявність по контуру предмета п'яти кульок золотавого кольору відсилає нас до музичного інструменту групи мембранофонів (згадуємо натюрморти Ж. Шардена). На дитині білий з червоними квітками халат з короткими рукавами, підперезаний світло-зеленою драперією із золотистим орнаментом у вигляді вертикальних прямих ліній. На ногах – жовте взуття з білими панчолами, облямівка на них – рожева. У хлопчика присутній головний убір, що нагадує рожевий бутон квітки зібраний на маківці. На світлому обличчі дуже яскравий рум'янець, що характерно для більшості австрійських виробів другої половини XVIII ст. На жаль, аналога підтвердження або спростування запропонованої назви, ми не відшукали. Проте, аналізуючи золотий розпис на базі предмету, знайшли подібні твори у віденському МПМ. На денці деяких, окрім синього австрійського герба (клеймо мануфактури ставилося дерев'яною печаткою від 1744 до 1749 рр., від 1749 р. – синьою підглазурною фарбою; після 1825 р. знову ставилося друковане клеймо [213, с. 176]) бачимо червону позначку «26», ідентичну до баченої нами раніше (іл. 101, 102). Розпис скульптурної групи «Батько з сином» відноситься до авторства Крістофа Драйшарфа (під питанням); він має схожу гаму кольорів, особливо жовтих відтінків. Більш подібна (навіть за клеймом) фігура – «Хлопчик з квітами»; окрім бази, аналогічний до описаного нами й стовбур дерева. Відомий модельєр цього виробу – Йоганн Георг Старк та художник –

уже згадуваний К. Драйшарф. За даними віденського музею – хлопчика виготовили за моделлю Ф. Буше [295, Inv. № KE 3812-1]. Розглядаючи творчий спадок художника, ми не побачили нічого подібного до ханенківського виробу. Можливо, літера «А», нанесена над клеймом розглянутого виробу (що інколи вказувало на брак [127, с. 17]), пояснює відсутність аналогічних моделей. Щодо датування, то згадані віденські твори відносяться до 1765–1770 рр. Після консультації з австрійським фахівцем А. Аренс, підтверджуємо авторство художника моделі – К. Драйшарф. Відповідно до часів роботи даного художника на заводі, уточнюємо дату виробництва амура з української колекції – 1770–1783 рр. Припускаємо, що автором моделі був Йоганн Георг Мерц. Це відкриває шляхи до подальших пошуків правильної назви твору.

Для виявлення та простеження рокайльних характеристик як найбільш показового прикладу «жіночого» стилю, обрано фігуру другої половини XVIII ст. з колекції Ханенків – «Жниця» (музейна атрибуція) (іл. 103). Стримана палітра кольорів (зелений, світло-бузковий) та полум'яно-рожеві щічки дами за художніми особливостями робить її близькою до фігури амура з інструментом для гри. Поза жниці має S-подібний вигин, кольорова база ніби продовжує постать, повторює м'якість та плавність ліній тіла. Постать жінки доволі висока, й це додає їй подібності до тонкого деревця. Навіть руки здаються непропорційно видовженими, немов гілки, які коливає вітер. Одяг жниці доволі простий – блуза зі спідницею та фартухом. Капелюшок із загнутими догори широкими крисами, прикрашений квітами та горизонтальне членування деталей одягу ніби «зупиняє» погойдування скульптури. Статичності додають і білі об'ємні рукави-«ліхтарики» (відсилання до «шинуазрі» як одного з елементів рококо). «Жниця» Ханенків зовсім не схожа на селянок-трудівниць, фігури яких ми бачили у 1744–1749 рр.; вона відрізняється й від вуличних типів Е. Бушардона. Жінка більш нагадує героїню театральної сцени, «Удавану садівницю» з опери В. Моцарта.

На самого В. Моцарта (звісно, умовно) схожа фігура елегантного чоловіка, що сидить на стільці; виріб із колекції Д. Попова (іл. 104). Юнака зображено в невідповідній до вищезгаданих віденських речей кольоровій гамі: яскравий вохристо-червоний каптан, з-під якого виглядає світлий жилет з вертикально розташованим візерунком блакитних квітів, та біле жабо. Зелені кюлоти насиченого кольору контрастують зі світлою жовтувато-зеленою підкладкою каптана й білими панчохами. Чорні черевички прикрашені прямокутними золотавими пряжками. Молодий чоловік сидить на білому стільці (присутня позолота) з фіолетовим оббиттям. На період рококо вказує форма крісла й зачіска кавалера: довге каштанове волосся зібране чорним бантом за плечима, охайні локони обрамлюють порцелянове обличчя. Білосніжні мереживні манжети підкреслюють білизну рук: ліва спокійно лежить на коліні, права відведена вбік і тримає білий конверт. Погляд карих очей спрямований трохи вбік і вгору. Ми не можемо «прочитати» історію. Фігура здається лише частиною певного ансамблю, спланованого віденськими майстрами, на кшталт алегоричних груп для абатства Цветль.

Аналогів скульптури не знайдено. Ми не можемо стверджувати, хто перед нами – популярний В. Моцарт (враховуючи вік, ми б зробили точну атрибуцію твору), відомий Джованні Антоніо Пьяні, чи ще молодий лікар Герард фон Світен (малоймовірно, але така видатна постать мала б бути увічненою в королівській порцеляні). Цікавий факт: постать і стілець зовсім не мають п'єдесталу. Як зазначала Н. Казакевич, моделі без цоколів відносяться до ранньої пори так званого державного періоду Віденської мануфактури, їх автором вважають Леопольда Даннгаузера: «Виготовлення таких фігур спричинені технічними складнощами, адже за випалювання глазурі при температурі 1400 градусів у місцях з'єднання фігури з основою часто виникали тріщини. Вимушена відмова від цоколя призвела до створення виразних моделей, сповнених життя» [85, с. 168]. Стосовно авторства Л. Даннгаузера та фігур без цоколів у середині ХХ ст. вже

виникали сумніви [280], Ч. Ролло характеризував цього художника як доволі темну постать [305, р. 75]. Ми ж, аналізуючи безкокольні вироби, які приписують цьому скульпторові, помічаємо суттєву різницю порівняно з «Молодим чоловіком з листом» Д. Попова. Відтак питання назви фігури та майстра моделі залишається відкритим для подальшого вивчення. Датування ж виробу, посилаючись на клеймо, відносимо до 1749–1827 рр.

Огляд та аналіз вищезгаданих скульптур дозволяє зробити висновки, що крім делікатної гами кольорів і додавання округлих пластичних елементів декору, стиль рококо у віденській порцеляні королівської мануфактури проявився досить стримано. Віденський рокайль – це не Франсуа Буше і Жан-Оноре Фрагонар, це – Норберт Грунд та Жан Етьєн Ліотар (іл. 105, 106). Можливо, це пов'язано з характером королеви-матері Марії Терезії, яка не мала права допустити жодного вияву легковажності; важливу роль відігравав і майстер моделей. Варто додати: «З 1747 р. першим модельмейстером Віденської мануфактури став Йоганн Йозеф Нідермайер, раніше учень, а потім викладач рисунку Віденської Академії мистецтв. Він належав до школи відомого віденського скульптора Георга Рафаеля Доннера...» [85, с. 169]. Це позначилося на дещо сухуватих академічних роботах і може пояснити стриманість у порцелянових фігурах того часу. Врівноваженість ми помічаємо у фігурах «Амура в костюмі китайця» та «Жниці», де крім рокайльних елементів простежуємо вже й елегантні нотки неокласицизму. Остаточний перехід до класичного стилю відбувався вже під керівництвом Антона Грассі, який 1778 р., після смерті Й. Нідермайера, посів його місце [305, р. 75].

Що ж до форм посуду, то тут стилістичні особливості простежуються досить яскраво. Для прикладу ми взяли кавник грушоподібної форми з колекції Д. Попова (іл. 107). Задля порівняння та виявлення зміни стилю продемонструємо виріб аналогічного призначення більш раннього періоду Дю Пак'є, 1735–1740 рр., з колекції МВА (іл. 108). Як бачимо, якщо не брати до уваги розпис, предмет також має грушоподібну форму та накривку з

навершям. Попри те, що музейний експонат на кілька сантиметрів вищий, він здається трохи присадкуватим, що пояснюється помірною зміною діаметрів окружностей горловини та корпусу. У кавника Д. Попова, навпаки, помітно виражений конкав та конвекс.

Стиль складається з компонентів, тож потрібно уважно аналізувати деталі предметів. Виріб першої половини XVIII ст. має невисоку накривку, яка у проєкції була б подібна до видовженого прямокутника із заокругленими краями; наверх за формою артишока розміщене строго вертикально по центру. Накривка кавника з приватної колекції – у розрізі більш схожа на півовал – більш округла на відміну від попереднього виробу. Її наверх у формі бутона ледь помітно відхиляється від вертикальної осі, що підкреслює природність, «життєвість» форми. Носики виробів, які, здавалося б, призначені для однієї й тієї ж функції, виконані по різному: деталь закордонного експоната умовно вписується в форму тетраедра; його верхня частина розташована під прямим кутом до основи. Все це вписується у певні рамки, чого не помічаємо в предметі Д. Попова: жодного натяку на пряму лінію чи кут, лінії плавні, верхня частина носика хвилястої форми. Ручки предметів виконані за тим самим принципом: прямі, умовно загострені елементи більш раннього виробу та абсолютна пластичність у більш пізньому. Ручка кавника з МВА поєднує вже відому нам барокову дуальність: завиток у місці кріплення верхньої деталі переходить у пряму, трохи направлену догори, стрімку лінію, яку потім немов перехоплює та «вгамовує» пластичний об'єм нижньої частини ручки.

Аналіз виробів засвідчив, що навіть на таких незначних побутових предметах позначилися ідеї високого стилю. Як у скульптурах Давньої Греції, ми спостерігаємо у кавниках прояви чоловічого та жіночого начал, відлуння доричного та іонічного ордеру, превалювання яких характеризує певні періоди та епохи. Кавник першої половини XVIII ст. – бароковий, мужній, доричний; предмет з колекції Д. Попова – феміністичний, іонічний, рокайльний. Тому таке важливе значення має вивчення форми виробів

декоративно-вжиткового мистецтва та порівняльний аналіз скульптурних форм.

В українських колекціях кінця XIX – першої половини XX ст. рокайльних виробів Віденської порцелянової привілейованої мануфактури вкрай мало. Найбільше збирачів цікавили твори, що окреслювали історичний контекст Австрії часів правління «коронованого революціонера» [47, с. 667] Йосифа II та його послідовників. Саме за часів Йосифа II підприємство переживає труднощі; для реорганізації виробництва запроваджуються нові реформи та 1784 р. запрошується на посаду директора Конрад фон Зоргенталь (1735–1805 рр.) [261, р. 56]. Це був важливий крок, з якого розпочався умовний третій етап у роботі заводу, коли панували класицистичні тенденції в їх вишуканій формі, що виявилися ще до періоду панування пізнього холодного ампіру. В збірці Ханенків зберігалася пара з чашки та блюдця 1760-х рр. – за музейною документацією (за клеймом ми уточнили датування – 1799 р., про що сповістили працівникам музею). У виробках базової форми (кругле блюдце, чашка-літрон із геометричною ручкою) знайшла свій вияв стримана розкіш австрійського двору та церемоніалу (іл. 109, 110). Бачимо характерну відмінність, коли згадуємо білий кавник Д. Попова із розписом, – цілковите покриття кольором та позолотою. Все, за що змагалися майстри на початку XVIII ст. – білосніжний колір і демонстрація порцелянового черепка, – наприкінці сторіччя цілком перекривається кольором, інколи навіть імітуючи каміння. Люди вже не відкриті до нових знань і пошуків, вони приховують свій внутрішній світ за яскравою оболонкою.

Для історії ж порцеляни кольорове люстрове тло та розпис золотом, що надавали орнаментові характер карбованих прикрас, вважалися одним із головних досягнень часу. «Нова техніка і фарби були розроблені живописцем і хіміком Йосифом Лейтнером та живописцем Георгом Перлем» [68, с. 31]. Саме хіміку Й. Лейтнеру вдалося віднайти для розфарбування тла нові фарби: синю, всі тони лілової та мідно-червону. Ними частково або повністю

вкривалося тло, інколи на нього накладався золотий рельєфний орнамент, який зазвичай запозичувався зі зразків античного мистецтва чи доби Відродження [203, с. 7], що ми й простежуємо на виробих з української колекції. Так, в одеській збірці О. Блещунова зберігається віденський сервіз «Тет-а-тет» неокласичного стилю 1860-х рр., де можемо бачити низку згаданих кольорів тла (веселковий, пурпурний, червоний) та відомий мідно-зелений, над розробкою якого також працював Й. Лейтнер (іл. 111).

Вивчення приватних колекцій доводить, що колекціонування – це потреба пізнання та зберігання певної інформації, історії держави чи народу за допомогою предметів матеріальної культури, у нашому випадку – фарфору. Колекціонерів цікавили вироби, які давали уявлення про певний етап, вважалися знаковими для того чи іншого періоду як в історії самого заводу, так і в історії країни виготовлення. Тому так приваблювала колекціонерів віденська порцеляна, виготовлена до шлюбу Марії-Луїзи Австрійської з Наполеоном I та панування Наполеона II. Культ Наполеона та зацікавленість історією його правління відобразився у предметах колекціонування, які зафіксували смаки епохи видатного полководця.

Підкреслимо, що зображення самого Наполеона на виробих віденського порцелянового заводу в українських приватних колекціях, обраних для дослідження, ми не спостерігаємо (хоча не заперечуємо, що вони могли бути). Проте імперський стиль, який сформувався під час його правління та запанував у мистецтві Європи, помітний у формі виробів. Як приклад – чашка на чотирьох звірячих лапах з колекції Д. Попова (іл. 112). Виріб циліндричної форми з вигнутими краями має ручку гачкоподібної форми, яка нагадує рибу, що кріпиться до верхньої частини хвостом, а головою з плавцями – до нижньої, «тіло» ручки більше нагадує змію. Декорування зооморфними деталями було досить характерним для ампіру. Лапи лева, як символ мужності й царської могутності, змія – уособлення мудрості та спостерігач із потойбіччя. У предметах часто фігурували й птахи; зображення крил слугувало за декоративні елементи вжиткових виробів.

Білосніжної маси фарфору на чашці майже не видно, вона повністю вкрита кольоровим фоном із розписом та позолотою – такі естетичні канони пізнього класицизму. Мальовничий декор предмету умовно поділяється на дві частини (цю функцію виконують позолочені пасма). Одну – займає лимонно-жовте покриття із золотим орнаментом у вигляді половини квітки, яку оточує тоненька гірлянда з дрібним золотаво-коричневим рослинним орнаментом. З іншого боку, ніби у золотій рамі, зображено архітектурний ансамбль Віденської бібліотеки, про що свідчить напис чорним кольором на денці чашки поверх клейма: «Vue de la Bibliothèque Imp-royale a Vienne». Нам вдалося встановити, що це Австрійська національна бібліотека в палаці Гофбург (будівлю бібліотеки збудовано архітектором Й. Фішером фон Ерлахом у першій половині XVIII ст. [273]). Перед будівлею – кінний монумент імператора Священної Римської імперії Йозефа II (1741–1790), виконаний скульптором Франц Антон фон Заунер між 1795–1807 рр. [324] (іл. 113). Таким чином, чашка виготовлена кілька років потому (по клейму – 1811 р.); зображення на ній – презентація здобутків та величі Австрійської імперії. Простежуємо подібність зображення до творів Бальтазара Віганда (1770–1846) (іл. 114).

Чайна пара з ведутою була також в іншій київській колекції – Ханенків. Чашка аналогічної форми до вже згаданої вище класицистичної з цієї самої колекції: циліндрична форма з геометричною ручкою (іл. 115). Датується 1809 р., що пояснює її схожість із виробами раннього неокласицизму. Виконання художнього оздоблення подібне до предметів Д. Попова: розпис розділяє виріб на два компартименти. Зі сторони ручки – біле тло з горизонтальним золотим рослинним орнаментом. З іншого боку – кольоровий пейзаж з архітектурою та стафажними фігурками на першому плані. Завдяки підписові на денці «Vue du village Maria-Brunn près de Vienne» ми віднайшли гравюру початку XIX ст. авторства Я. Лоренца та Й. Ціглера, яку, на нашу думку, покладено в основу даного зображення (іл. 116).

Під час виставки в Аугартені (30. 09. 2013–22. 02. 2014), присвяченої краєвидам Австрії на порцеляні, демонструвалися вироби, споріднені за стилістичними особливостями з порцеляновими парами українських збирачів. За наданою інформацією, від епохи Просвітництва (від середини XVIII ст.) і до кінця Віденського конгресу (1814–1815 рр.), ведута була провідним жанром на виробах Імператорської порцелянової мануфактури [322]. На початку XIX ст. такі предмети виконувалися переважно як дипломатичні подарунки, а нині – це історія втрачених будинків, минулої моди, вуличного життя та дитячих забав. Втрачений світ, до якого порцеляна повертає нас, ніби машина часу.

На початку XIX ст. на виробах декоративно-вжиткового мистецтва у класичних формах та деталях помічаємо риси сентименталізму та романтизму, які простежуються переважно в живописному оформленні. Проілюструємо наше твердження чашкою та блюдцем з колекції Ханенків (іл. 117, 118). Чашка 1814 р. виконана у формі грецького кратера, розміщена на трьох звірячих лапах, верхній кінець ручки завершується головою грифона (?) – цілком у дусі ампіру. Тулово предмету синього кольору з характерним для класицизму елементом – білим картушем геометричної форми, оздобленим по периметру золотим обведенням. Увігнутий верхній край чашки також білий, підкреслений згори та знизу золотими лініями. На тлі – рослинний орнамент золотого кольору. По синьому тулову чашки (під білим пасмом та над картушем) – золота стрічка з викарбуваними знаками зодіаку. Таке стрічкове оформлення відповідного кольору відсилає до елементів східної культури та побіжно нагадує про похід Наполеона до Єгипту. Якщо уважно розглянути чашку, її оздоблення подібне до стрічки на мундирі військової французької армії часів Бонапарта (іл. 119). Якщо під таким кутом вивчати поєднання пластичної форми чашки з її художнім оздобленням, можна зрозуміти причини появи абстрактних кубістичних тенденцій в оформленні речей наступної епохи: там об'єкт створюють лише абрис та контур.

У картуші чашки є напис золотими літерами французькою мовою: «Que ce cercle en marquant le tems désigne votre bonheur»; на відміну від попередніх алюзій, він вказує на інтимність, камерність, конкретне цільове призначення, що є ознакою сентименталізму, можливо, навіть бідермаєру, характерного для Австрії та Німеччини.

Кругле блакитне блюдце 1815 р., яке в музеї фігурує як пара до чашки, має білий борт із аналогічним до бортів чашки золотим рослинним орнаментом; на дзеркалі круглий резерв уже з іншим написом французькою. До пари додавалася таця, що свідчить про призначення сервізу для однієї особи.

Таким чином, у звичайному посуді ми простежуємо заплутані перепитії, настрої початку ХІХ ст., періоду, коли ампір, бідермаєр, романтизм, сентименталізм співіснують в єдиному стильовому просторі класицизму.

За даними, отриманими завдяки проведеному аналізу, та за речами, які розглядалися, але не ввійшли до опису, можемо виснувати, що українські колекціонери збирали доволі різнобічні предмети, які репрезентують різні стильові напрямки. Варто зазначити, що неабиякий вплив на вироби з порцеляни справляли історичні події – більшість творів з наявними класицистичними рисами вирізняються стриманою кольоровою гамою, що було характерним для смаків столиці Габсбургів.

Зовсім інша ситуація склалася навколо севрської порцеляни. Українські колекціонери збирали в основному вироби, що яскраво характеризують нову моду, яку привніс французький фарфор у Європу. Попри те, що мануфактура використовувала майсенські взірці, майстри зверталися до східних сюжетів, запам'яталася вона яскравими рокайльними творами, які й представлені у досліджуваних збірках.

Для розуміння такої тенденції слід підкреслити, що становлення королівської мануфактури відбувалося у середині ХVІІІ ст., коли рокайль був у самому розквіті. І хоча французи звикли класифікувати витвори мистецтва

за стилем, що панував при дворі того чи іншого Людовіка [267], ми дотримуємося узагальненого напряму постренесансових стилів мистецтва та архітектури.

Севрська мануфактура не була першою в справі пошуків ідеальної фарфорової маси, навіть не стала першим таким заводом у Франції, але саме вона увійшла в історію порцелянової пластики як законодавиця моди. Тонке відчуття часу, вправні керівники, покровителі, які зналися на мистецтві, – всі ці чинники в поєднанні дали світові цілком нову за стилем порцеляну, яка суттєво відрізнялася від відомих на той час виробів як за кольором, так і за формою.

Багато написано праць з історії заснування виробництва та експериментів французів з фарфоровою масою. В нашому дослідженні необхідно зосередитися на моменті переїзду підприємства з Венсена до Севра та подальшій роботі в цьому регіоні (завод і нині існує). Для атрибуції важливо зазначити, що ще 1745 р., коли підприємство було реорганізоване в акціонерне товариство з призначеним керівником Шарлем Адамом, воно вже мало королівський дозвіл на випуск порцеляни «саксонського типу» («*façon de Saxe*») [262, р. 120]. Завод отримував королівські привілеї на десятки років (в деяких джерелах фігурує 20 [14, с. 54; 272], в інших – 30 [68, с. 33]). Одним з привілеїв була монополія, що надавала право лише цьому заводу зображувати квіти й виготовляти фігури, а також користуватися золотом і різнобарвним розписом. Приватні ж підприємства мали використовувати одноколірний розпис, переважно – синій: «Заборона діяла від 1753 р. до 1766 р., обмежуючи діяльність інших фарфорових мануфактур» [68, с. 35]. В цей час технічним директором було призначено відомого хіміка Жана Елльо. Його заслуга – відкриття відомих «севрських» кольорів: 1749 р. винайдено темно-синій, 1752-го – світло-блакитний, «небесний синій» [255, р. 120; 313, р. 12–13] або оксамитовий, колір жовтого нарциса, потім зелений, сірий та після переїзду – найвідоміший колір Севра, «рожевий Помпадур» на честь владної покровительки [255, р. 116, 120; 262, р. 122]. Як зазначили

співробітники ДЕ, «рожевий Помпадур», розроблений 1757 р. «...виявив надзвичайні проблеми під час випалювання й відносно рідко вдавався...» [68, с. 36]. Можливо, саме тому чашечка для морозива, рожева, із зображенням плодів та квітів у білому резерві з зеленою облямівкою, представлена в колекції українських меценатів Ханенків [377, арк. 12], наразі ставиться під питання музеєм через трохи незграбне оформлення, нехарактерне для «класичного» Севра (іл. 120).

Подібний зелений колір до канта на чашці для морозива бачимо й на предметі 1758 р. (за клеймом), схожому на кашпо, який, за словами співробітниці НММБВХ Л. Кравченко, 2018 р. атрибутовано як охолоджувач для пляшки з розписом Жана-Рене Дюбуа (іл. 121). Ми погоджуємося з призначенням предмета (іл. 122), але не можемо погодитися з авторством саме цього художника. Виявлено, що малюнок на денці виробу у вигляді гілочки [250, р. 158], – саме на нього, певне, посилалися під час атрибуції, наносився й після від'їзду художника, який, до речі, залишив завод 1757 р. [310, р. 26]. Отже, Ж.-Р. Дюбуа не міг працювати над цим предметом. Щодо згаданого зеленого кольору, то він суттєво відрізняється від природних відтінків майсенського зеленого чи трохи вибіленого австрійського. Севрський зелений активний, з помітним додаванням блакитного, що наближає його до кольору морської хвилі, найбільш характерного для стилю рококо. Як наслідок, під час аналізу відтінків та тонів одного кольору вважаємо за можливе виснувати (звісно, не остаточно) належність виробу до певного стильового проміжку.

Крім кольорів, завод активно працював над виготовленням нових форм посуду. Якщо віденська мануфактура відома завдяки використанню дизайну «тремблюз» [261, р. 190], то французька фабрика розробила низку нових форм чашок, які, звісно, привернули увагу українських колекціонерів.

Так, один з перших модельєрів заводу – ювелір Жан Клод Дюплессі 1752 р. розробляє чашки циліндричної форми, що отримали назву «літрон» (у світовій практиці слово «litron» використовується переважно до мірного

дерев'яного посуду, порцеляна ж подібної форми іменується як «gobelet litron» [253, р. 792]) та впродовж усього XVIII ст. випускалися в Севрі. «Вони використовувалися не тільки для чаю, але й для кави та шоколаду. Для них завжди виготовлялися глибокі блюдця з прямими бортами» [164, с. 34–35]. Глибоке блюдце, як правило, мало такий самий об'єм як і чашка, щоб використовувати його для пиття. Прикладом такої форми можуть слугувати чашка та блюдце з колекції Ханенків, близькі до другого розміру [253, р. 793] (іл. 123, 124). За вивіреною формою можемо простежити зачатки класичних тенденцій, які на севрському виробництві почали активніше виявлятися від другої половини 1760-х рр. Проте, якщо згадати чашки аналогічної форми з Відня, тут бачимо пластичну ручку, яка ще не набула гострих прямих кутів класики. Зображення чітке, радіальне, майже повністю, за класичним взірцем, вкриває виріб та має також змішаний характер: букети (переважно рожеві троянди) на білому фоні межують із золотим фестончастим орнаментом по глибокому синьому. Те саме повторюється й на блюдці, в центрі якого на синьому тлі зображено золотий букет. Клеймо на чашці під питанням відсилало нас до 1754 р. виготовлення, клеймо ж блюдця гарно прочитується та вказує на 1783 р. Вважаємо, що декоратором виробу міг бути П'єр Мессі, відомий своїми зображеннями квітів і птахів [250, р. 162]. Датування як додаткова константа дає змогу підтвердити певні припущення стосовно стилю. В даному випадку – прояви неокласицизму в формах, які ще не звільнилися від присмаку рокайлю як у розписі, так і в деяких деталях.

Богдан та Варвара Ханенки мали у колекції ще одну порцелянову пару, чашка з якої (1768 р.) також є взірцем нової форми, розробленої на французькому заводі 1753 р. (до переїзду з Венсена до Севра) (іл. 125, 126). Назва форми «буйяр» походить від імені замовника – Антуана-Огюстена Буйяра, одного з акціонерів порцелянової мануфактури [147, с. 13]. Форма почала надходити до продажу від 1754 р. та виготовлялася в трьох розмірах; вироби з колекції відносяться до першого [254, р. 910, 912]. Перед нами досить делікатні предмети з округлими формами, характерними для рококо.

Розпис із фігурними елементами ритмічний, і це нагадує про класичні вподобання – на них вказують і гілки з листям, що зустрічаються на виробах античності.

Спостерігаємо, що майбутня королівська порцелянова мануфактура навіть зі зміною епохи неохоче відмовлялася від рокайльних елементів у виробах. Варто згадати хоча б замовлення Катерини II – відомий «Сервіз з каменями», який хоча й виконувався за певною тематикою з використанням античних елементів, але не втратив ознак характерної севрської манери та улюблених кольорів галантної епохи. Такі тенденції вводять в оману й при огляді тарілок з колекції Д. Попова, на яких лише за клеймом встановлюємо датування. Дві круглі декоративні тарілки порцелянового заводу Севра на синіх бортах містять три овальні картуші в оточенні рослинного орнаменту золотого кольору (іл. 127, 128). Всередині картушів, на білому тлі, майже на всій площині, зображено букети різнобарвних квітів (тройнди, тюльпани, ромашки, маргаритки, берізка польова). На дзеркалі кожної тарілки пасторальна сцена: кавалери залицяються до дам на лоні природи. Жінки в пишних сукнях сидять на невеличкому пагорбі, чоловіки ж повернуті на три чверті, одним коліном спираються на пагорб, схиляються до дам. Кольорова гама двох тарілок однакова, з переважанням стриманих жовтуватих, рожевих, зеленувато-вохристих та сіро-блакитних кольорів. Поза однієї жінки перегукується із зображенням дами на картині Ж.-О. Фрагонара «Гойдалка» (іл. 129). Складається враження, що молода особа не сидить на пагорбі, вона ніби в повітрі, ліва рука жінки відведена вбік, у відкриту долоню мовби просяться мотузки гойдалки, щоб рука зімкнулася. Відчувається невпевненість художника. Навіть форма капелюшку нагадує предмет одягу дами Ж.-О. Фрагонара. Відомо, що учень Ф. Буше виконав дуже багато малюнків для мануфактури. Роботи Ж.-О. Фрагонара були дуже популярні до революції, після якої стиль класицизму зайняв панівні позиції. Цілком можливо, що зображення виконані за рисунками й самого Ф. Буше, адже мануфактура придбала чимало робіт художника, які адаптували до

багатьох творів декоративно-вжиткового мистецтва (гобеленів, кераміки тощо) [287, р. 60]. Частина малюнків на сьогодні втрачена.

Подібність поз (зображення жіночих моделей на пагорбі) бачимо також у роботах відомого французького художника кінця XVII – початку XVIII ст. Жана Рау, та остаточних прототипів поки не знайдено. Що ж до зображення на тарілках загалом, то воно трохи сухувате, відсутня гра світлотіні, недостатньо виписані деталі костюмів, не враховані тонкощі моделювання. Така манера нагадує про часи занепаду рококо. Проте марка на виробках – 1834 р. [213, с. 131; 250, р. 185] вказує не просто на кінцевий етап рококо, а на його повторне відродження у середині XIX ст. Це свідчить про вже згадану оманливість зовнішнього вигляду. Стиль не може бути основним критерієм для сучасної атрибуції порцеляни, проте манера виконання, або манера подання зображуваного може демонструвати «почерк епохи», який бачимо як у повсякденному листуванні, так і у художніх виробках.

Повертаючись до середини XVIII ст., по смерті Жана Анрі Луї Оррі де Фюльві (1751 р.) [287, р. 19], який фактично утримував мануфактуру в Венсені, розквіт фабрики переривається і вона знову опиняється у критичному стані. Саме завдяки Ж.-А. Пуассон (маркізі де Помпадур), яка зацікавила порцеляновим підприємством короля Людовіка XV, у 1753 році виходить наказ, головні положення якого були наступні: «...Фабрика отримує назву королівської фарфорової мануфактури – *Manufacture royale de porcelaine* і ставить на предметах свого виробництва королівський вензель (з 1753 по 1792 рр. на клеймі були дві переплетені прописні літери «L» – *L. P.*). Фабрика здається в оренду Eloi Vrichard, який впродовж 12 років має виключне право на виробництво порцеляни в усьому королівстві. Ввезення будь-якої порцеляни суворо забороняється. Усі працівники фабрики звільняються від податків, постою та інших повинностей. Фабрика переводиться в *Sevres...*» [203, с. 10]. Наприкінці 50-х років, а саме 1759-го, Людовік XV відкупився від акціонерів та став єдиним власником королівської мануфактури. На заводі працювали відомі художники та

скульптори: хімічними лабораторіями завідував згаданий вище Ж. Елльо, відділом живопису – Жан-Жак Башельє, відділом моделювання та скульптури – Етьєн Моріс Фальконе та ін. [262, р. 122]. Важливим кроком у роботі мануфактури та певним етапом для атрибуцій є віднайдення у Франції 1768 року покладів каоліну, внаслідок чого від 1769-го Севр почав виготовляти тверду порцеляну, яку, на відміну від «порцеляни Франції» почали називати «королівською» [262, р. 122]. В деяких джерелах вказується, що скульптуру з твердого фарфору почали випускати на заводі від 1772 р. [287, р. 19].

Саме до 1770-х рр. відноситься низка предметів з колекції Ханенків, що зберігаються в однойменному музеї. Цукорниця синього кольору із зображеннями птахів у резервах (переважно синьо-рожевих кольорів) 1771 р. (іл. 130). Птахи на лоні природи схожі на пташок з картин згаданого Ж.-Ж. Башельє, кольорова ж гама – відмінна. За манерою виконання є певна подібність до предметів аналогічного призначення з відомого сервізу К. Розумовського (іл. 131). Відомо, що сервіз був своєрідним «каталогом орнітології» та створювався за ілюстрованими книгами англійського дослідника Джорджа Едвардса; розпис на порцеляні виконували художники, які найкраще орієнтувалися в зоологічній тематиці: Фр. Алонкль, А.-Ж. Шапюї, Е. Еванс та найкращий майстер із зображення птахів – Л.-Д. Арман [313, р. 17]. На цукорниці українських колекціонерів клеймо з підписом художника погано прочитується. Своєрідне оздоблення її резервів рівною золотою стрічкою свідчить про відхід від рокайльних мотивів та простежується на подібних предметах 1760–1770 рр. (іл. 132). Що ж до більшості вжиткових виробів середини століття, в яких представлені резерви з птахами, то вони мали доволі багате пластичне золоте оздоблення, яке повернулося у XIX столітті.

Сервіз з м'якого фарфору представлено виробами другої половини XVIII ст. Він також демонструє поєднання рокайльних елементів (пластичність ліній, квітковий декор) зі смаками епохи Просвітництва

(статичність, врівноваженість форми та кольорових плям, чіткий ритм декору) (іл. 133). Це так званий солітер – сервіз на одну персону, який за своїм інтимним призначенням повністю відповідав духові доби рококо та був дуже популярний у Франції XVIII ст. [307, s. 51]. Три предмети на невеличкій круглій таці з хвилястим бортом. На кожному виробі, що має за основу синій колір, у білих резервах з позолоченим обведенням зображено дві круглі квіткові гірлянди, поєднані стрічкою. Один вінок з рожевих троянд, другий – з блакитних волошок. Зазвичай такі круглі резерви в обрамленні, як правило, золотих лаврових вінків вказували на звернення до античності та були характерним виявом неокласицизму (у Франції «неокласицизмом» називали стиль Людовіка XVI, на противагу «класицизмом» Людовіка XIV). Проте в даному випадку гірлянди квітів зображені також на деталях предметів, що додає певної «грайливості».

Від початку зображення здалося символічним, проте коли віднайшли аналогічні розписи на вазах (іл. 134), які відігравали роль звичайного доповнення до сюжетних композицій, було встановлено, що розписи не несуть певного смислового навантаження.

Визначною подією для мануфактури Севра стали зміни, які 1752 р. вніс художній керівник мануфактури Ж.-Ж. Башельє. Саме він у спробах спрощення процесу виробництва скульптур запровадив не тільки певні технологічні деталі конструювання, а й запропонував залишати фігуру не глазурованою [287, р. 20] – фактично презентував «оголений» виріб, який ми наразі називаємо бісквітом. Це крок до античної класики, проте сюжети певний час залишалися ще доволі рокайльними, що, як ми вже зрозуміли, характерно для Севра. Над творами працювали відомі майстри свого часу: Е. Фальконе, Л.-С. Буайзо, Ж. Ле Ріш та ін.

Рокайльні фігури з бісквіта із зображенням алегорій, міфологічних сцен, театральних дій та персонажів швидко набули популярності й значного поширення. Одним з таких прикладів є скульптурна група «Іспанська розмова. Мандоліна». На одній базі чотири персонажі різного віку й статі

(іл. 135). Прикраса для столу створена за моделлю французького скульптора Франсуа-Жозефа Дюре 1772 р. на сюжет картини Ш. ван Лоо, поширений завдяки гравюрі Ж. Боварле [287, р. 172] (іл. 136). Вважається, що іспанська тема набула популярності завдяки шлюбіві онуки Людовіка XV з принцем Австрійським: скульптура могла бути уособленням цієї пари [287, р. 62]. Цікавий аналог зберігається в приватній українській збірці О. Мальцевої, яка не ввійшла до музейного зібрання, але цікава для нас відповідною тематикою та манерою виконання (іл. 137). «Іспанська розмова» виконана в кольорі та містить клеймо, схоже на знак мануфактури Майсена. Під час вивчення джерел з інформацією про саксонську фабрику середини XVIII – початку XIX ст. подібних творів не виявлено, хоча нам відома практика запозичення вдалих форм. Огляд клейма наштовхнув на пошуки у Фонтенбло, де над створенням порцеляни працював Жакоб Мардош, більш відомий як Жакоб Петі (1796–1868). До речі, крім клейма з ініціалами власника, на виробництві після його відлучення ставили схрещені мечі на кшталт майсенських [318, р. 43]. Враховуючи те, що на нинішній території України були відомі вироби Ж. Петі (див. 3.4), не виключено, що твір походить саме від цього виробника. Для остаточної атрибуції потрібно зробити запит до архіву мануфактури Майсена, аби підтвердити чи спростувати авторство.

Якщо продовжити розгляд теми скульптури з бісквіта як презентації нових неокласицистичних смаків, виявимо, що на севрській мануфактурі було створено серію скульптурних портретів відомих особистостей. У колекції Д. Попова представлено один такий бюст (іл. 138). Мадам дю Баррі, яка була фавориткою Людовіка XV та знаною поціновувачкою французьких порцелянових виробів, замовила своє скульптурне погруддя відомому митцеві, професору Королівської академії – Огюстену Пажу [287, р. 239]. Простежуємо характерну ще для рокайлю тенденцію фемінізації. Жінка – не лише законодавиця моди, від неї залежить і політична ситуація в країні. Інколи ми пригадуємо епоху за відомими коханками, не пригадуючи імен

правителів. Часи Жанни Бекю (більш відомої як мадам дю Баррі) внесли певні зміни, як у приватне життя Людовіка XV, так і в загальні смаки; відповідно відбулися видозміни й у фарфорових тенденціях. Якщо маркіза де Помпадур відповідала за розваги, приємні пригоди, миттєвості, такі характерні для рококо, то мадам дю Баррі стала фавориткою вже досить зрілого монарха, тож, крім веселощів, з'являються ноти більш спокійної зрілості. Те саме бачимо і в порцеляні – бісквітна фігура мадам Помпадур в образі богині Дружби (іл. 139) достатньо «легка» попри класицистичні деталі – позу й елемент колони. Бюст мадам дю Баррі вже тільки формою подання (погруддя) свідчить про презентацію не легковажності, а певної статусності, яку хотіла підкреслити фаворитка через вимушене відчуження при Версальському дворі. Бачимо й подібне погруддя Марії-Антуанетти (іл. 140), але в даному випадку, королева Франції з династії Габсбургів опиняється на одному щаблі з повією. Укотре підтверджується наше припущення, що в процесі дослідження вже стало трюїзмом: фарфорові вироби – це свідчення епохи, які передають дух часу, історичні перипетії, фіксують стиль доби в мистецькій формі.

Стосовно бюсту з української колекції, то, за свідченнями Гільхема Шерфа, у мемуарах скульптора, опублікованих 1856 р., згадано п'ять варіантів бюстів графині, один з яких (із зачіскою в дусі купальниці Е. Фальконе) не задовольнив модель та не був виконаний [287, р. 72]. Твір, що розглядаємо, найбільш подібний до мармурового бюсту з Лувра, тріумфально презентованого в Салоні 1773 р. (іл. 141) [287, р. 239]. Саме він з певними варіаціями відтворює найпершу композицію 1770 року в натуральну величину. Як уже зазначалося, у виробі відчуваються класицистичні настрої, притаманні останній чверті XVIII ст. Проте локони, що спадають на повністю оголені плечі жінки, свідчать: неможливо говорити про чистоту стилю, швидше за все, це еkleктика. С. Даніель використовує влучне формулювання для певних французьких скульптур XVIII ст., застосовне й до «Мадам дю Баррі» з колекції Д. Попова, – «рокайльний

еллінізм» [44, с. 164], який відображає не лише певні тенденції в пластиці, а й увесь парадоксальний дух століття. На фігурі з описуваної колекції є напис «Richebourg», що може свідчити про північний регіон Франції або про прізвище відомої авторки XVIII ст. Окрім напису, є зображення на кшталт відомого клейма – з двох поєднаних літер «L». Враховуючи те, що королівське клеймо не ставилося на скульптурних бісквітних виробах XVIII ст. [301; 305, р. 145], можемо припустити, що твір виконано не раніше XIX ст. Можливо, знак був нанесений згодом, адже він подається в іншій манері та відрізняється від оригінального напису «Richebourg».

Відомі особистості зображувалися не лише в скульптурі, а й у живописі на доволі інтимних предметах; це пояснюється сентиментальними настроями класицизму. Так, у колекції Д. Попова зберігалася порцелянова табакерка у формі прямокутного паралелепіпеда з S-подібними ребрами й відповідними за формою площинами; на ній виконані портретні зображення (іл. 142). Як відомо, мода на табакерки сягнула піку в середині XVIII ст., коли тютюн полонив майже кожне європейське місто. Табакерки були дуже різними як за кольором, так і за формою, їх замовляли, добираючи до костюму та настрою. «Усілякий костюм, майже кожна подія в житті потребувала особливої табакерки, і люди, які поважали себе, повинні були мати їх у великому розмаїтті. Так, після смерті в 1776 р. принца Конті залишилося 800 табакерок. Фрідріх Великий мав їх 1.500, з яких шістсот отримав у спадок» [212, с. 14].

Виріб Д. Попова не має клейма, проте бірюзовий колір тла (який використовувався від 1752 р.) із золотими рельєфно нанесеними овальними прожилками був характерний саме для предметів королівської порцелянової мануфактури Севра. П'ять овальних резервів на зовнішніх площинах виробу оточує насичений блискучий кобальтово-синій колір, який обмежується золотою рокайльною лінією, утворюючи умовний картуш. На синьому тлі – орнамент у вигляді невеличких золотих кілець, оточених золотими крапками; це нагадує солярний символ на чистому нічному небі. Насправді, візерунки

на мануфактурі було розроблено задля пом'якшення тла, інколи дуже насиченого кольору. Згаданий орнамент у Севрі мав назву «очі куріпки» та наносився переважно на сині й бірюзові ділянки [255, р. 123]. Схожий візерунок називали «Тайондье», за іменем живописця Венсана Тайондье, який запровадив його на заводі 1770 р. [164, с. 35].

У чотирьох картушах табакерки зображені різнобарвні птахи (по одному в кожному картуші). На зовнішньому боці прямокутної кришки, в резерві представлено двох путті, які тримають овальний погрудний портрет жінки в рожевій сукні з блакитним бантом у центрі декольте. Верхнє півколо рами портрету оточує гірлянда з невеличких рожевих троянд. На внутрішній стороні кришки – аналогічно поданий чоловічий погрудний портрет також тримають два янголи з гірляндами квітів. Дозволяємо собі припустити, що чоловік та жінка, зображені на табакерці – Людовік XVI та Марія-Антуанетта. На підтвердження наводимо кілька портретів монархів (іл. 143). Що ж до датування, то зачіска королеви Франції (якщо наша версія правильна) вказує, що така манера зачісування волосся притаманна Марії-Антуанетті у кінці 1770 – 1780-х рр. (іл. 144). Людовіка XVI також зображено не в юному віці. Про останню третину XVIII ст. свідчить і матеріал – так званий м'який фарфор (відрізнявся за складом і температурою випалювання), що використовувався на севрській мануфактурі приблизно до 1804 р. (після 1804 р. Олександр Броньяр прийняв рішення про остаточне припинення комерційного виробництва порцеляни з м'якої пасти) [252, р. 60].

Таким чином, ми атрибутували даний предмет та встановили, що табакерка була випущена Королівським порцеляновим заводом Севра в останній чверті XVIII ст. Посилаючись на російські канони «етикету» даної речі, «на верхній кришці значилася адреса особи, якій табакерка адресувалася; на нижній... зображувалася печатка з гербом чи ініціалами дарувальника...» [212, с. 15], можемо припустити, що в даному випадку на зовнішній стороні розміщено портрет того, кому дарували виріб. Тож

пропонуємо гіпотезу: табакерка була подарована Людовіком XVI Марії-Антуанетті.

Стилістика згаданого виробу, сентиментального по суті, включає достатньо елементів рокайлю: вигнуті площини, плавні лінії, домінування овальних форм, кольорова гама, яка завдяки матеріалові виготовлення зберегла соковиті, глибокі кольори. Навіть зображення чоловіка фемінізоване: м'який погляд, ніжний овал обличчя. Це не лише забаганка художника чи данина модним тенденціям епохи, а й характерні риси особистості Людовіка XVI, який був живим втіленням своєї доби. С. Цвейг влучно характеризував чоловіка королеви рококо: «І кожному хто вперше побачив короля Франції здавалося, що перед ними жалюгідний бецман, а не могутній володар» [233, с. 99]. Рококо у Франції за часів Наполеона ніколи не розквітло б так пишно, як у період правління Людовіка.

Серед обраних для дослідження предметів яскравим прикладом неокласицизму в севрських виробках є мала пластика першої половини XIX ст. з харківської колекції М. Фрадкіна – «Маршал Понятовський» (музейна атрибуція) (іл. 145). Борець за визволення Польщі, відданий прихильник Наполеона, представлений на повний зріст у парадному мундирі з регаліями. Правою рукою чоловік спирається на постамент у вигляді стовбура дерева, прикритого драперією. Зелений колір мундира контрастує з білими штаньми, прикрашеними червоними лампасами. Акцентуючи увагу на кольорі, не можна незгадати про тодішнього керівника мануфактури – хіміка О. Броньєра, під керівництвом якого в перші роки XIX ст. було досягнуто не лише значних успіхів у галузі покращення маси, глазурі та фарб, а й винайдено нову фарбу під глазур – хром, який і давав відповідний зелений колір [68, с. 40].

У згаданих колекціях нам не довелося побачити багато матеріалу вжиткового мистецтва часів Директорії та Наполеона, проте знаємо, що після падіння монархії фабрика працювала. Севрська мануфактура виконувала замовлення, характерні для «Імперії» з тенденціями парадності та розкоші:

майже все тло порцеляни вкривалося кольором, використовувалася імітація дорогих матеріалів. Коли ж після гасел про свободу, рівність, братерство фабрика почала орієнтуватися на широкий загал – художні критерії поступово відійшли на другий план. Цим пояснюється привабливість для українських колекціонерів ХІХ–ХХ ст. севрської порцеляни часів Людовіка ХV та Людовіка ХVІ, яка диктувала моду всій Європі

Зовсім іншу ситуацію спостерігаємо у збережених творах берлінської королівської мануфактури. До поля нашого дослідження не потрапило майже жодного предмету малих скульптурних форм – всі речі виключно побутового характеру. Як зазначають дослідники, «Скульптура фабрики не вирізнялася оригінальністю форм чи легкістю, характерною для мейсенської, севрської та віденської пластики» [20, с. 47–48]. Можливо, це вплинуло на пріоритети українських колекціонерів; як інший варіант – твори могли не зберегтися.

Винайденням фарфорової маси в Берліні почали активно цікавитися в першій половині ХVІІІ ст. [203, с. 21–22], проте перше успішне виробництво виникло у 1750-ті рр., коли торговець вовною Вільгельм Каспар Вегелі 1751 р. отримав привілеї від Фрідріха Великого [305, р. 86]. Остаточо фабрика перейшла до рук короля у 1763 р. та почала функціонувати під відомою нині назвою – Королівська порцелянова мануфактура (КПМ). Фрідріх ІІ зробив підприємство монополістом, налагодив безкоштовне користування лісом для палива, організував безмитне ввезення всіх необхідних матеріалів [203, с. 23]. Король також зобов'язав кожного юдея у Пруссії, який хотів придбати майно або одружитися, купувати певну кількість берлінської порцеляни [305, р. 33].

Враховуючи дату заснування фабрики, можна зробити висновок стосовно стильових пріоритетів. Також, посилаючись на те, що за часів керівництва Йоганна Ернста Гоцковського на заводі працювали майсенські фахівці, то в колекціях зустрічаються вироби, які повторюють саксонські форми. Одним із таких предметів є ваза овоїдної форми (яка звужується донизу) з короткою циліндричною горловиною і дзвоноподібною накривкою

з виступаючими краями та ромбовидним позолоченим навершям із колекції Д. Попова (іл. 146). Попри те, що, згідно з клеймом, предмет відноситься до 1849–1870 рр. – простежуємо майже повне наслідування майсенських форм (іл. 147). Проте розписові ваз XVIII ст. було притаманне наслідування так званого стилю Какімон з характерними японськими мотивами [311]. На вазі з київської колекції також зображено мотиви квітів та комах, вони виконані в натуралістичній манері з повним знанням матеріалу. На білому тлі виробу з одного боку розміщено великий букет яскравих різнобарвних польових квітів, з іншого – один великий та чотири маленькі метелики, що створює гармонійну, врівноважену композицію без перенасичення деталями. На кришці вази зображено три невеличкі гілочки з квітами. Тоненькі позолочені обведення підкреслюють конструктивні частини виробу. За формою виріб повторює предмети порцелянової мануфактури Майсена; розпис також міг бути притаманний цьому заводу в XIX ст. Єдине, що вказує на Берлін, – клеймо, де поряд зі скіпетром з орлом зображено червону державу з написом «KPM» (почало ставитися від 1830-х рр.), що вказувало на флористичні мотиви розпису або пейзажі. Таким чином, атрибуція порцеляни виключно за формою – не припустима.

За часів правління Фрідріха Великого (1740–1786), коли «...грім гармат і гомін битв змішувались із награванням його флейти й балачками *philosophes*» [47, с. 669], художні звернення заводу були й до севрських виробів. Рокайльні мотиви недовго прикрашали берлінську порцеляну, саме тому предмети цього періоду цікаві з точки зору розуміння та подання галантного стилю з позицій «німецької муштри». В колекції Ханенків є кілька предметів, які за формою та розписом можемо віднести до зразків берлінського рококо. Це чайниця та глек другої половини XVIII ст. (датування глека під питанням, адже фото клейма не надавалося), у яких втрачені кришки (іл. 148, 149). Посудина для чаю наближена до грушеподібної форми, проте не має різких переходів, що робить її менш пластичною. На предметі присутні рельєфні білі та живописні рожеві

квіткові мотиви. Глек також не має виражених переходів від основного об'єму до шийки, що робить його трохи бокатим. На ньому зображено сцену в парку, що відсилає нас до творів А. Ватто, Ф. Буше, гравюр Й. Нільсона [34]. Проте в розписі не відчувається сенсуалізму, притаманного французькій порцеляні. Основні зображення на виробх виконані виключно насиченим глибоким рожевим кольором. Така монохромність не відповідає французькому епітетові «*pittoresque*» [44, с. 29] (з фр. «колеритний»), який був однією з характеристик рококо. Як зазначав Ч. Ролло, кольорова гама Берліна відрізнялася від інших: «...яскравим кольорам дозволялося грати декоративну роль, аналогічну соло-інструменту в концерті» [305, р. 88]. Таким чином розуміємо, що попри усталені характеристики стилю кожна мануфактура, яка залишилася в історії, мала власний почерк і певним чином відхилялася від прийнятих норм.

Слід підкреслити, що сприйняття одного і того самого стилю змінюється з плином часу та зміною політичної ситуації в країні. Це демонструє таця 1849–1870 рр. з колекції Д. Попова, виготовлена в період історизму, на хвилі так званого другого рококо (іл. 150). Виріб суттєво відрізняється від попередніх предметів, хоча, здавалося б, відповідає єдиній стильовій течії. Предмет має овальну форму, трохи видовжену з обох боків (за рахунок оздоблення, яке на 2,5–5 см огортає його). На білому дзеркалі таці зображено два великі букети й дві малі гілочки квітів: троянди, маргаритки, берізка польова та ін. Яскрава поліхромія кольорів, ошатна позолота створюють святковий настрій і додають виробові вишуканості. Край предмета оздоблено позолоченим рельєфним рокайльним декором, що має назву «*Relief-Zierat*» [20, с. 47], в перекладі з німецької – «рельєфні прикраси». Саме цю оздобу називали лебединою піснею рококо, яка гучно пролунала у виробх XIX ст.

У колекції Ханенків, що увійшла до музейної збірки, знаходиться ваза КПМ 1770-х рр. (музейна атрибуція) своєрідного виконання, яскравий взірець еkleктики європейських виробників (іл. 151). Виріб дуже схожий на

предмети ренесансової майоліки; він ніби ретроспективний – нагадує про еволюцію не лише стилю, а й матеріалу. Пригадуючи античні вази, які були статичними, майже монументальними предметами, майоліку, що отримала складний декор і з використанням барельєфів почала демонструвати руйнування площини. Порцеляна – на вершині піраміди. Це пік, тендітне навершя, яке свого часу завершувало еволюцію керамічних матеріалів. У вазі Ханенків, по суті, поєднані атавізми, яскраво виражена еkleктика. Барельєфи із зображеннями чоловічих облич нагадують фавнів, сатирів Відродження, яких оточує рослинний декор. Пальмети, що прикрашають верхню та нижню частину виробу, – як відлуння стародавньої Греції. Про кінець XVIII ст. свідчить лише лапідарне квіткове зображення, що й виказує пізній стиль. Накривка могла б остаточно сформувати цільний абрис виробу та підтвердити його класицистичність.

Аналіз колекцій дозволяє стверджувати, що саме класицистичні предмети Берліна набули найширшої популярності серед колекціонерів. Так, у колекції Ханенків зберігається пара з чашки та блюдця кінця XVIII ст. На виробах не тільки щедра позолота, а й імітація напівкоштовного каменю (іл. 152, 153). Синьо-бузкові кольори, що нагадують аметист, у поєднанні з золотом апелюють до імперської влади. На чашці в золотому медальйоні на графітовому тлі зображено королеву Пруссії Луїзу за малюнком Шредера [193, с. 56], яка була своєрідним символом країни впродовж кількох століть. Обличчя жінки повернуте в профіль, що нагадує античну гему. Підібране волосся та пурпурний хітон через праве плече демонструє моду як один із засобів демонстрації стилю.

У колекції Д. Попова знаходяться дві чашки, які, безумовно, також є показовими зразками класицизму (іл. 154, 155). Два предмети, один з яких під питанням відноситься до КІМ, – приклад ампіру в його класичній інтерпретації. За формою кожна чашка нагадує грецьку амфору, що стоїть на позолочених звірячих лапах. У прямокутних резервах, що вигинаються за формою предмета і займають майже половину площини, – краєвиди з

класичною архітектурою в манері творів Дж. Чіпріані. З іншого боку, на білому фоні – золоті рослинні орнаменти. По периметру виробу підкреслено порцеляновими рельєфними кульками білого кольору.

Один з предметів під малюнком старого Берліна, умовно оформленого в золоту раму, має пояснювальний напис: «Das Schauspielhaus in Berlin». Це відсилає до Берлінського драматичного театру, збудованого за проєктом Карла Фрідріха Шинкеля у 1818–1821 рр. [279; 316] (іл. 156). Поряд із театром Німецький та Французький собори початку XVIII ст. – одні з головних пам'яток Берліну. Відомо, що саме за правління Фрідріха Великого, 1785 р., було здійснено реконструкцію та збудовано башти з куполами [260; 266]. Враховуючи те, що після Другої світової війни площу було зруйновано, даний предмет є фактично рукописом, який не горить (іл. 157).

Друга чашка має аналогічну форму та позолочену ручку у вигляді стилізованого плазуна з головою птаха(?). На початку ми висували припущення, що на предметі зображено палац Бельвю, нинішню резиденцію президента Німеччини. Палац вважався однією з перших будівель у Німеччині, виконаних у неокласицистичному стилі. Під час Другої світової війни Бельвю був дуже пошкоджений, наступні реконструкції суттєво змінили початковий вигляд будинку. Проте наразі вважаємо, що палац Бельвю багатьма архітектурними елементами відрізняється від зображення, тому пропонуємо продовжити пошуки походження розпису. Існують відомості, що у першій половині XIX ст. королівська мануфактура була лідером з виробництва порцеляни із зображенням ведуги серед великих європейських мануфактур. Один з провідних художників – Карл Даніель Фрейданк (1811–1887) виконав серію робіт, що зображали міські пейзажі Берліна і Потсдама, формували образ нового Берліна в очах європейців і призначалися як подарунки закордонним гостям. Виходячи з цього, пропонуємо дослідити творчість художника, що допоможе зробити нові відкриття в атрибуції.

Підсумовуючи проведену аналітичну роботу, зазначаємо, що європейські мануфактури Севра, Відня та Берліна тією чи іншою мірою відчували вплив загальних тенденцій як бароко, так і рококо й класицизму. Враховуючи те, що база нашого дослідження обмежена, ми робили висновки виключно за предметами, які зберігалися в колекціях українських збирачів та були доступні для вивчення. Проте загальна тенденція свідчить, що на такі вподобання вплинули смаки й погляди власників, які формували свої зібрання. Адже навіть українські колекціонери ХХІ ст., обираючи севрську порцеляну, надають перевагу рокайльним виробам, з-поміж берлінських творів – ампірним формам (іл. 158). Мануфактури ж, попри власні пріоритети, були змушені піддаватися віянням часу, тому деталі панівного стилю використовуються на кожному заводі в тій чи іншій інтерпретації.

3.3. Імператорський фарфоровий завод у Санкт-Петербурзі. Характерні риси та стилістичні особливості.

В українських приватних збірках виробу Імператорського фарфорового заводу представлені в достатній кількості, що можна пояснити географічними та політичними чинниками. Аналізуючи наданий матеріал, в більшості колекцій бачимо предмети зі столових сервізів та незначну кількість ваз. Скульптурна пластика за винятком кількох предметів представлена в основному творами першої третини ХХ ст. та роботами радянського періоду, що не відповідає хронологічним межам дослідження.

Політика Російської імперії полягала в тому, щоб спонукати своїх науковців і виробничників наздоганяти й випереджати європейські країни в науково-технічній сфері. Певна річ, царський двір бажав заволодіти технологією виготовлення порцеляни й відкрити власне виробництво. Якісна порцеляна так само підвищувала авторитет країни, як і кожне значне технологічне досягнення, та зазвичай слугувала за дипломатичні подарунки. Тому імперська примха пояснювалася не стільки бажанням отримати

прибуток, скільки намаганням ствердити свої політичної позиції на міжнародній арені: «...організація нової справи відразу ж була відведена до відомства Кабінету її величності, котрий займався виключно неприбутковими підприємствами, які потребували субсидій» [118, с. 6].

Що стосується історії Імператорського фарфорового заводу (ІФЗ), то вона дуже добре вивчена, особливо російськими фахівцями. Підприємство працює до сьогодні, має архіви та поповнює власну музейну колекцію.

Перші спроби виготовлення порцеляни робилися ще за Петра I, коли в Росії спостерігався бурхливий підйом культури. Влітку 1718 р. в Берліні за особистим наказом Петра I уклали контракт на два роки з Пітером Егебрехтом, майстром із Дрездена, який завідував фаянсовою фабрикою та мав досвід виготовлення делфтського фаянсу [78, с. 2]. Проте спроби організації виробництва порцеляни при Петрі I успіху не мали. В середині 1740-х років вдалі спроби отримання фарфорової маси робили сибірські купці Курсіні та московський кераміст І. Гребенщikov, який у середині 1747 року, майже одночасно з Д. Виноградовим виконав перший виріб з порцеляни – чашку, прикрашену синьою травою та своїми ініціалами [78, с. 4; 114, с. 7]. Сам Імператорський фарфоровий завод був заснований за часів правління Єлизавети – 1745 р., а перша виготовлена річ, за одними даними, відноситься до початку 1746 р. [11, с. 33].

Описи перших вражень від жахливих умов виробництва наводить О. Данько: «У великому сараї вони поставили діжки та чани для промивання глини. Виноградов об'їздив і обійшов усі околишні ями, де тільки добувалася глина... Гунгер мерз, кутався в шубу і не переставав лаяти Росію і руських... – Я не за тим сюди приїхав, щоб мене відправляли кудись на край світу, в темну діру, в болото!... Його і Виноградова відправили на цегляні заводи, засновані ще при царі Петрі на лівому березі Неви, серед болотяного переліску. Тут вони мали будувати порцелянову фабрику» [45, с. 81–83]. Так і виникла славнозвісна «Невська порцелянова мануфактура», яку лише від 1765 року буде перейменовано на «Імператорський фарфоровий

завод» [114, с. 7]. До сьогодні обговорюється жахливе ставлення керівництва до Дмитра Івановича Виноградова. Чоловіка, який 1752 р. написав першу в Європі наукову монографію з технології виробництва фарфору – «Обстоятельное описание чистого порцелина как оной в России при Санкт-Петербурге делается купно с показанием всех к тому принадлежащих работ» [114, с. 9] (журнал робіт Д. Виноградова в лабораторії і записи зберігаються в російському Державному архіві давніх актів; уперше опубліковані й прокоментовані М. Безбородовим [8, с. 394–412]), прикували на ланцюг біля печі, аби забезпечити безперебійність роботи фабрики. Людину, яка побудувала «...великий горн і вдало провела у ньому перший випал (10 грудня 1756 року)» [118, с. 10] (до цього моменту великі вироби на заводі не випускалися), примушували працювати не покладаючи рук, а коли 25 серпня 1758 р. Д. Виноградов помер, його сестрі залишилися ікони, книги та сукні, а секрет порцеляни, рецепти, печі – успадкувала «велика» Росія [114, с. 12].

Такий стислий екскурс в історію з обранням найгостріших моментів важливий для розуміння стилістичних особливостей російської державної порцеляни. Адже виробництво на приватних мануфактурах імперії, можна сказати – протікало в іншій реальності. Звісно, була «аристократична» група заводів, як влучно назвав її В. Попов [169, с. 133, 136], що працювала з огляду на смаки владної еліти, проте своєрідний колорит країни відбився на виробках звичайних приватних підприємств.

Періоди роботи ІФЗ мистецтвознавці звикли класифікувати за французьким зразком – роками правління самодержців. Традиційна періодизація (до революції) визначається за маркуванням на виробках: часи правління Єлизавети Петрівни, Катерини II, Павла I, Олександра I, Миколи I, Олександра II, Олександра III, Миколи II. Аналізуючи зібраний матеріал, простежуємо, що впродовж майже двохсотрічного монархічного правління домінувала стилістична лінія класицизму. Залежно від смаків і забаганок того чи іншого можновладця коригувався здебільшого лише мальований декор, то

апелюючи до класичної античності, то набуваючи рис «північного ампіру» (імперська велич з елементами яскравої народності лубка).

Спробуємо виокремити та окреслити в предметах стильові аспекти, які притаманні великим стилям, дотримуючись загальноприйнятої періодизації. Передусім зазначимо, що ранніх предметів з монограмою Д. Виноградова (W), яких загалом збереглося близько двох сотень, або з клеймом часів Єлизавети – в згаданих українських колекціях ми не знайшли. Тому до розгляду обрано вироби, виготовлені за царювання Катерини II (1762–1796). Враховуючи те, що в збірках представлено досить багато парадних сервізів, в першу чергу для аналізу було обрано посуд з «Повсякденного» сервізу її величності. Це пов'язано з тим, що на звичайних виробих, не обтяжених «великою ідеєю», більш помітна зміна смаків і стилів, яку намагаємося простежити. Важливо підкреслити, що сервіз доповнювався впродовж кількох поколінь, тож маємо додаткові аргументи на підтвердження висновків з аналізу.

Таким чином, предмети посуду з лаконічним квітковим декором на білому тлі, що зберігалися в приватних колекціях Д. Попова та О. Білого (одна тарілка з сервізу представлена також в ОХМ (іл. 159)), й за нашим припущенням, були частиною «Повсякденного» сервізу («сервізу з розанами» [114, с. 42]) – демонструють еволюцію форми, яку ми відмічали й на прикладах виробів європейських мануфактур. Так, таріль з накривкою та «Тарілка з ірисом у букеті» з колекції О. Білого (тут і надалі назви та датування творів з колекції О. Білого – за даними, наданими О. Савлушиною та музейним етикетажем) і посуд зі збірки Д. Попова часів Катерини II дуже подібні між собою (іл. 160–164). Вироби мають пластичний край, оздоблення по борту має вигляд рельєфної рогожки (згадуємо майсенський декор), борти декоровані трьома невеличкими букетиками квітів. На дзеркалі посуду, по центру, майже на всю площину – мальовничий, більш деталізований букет. Кольорова гама спокійна, природних відтінків (сіро-зелені, помаранчево-червоні), свідчить про камерний характер сервізу.

Борт оздоблений рельєфним плетінням – відсилає до барокових «обманок», муляжів, імітацій та водночас до «оптичного розуміння світу» [111, с. 25] з його багатовимірністю, динамічністю й мінливістю. Стриманий хвилястий край – натяк на рококо, в якому рухи будуть вже більш делікатні та манірні, ніж в імпульсивному бароко.

На тарілці епохи Павла I (1796–1801) край стає більш хвилястим, стиль розпису залишається незмінним (іл. 165). Слід звернути увагу на те, що часи правління Павла I обмежені нетривалим терміном, тому виробів зі згаданих колекцій даного періоду вкрай мало. Вважаємо за необхідне від початку зазначити, що саме з того часу монограму правителя почали ставити під короною. На даному предметі, як і на деяких інших виробках катерининського періоду, стоять (крім монограми) позначки «П: К:» червоного кольору, що свідчить про замовлення речей для потреб придворної контори [126, с. 27–28; 186, с. 13–15].

Зміни простежуємо й на тарілці часів ліберала Олександра I (1801–1825) – декор спрощується, з бортів зникає пластичний візерунок (іл. 166). Виріб часів Миколи I (1825–1855) взагалі втрачає пластику по краю (іл. 167). Форма тарілки стає максимально лаконічною – класично круглою без вигинів та оздоб.

Таким чином, лише за формою та декором тарілок з «Повсякденного» сервізу простежуємо ознаки зміни епох, адже вони, як архітектурні елементи, демонструють важливість форми для визначення стилю.

Попри те, що в тарілках «Повсякденного» сервізу часів Катерини II відчутні впливи бароко та рокайлю, сподвижники та ідеологи імператриці вже встигли проїнятися класицистичними настроями. Це підтверджує дрібна пластика, що вважалася обов'язковим атрибутом кожного парадного сервізу (згадуємо віденську мануфактуру і Й. Регенсбурга, який працював на ІФЗ). У колекції (нині в музеї) О. Білого зберігається прикраса для столу – «Щедрість»; за манерою виконання вона нагадує твори відомого скульптора Ж.-Д. Рашетта, 1779 р. запрошеного до Росії [246, с. 32] (іл.168). Відомо, що

Ж.-Д. Рашетт співпрацював зі знаним просвітником, ідеологом класицизму – архітектором М. Львовом, що не могло не позначитися на виробках з порцеляни. Крім того, під час створення Арабескового сервізу до групи його творців долучився й видатний поет Г. Державін, активна громадянська позиція якого всім добре відома [118, с. 14]; його перша дружина вправно користувалася камерою обскура та створювала силуетні зображення [141]. Те, що до розробки творів мали доступ такі особистості, певним чином визначало їх оформлення. Нефарбований виріб нагадує грецькі антики, що випадково опинилися за музейним склом. Драперії двох жінок, які стоять спинами одна до одної з гірляндами в руках (між фігурами конструкція циліндричної форми) нагадують канелюри колон, голови – немов капітелі, яким для повного відтворення конструкції, що нагадувала б античний ордер, бракує лише антаблементу.

У класицистичному стилі виконано й скульптурні предмети з «Гур'євського» сервізу (колекція О. Білого): підставка під вазу у вигляді фігури хлопця та підставка під вазу у вигляді орла (виконана на початку ХХ ст.; іл. 169, 170). Вироби тоновані, й це робить їх подібними до золотих та бронзових скульптур. Як відомо, автором проекту сервізу та керівником скульптурної частини був професор Академії мистецтв – С. Піменов [118, с. 19–20]. В даному ансамблі ІФЗ періоду Олександра І бачимо класицистичні елементи з їх яскравою естетикою: людина стверджується як цінність, як важливий елемент держави. Простонародні типи подібні до каріатид, їх подано як уже згадувані гармонійні античні статуї, що ніби індійські шудри, тримають на собі всю «кастову» систему монархії.

База, на якій розміщено скульптуру юнака, відрізняється від основ, які можемо бачити у російських музеях (іл. 171). Можливо, це пов'язане з тим, що сервіз поповнювався новими виробами до 1917 р. й елементи могли в процесі змінюватися (у фігури відсутнє клеймо). Питання їх остаточної атрибуції залишається відкритим.

Зазначимо, від початку в документах «Гур'євський» ансамбль мав назву «Сервіз із зображенням російських костюмів», або «Російський» [48, с. 222], що пояснює зображення представників різних професій на дзеркалі тарілок. Як приклад, фігури прибиральника, різника, або тарілка з «Гур'євського сервізу» із зображенням донського козака О. Витиченкова за гравюрою Фреша (за музейним етикетажем ХХМ, атрибуція Т. Литовко) з колекції М. Фрадкіна (іл. 172). Усі жанрові сцени на дзеркалах предметів оточені брунато-червоною каймою по бортах із золотим, переважно рослинним декором, який, за словами Т. Кудрявцевої, являє собою «енциклопедію ампірного орнаменту» [114, с. 107]. Ми віднайшли подібне зображення до харківського предмету, проте джерело вказує, що на тарілці є напис: «Олександр Землянутін. Донський козак, відправлений до Англії 1813 року та зустрінутий із захватом тамтешніми жителями» (іл. 173). Це свідчить про потребу переглянути атрибуцію музейного експоната, на якому подібного підпису, за словами Т. Литовко, не було.

Типи простого люду були доволі популярні за часів Олександра І, до певної міри толерантного до нижчих верств населення. Для дослідження цікавим предметом є «Водонос» 1820-х рр. за моделлю С. Піменова з колекції О. Білого [145, с. 27] (іл. 174). Відома фігура водоноса 1817–1820 рр. з Державного російського музею, яка під питанням відносилася до роботи С. Піменова [118, с. 254], та фігура з ДЕ [114, с. 111] суттєво відрізняються від фігури з української колекції. Проте аналогічною за стилем виконання є фігурка жінки-водоноски приватного заводу Гарднера [32, с. 281]. Виникла думка, що у ЧМОМ припустилися похибки в атрибуції і «Водонос» належить заводі Гарднера. У 2017 р. І. Міхасенко виправила помилку й видала каталог, де «Водонос» фігурує вже як гарднерівська фігура [138, с. 41]. Проте згадка К. Кудрявцевої в монографії, що рання фігура жінки-водоноски Гарднера 1814 р. «...без сумніву повторювала більш ранній оригінал Імператорського заводу» [114, с. 111], дає право припустити, що фігура

водоноса з колекції О. Білого – ранній варіант цього типу, тобто робота ІФЗ.

Повертаючись до постаті Олександра I та політики, що безперечно впливала на смаки та роботу порцелянового заводу, слід виокремити характерні риси цього монарха. За відсутності гідних прикладів для наслідування Олександр I мав примхливу вдачу, хоча й не був позбавлений певних чеснот [132]. Війна з Наполеоном, яку російський монарх не хотів розпочинати [166] через колишню прихильність до французьких ідей, вилилася в пробудження самосвідомості та відродженні національного патріотизму. Мода на французьку порцеляну, що позначилася на виробках ІФЗ початку XIX ст., змінюється зображенням національних типів та простолюду в образах античних героїв як своєрідне загравання з народом. В українських колекціях, обраних для дослідження, досить рідкісним експонатом є чашка з блюдцем з колишньої колекції О. Гансена, яка демонструє французькі симпатії у розписах виробів ІФЗ (іл. 175). Предмети класицистичної форми, на кобальтовому тлі – пасторальні сцени в стилі Ф. Буше [77, с. 4–5]. Буквально за кілька років розписи зміняться й замість фривольних сцен з'являться образи, що уособлюють досягнення імперії. Як приклад, тарілка з музею О. Білого – «Турок з конем», своєрідне ствердження переможної війни (іл. 176).

Стриманий характер Олександра I та його зовнішня «м'якість» помітні в портреті на чашці з колекції О. Білого. Монохромне погрудне зображення імператора вписане в овальний медальйон у золотій рамі (іл. 177). З боків — горизонтальний пояс, білий із оздобленими золотом краями та тонко промальованим золотим декоруванням. Разом з овалом у центрі це нагадує каблучку, яку мовби презентовано на оксамитовому циліндричному тримачі, яким є чашка. В альбомі, присвяченому колекції збирача, значиться, що зображення – копія портрета з оригіналу Ж.-Л. Моньє [145, с. 66]. Порівнюючи відомі нам портретні роботи художника, не можемо стовідсотково погодитися з даною атрибуцією, адже навіть деталі одягу

портретованого певною мірою відрізняються (іл. 178). Постає нагальна проблема атрибуції портретів Олександра І. Почувши ім'я одного з відомих портретистів імператора (Дж. Доу, Ж.-Л. Моньє), мистецтвознавці часом починають користуватися даними без перевірки. Так само виникало питання стосовно портрету з Тверської обласної картинної галереї, співробітники якої посилалися на ім'я Ж.-Л. Моньє, але не вивчили при цьому інших відомих робіт.

На нашу думку, Олександра І зображено у молодому віці – на початок ХІХ ст. Зважаючи на аналіз відомих гравійованих портретів імператора, зображення виконане за твором європейського художника. Розворот на три чверті відсилає нас не просто до парадних, а й до кінних портретів монарха (іл. 179). Подібність можемо прослідкувати й у портретній мініатюрі (іл. 180).

Цілком імовірно, що образ міг бути збірним, тому пропонуємо до остаточного встановлення не стверджувати, що зображення виконане за оригіналом Ж.-Л. Моньє, як запевняють науковці у зв'язку з подібною чашкою, що зберігається в ДЕ (іл. 181), або зробити запит до ІФЗ, де могли б зберігатися архівні дані стосовно авторства.

Схожа ситуація з «кубком» (музейна атрибуція) з тієї ж колекції з рельєфним портретом імператриці Єлизавети Олексіївни на кшталт античної камеї (іл. 182). В згаданому каталозі зазначено, що рельєф виконаний за оригіналом портрета художника Я. Орта: «В змінній зачісці дружина Олександра І представлена в образі старогрецької богині Фортуни з її атрибутами – ручки у вигляді рогів достатку, з яких висипаються квіти» [145, с. 66]. Дана концепція викликає низку запитань, головне з яких – посилення, відсутні в альбомі. Адже крім портрета імператриці, виконаного Я. Орта, який за винятком профільності зображення не відповідає іншим елементам (костюму), – існували й інші зображення. Наприклад, відомо про портрет Єлизавети Олексіївни художника Луї де Сент-Обена, виконаного хоч і не в профіль, проте в стилістиці ампіру [195, ил. 2]. В тому ж стилі на

початку XIX ст. портретував імператрицю й уже згаданий Ж.-Л. Моньє, на одній з робіт якого монарша особа зображена біля дзеркала; в ньому «читається» її профіль (іл. 183). Профільне зображення Єлизавети поряд із чоловіком бачимо на італійській камеї (іл. 184). Максимальне наближення до зображення на чашці знаходимо і в металевому профілі на табакерці фабрики Аустена(?) з ДЕ (іл. 185).

В ДЕ також зберігається виріб, аналогічний до описуваного 1815–1825 рр., проте під назвою «вазочка з кришкою» [114, с. 89], та рельєфним золотим портретом Олександра I на зеленому тлі. На електронній сторінці музею фігурує ще назва «цукорниця» та зазначено: «Автор моделі: Толстой, Федір Петрович (портрет Олександра I)» [41] (іл. 186). Дозволяємо собі припустити, що порцеляновий предмет з колекції О. Білого – парний до ермітажного. Тоді, відповідно, російський предмет навряд був цукорницею, радше вазочкою для спецій або конфітюру. Цілком імовірно, що відомий медальєр, митець граф Ф. Толстой міг бути й автором портрета Єлизавети Олексіївни. Тим паче, що він був палким прихильником мистецтва давньої Греції, яке ретельно вивчав [167, с. 8]. Крім того, відома робота скульптора для ІФЗ – порцелянова ваза з медальйонами – також містить декор у вигляді рогу достатку.

Під час аналізу згаданого предмета, в якому помітні класицистичні тенденції, варто зазначити, що в українських колекціях представлено або характерні класичні вироби епохи Олександра I, як-то частини «Гур'євського» чи «Бабігонського» сервізу з досить стриманою орнаментикою (колекція М. Фрадкіна, ХХМ – інв. №№ 1377, 1408; О. Білого, ЧМОМ – інв. №№ 16, 222, 443, 444, 1428) (іл. 187), або доволі суперечливі. Як приклад наводимо предмети з одеської збірки О. Білого, де вироби за наявності характерних деталей, формою нагадують про ампір і водночас за розписом вибиваються з цього напрямку. Наприклад, бачимо різні види зображень, які не гармонійні між собою (поєднання неокласицистичного орнаменту, характерного для севрського декору початку XIX ст. [258, tabl. 2,

fig. 3] з квітковою гірляндою), або яскраві живописні образи у вигляді не впорядкованих за канонами квітів, що не характерне для класичного ампіру (іл. 188, 189). Букети спостерігаємо й на класичному за формою та оздобленням охолоджувачі для пляшки, що надійшов до ОХМ з колекції О. Коцієвського (іл. 190). Вважаємо, що така особливість даного напрямку в Росії, без сумніву, пов'язана з самодержцем. Тому порівняння стилю виробів з різних країн – це порівняння стилів різних імперій та їх правителів. У «російському ампірі» Олександра I відсутні елементи наполеонівської диктатури. Ці нюанси максимально помітні у виробках декоративно-вжиткового мистецтва, де відбувається синтез пластики й живопису, форми та наповнення.

Олександр I, який «...досконало опанував і ефектно використовував найбільш граційні пози античних статуй» [201] залишався «notre ange» – домашнім янголом з рисами сентименталізму, які характерні для класицизму, але не корелюються з ампіром. Саме звідси і походить своєрідний «олександрівський» характер цього напрямку.

Саме з романтичним і сентиментальним настроєм можновладця пов'язують такі самі за духом види місцевостей, що стали популярними зображеннями на фарфорі за часів його правління – в першій чверті XIX ст. Як приклад, серія з чотирьох тарілок із зображеннями видів та околиць Санкт-Петербурга з колекції Д. Попова, які вводимо до наукового обігу. На звороті є підписи зображуваного (іл. 191–194). Відсутність клейма викликала сумніви стосовно виробника, але віднайдені аналоги дали змогу уточнити атрибуцію виробів.

Подібні вироби – в тій самій гамі кольорів, з таким самим орнаментом (золоті стрічки й гірлянди зі стилізованого листя) по борту, знайдені в путівнику Державним Ростово-Ярославським архітектурно-художнім музеєм-заповідником [189, с. 3], датовані другою половиною 1810-х – 1820-ми роками. Аналогічні «Тарілки без марок з видами Санкт-Петербурга» і з

вказівкою на ІФЗ першої чверті ХІХ ст., бачимо в колекції Мордовського республіканського об'єднаного краєзнавчого музею ім. І. Вороніна [175].

Посилаючись на музейне датування, було висунуто припущення, що дані вироби створені за часів правління Олександра І на ІФЗ. Відсутність маркування пов'язана з вищезгаданими особливостями цього періоду – відмовою від помпезного палацового церемоніалу, поверненням до камерності й тиші, чим пояснюється «безособовість» порцеляни – за влучним означенням виробів того часу Т. Кудрявцевої [114, с. 91].

Під час ознайомлення з колекцією ДЕ часів правління Олександра І, віднайдено ідентичні тарілки та опис процесу їх створення – шляхом друку. Відомо, що друк як нову техніку декорування опанували на ІФЗ від 1814 р. завдяки полоненому французові, віконту де Пюїбюску [78, с. 135]. Це полегшило тиражування виробів, особливо тарілок та ваз, проте за кілька років такий спосіб декорування поступово зійшов нанівець через якість, що не відповідала запитам замовників. «Найбільш вдала серія тарілок з друкованими видами Петербурга і приміських резиденцій по гравюрах С. Ф. Галактіонова, І. Г. Майра, І. Д. Телегіна, А. Г. Ухтомського, І. В. Чеського та ін. з оригіналів Ф. Я. Алексєєва та С. Ф. Щєдріна. Для друку на фарфорі І. В. Чеській виконав за гравюрами спеціальні круглі композиції, які відповідали формам медальйонів на вазах та тарілках... Крім того, найкращі тарілки серії виграють завдяки додатковому розфарбуванню, яке часом майже перекриває жорстку суху сітку монохромного друку. Декоративність цій серії додавали різнокольорові борти з золоченими орнаментами» [114, с. 99]. Такий детальний опис найточніше визначає приналежність до ІФЗ та цінність виробів з колекції Д. Попова, адже перший друк на виробах – це один з історичних етапів виробництва та розвитку заводу.

Аналогічні предмети зберігалися і в колекції О. Білого: з видом Петропавлівської фортеці у Петербурзі, Конетабля у м. Гатчині, з видом на Кам'яноостровський палац у Петербурзі (інший декор борту; іл. 195). Цікава

тарілка, подібна за стилем та манерою виконання, – проте з міфологічним сюжетом на дзеркалі, також потребує каталогізації. Наведені вироби лише з двох приватних збірок свідчать про те, що за правильної політики та належного підходу музейних працівників, українські колекції не поступилися б навіть ДЕ, де, як відомо, зберігається дев'ятнадцять аналогічних тарілок з краєвидами та шість з іншим декоруванням бортів [114, с. 98].

Наявність в українських колекціях показових, етапних виробів свідчить про розуміння збирачами значення змін у виробництві та в житті загалом у ту епоху. Це був крок до механізації, до спрощення, до мистецтва майбутнього.

Значний інтерес становлять тарілки з краєвидами іншого періоду – часів правління Миколи I (1825–1855), з колекції К. Шпектор (в інвентарних картках СОХМ вказано першу чверть XIX ст., уточнюємо атрибуцію за зазначеним на виробі клеймом; іл. 196). Борти тарілок, на відміну від попередніх, – білі (з незначним введенням вохристо-зеленого для підкреслення рельєфних квітів) з хвилястими краями. Бачимо зміну вподобань, поступовий відхід від класичних форм та тяжіння до рокайлю. Як і в попередньому посуді – дзеркало виробу повністю займає зображення архітектурного ансамблю. На одній з тарілок – храм Дружби у м. Павловську з річкою Слав'янкою (за музейним описом; іл. 197). Враховуючи те, що біля місточка, зображеного ближче до переднього плану, немає гіпсових сфінксів, припускаємо: на тарілці зображено чавунний міст, збудований за проектом архітектора К. Россі та відлитий у 1823–1824 рр. [142]. Це наближає до точнішого датування предмета. На іншій тарілці бачимо зображення Великого палацу в Павловську, яке відсилає нас до робіт А. Мартинова (іл. 198). Збудований за проектом прихильника античності Ч. Камерона палац виконано по взірцю паладіанської віли [79], що вказує на тодішні смаки.

Ці два малюнки в класицистичному стилі з сентиментальними пейзажами, в поєднанні з рокайльною формою предметів, на яких вони зображені, вказують на еkleктику, яку починаємо яскраво простежувати на виробах середини XIX ст. Звісно, за часів Миколи I класичні форми у

предметах не зникають, але що далі, то більше вони розріджуються історичними запозиченнями.

Як приклад класицизму варто навести вазу з колекції М. Фрадкіна (іл. 199). Ваза, яка нині експонується у ХХМ, подібна до грецького кратера із заокругленою нижньою частиною, оздоблена позолоченим ліпним рослинним орнаментом на зразок акантового листя. Від нижньої частини тулова відходять позолочені ручки з парними горельєфами у вигляді жіночих голівок. Ніжка висока, орнаментально профільована, переходить у радіальну золоту окружність, яка з'єднує її з туловом вази. На тулові, в прямокутному резерві, оточеному золотою рамою, – мініатюра: пейзаж із водоспадом та стафажними фігурами. Форма вази на заводі мала назву «Медіціс» – «... за формою типового античного кратера, який належав збірці Медічі» [246, с. 43]. Цікаво, як зазначав Б. Емме: на відміну від Севра, на ІФЗ ручки ваз виготовлялися переважно з порцеляни й тонувалися позолотою, таку імітацію не завжди можна було відрізнити від бронзи [246, с. 43]. Парні вази подібної форми, але значно більші за розміром, зберігаються й у ОХМ. Взагалі, за царювання саме Миколи I почали виготовляти декоративні вази у якості дипломатичних подарунків. На них зображувалися не просто краєвиди околиць за прикладом європейських мануфактур, а радше копії картин зі збірки ДЕ, задля демонстрації імперської колекції та майстерності російських митців. «Величезні розписні фарфорові вази не раз відсилалися до Берліна, Нідерландів, Штутгарта, Веймара, а також до Туреччини, Китаю та інших країн Сходу» [91, с. 105]. Тарілки також фактично почали відігравати роль рами для демонстрації копій відомих західних полотен (іл. 200–203). До розпису долучалися такі відомі живописці як В. Мещеряков, К. Брюллов, І. Айвазовський, Ж. Свебах, Д.-Ж. Моро.

Вази ОХМ виконані в стриманій класичній кольоровій гамі – поєднання синього з золотом, але тло вази зі збірки М. Фрадкіна відкриває глядачеві нові ознаки вже згаданого еkleктизму. Під час огляду, особливо за фотофіксації предмету, коли тривимірність об'єкта нівелюється,

простежуємо подібність тла вази до кольорових скелець у французьких готичних вітражах. Таким чином відбувається поєднання класицистичної форми, реалістичного живопису з вкрапленням готики, що вносить елемент еклектичної гри. При цьому остаточно сходять нанівець розуміння цінності матеріалу, популярності набувають імітація та копіювання.

Яскраво демонструє це «Кремлівський» сервіз, виконаний за проектом Ф. Солнцева у 1837–1838 рр. [78, с. 197, с. 201]; його частково представлено в колекції О. Білого (іл. 204). Предмети з ансамблю так щедро прикрашені позолотою, що радше нагадують бронзові, ніж порцелянові вироби. Мотиви давньоруських емалей у декорі дають науковцям змогу називати вироби найяскравішими зразками «...русько-візантійського стилю у вжитковому мистецтві епохи історизму» [114, с. 132]. Ми ж прослідковуємо на деяких тарілках єгипетську орнаментацию, а також стилізовані ранньо-ренесансові елементи.

Бронзу нагадує і чайна пара з колекції Д. Попова, яка, безперечно, призначалася для парадного сервірування (іл. 205). Про це свідчать декор і позолота (не лише зовні, а й на половині внутрішньої частини чашки). І хоча на синьо-блакитному тлі залишили місце для білих картушів з квітковими композиціями, проте пластичний декор, що їх оточує та займає майже всю площину виробів, створює ефект іншого, не крихкого матеріалу.

На противагу згаданим вище пишноті представляємо частину «Етрусського» сервізу з колекції О. Білого (іл. 206). У розписах помічаємо суто античне спрямування, проте майже повне покриття фарфорових предметів кольором нагадує імітацію звичайної давньогрецької кераміки. Таке заперечення матеріалу свідчить не стільки про еклектику та зацікавленість різним історичним контекстом, скільки про занепад та вичерпання ресурсу. Це, своєю чергою, нагадує про суспільну кризу, яка не могла не накласти свій відбиток на все, що виготовлялося за авторитарного режиму. Від часу придушення повстання декабристів згасли надії на позитивні зміни. Варто згадати слова О. Герцена: «Про часи застою після

перелому 1825 року ми говорили багато. Моральний рівень суспільства впав, розвиток перервався, все передове, енергійне викреслене з життя» [154].

Звісно, можна наводити описи життя при дворі за часів Миколи I, коли архітектурні ансамблі доповнювалися відповідними деталями з метою перенесення глядача в іншу епоху, проте з огляду на ситуацію за два сторіччя потому розуміємо, чим скінчився цей маскарад. Стиль і манера виконання художніх виробів, які можна досягнути лише через певний проміжок часу, передають ситуацію епохи. Навіть не знаючи історії, виокремивши тільки декоративно-вжиткові вироби, за допомогою вдумливої аналітики можна дійти висновку стосовно історичного контексту, в якому вони створені.

Вивчаючи матеріал, зібраний для дослідження, вважаємо за необхідне виокремити вироби з вираженими рисами німецького рококо, до якого також почали звертатися від середини ХІХ ст. Яскравим доказом цього є спроби наслідування найкращих взірців порцелянової мануфактури Майсена. Так, у колекції родини Бродських зберігався виконаний на ІФЗ «Кавалер, котрий пише листа» за моделлю Й. Кендлера 1740–1741 рр. (іл. 207, 208). Бачимо вже знайомі рокайльні деталі білого столика з фігурними ніжками, за яким сидить чоловік, деталі костюму та зачіску. З цієї ж збірки скульптура «Торговка яблуками» із серії «Торговці й розносники» за гравюрою з видання Й. Даціаро (музейна атрибуція; іл. 209). Хоча ми й не знайшли аналогу даного виробу на ІФЗ, проте порівнюючи його з предметами попередньої серії (1780–1790-х рр.) спостерігаємо зміну бази, яку підкреслили рокайльними хвилеподібними закрутами. Синє пластичне оздоблення у вигляді бантів на рукавах вуличної продавчині також відсилає нас до галантного століття.

Згадавши виріб Й. Кендлера та знаючи про тенденцію копіювання й повторів відомих скульптур, представляємо виріб, створений за моделлю німецького майстра Й.-Г. Даннекера – «Аріадна на пантері» 1851 р. з колекції О. Гансена (виконавець форми – скульптор М. Даладугін [77, с. 11]; іл. 210–212). Оголена жінка з драперією у лівій руці сидить на пантері. Розслаблена,

доволі розкута поза героїні міфа відповідала смакам епохи та правлячої верхівки, де відчувалася постійна втома, особливо від безперервних розваг.

Повертаючись до яскравого вияву «другого» рококо, представляємо рокайльний порцеляновий кошик часів Миколи I з колекції Д. Попова (іл. 213). Його пластичне тулово, оздоблене чергуванням вертикальних смуг бірюзового й золотого кольорів, немов зігнулося під тиском білої з позолотою ручки у вигляді стебла, що обперізує кошик по центру. Складається враження відкритої морської мушлі. По периметру верхнього краю розміщені ліпні різнокольорові декоративні квіти. Подібний дизайн для ваз був певний час широко популярний, тому він яскраво представлений фабрикою А. Миклашевського у 30–60-ті рр. XIX ст. [192, с. 100].

Певні вироби, аналіз яких долучений до дослідження, несуть на собі відбиток рокайльних форм, проте живописному виконанню бракує легкості. Що ж до ансамблів, то вони виглядають доволі гармонійно. Як приклад, предмети сервізу Петергофського палацу, присутні в колекціях М. Фрадкіна та О. Білого (іл. 214). Це пов'язано з переважанням основного білого кольору порцеляни; ніби листя капусти (так інколи називають сервіз [276, р. 70]), синім кольором з позолотою окреслено контури пелюсток. Посеред кожної виділеної ділянки – букет квітів. Предмети виконані за аналогією із севрськими виробами середини – другої половини XVIII ст. (іл. 215).

У колекції О. Білого також представлені предмети з елементами рокайлю – в основному тарілки: «Букети квітів», «Золотий візерунок і квіти» (іл. 216, 217). Вони відрізняються пластичними краями та невибагливим декором. Остання має настільки тендітний щільний декор, що нагадує узори на китайському посуді [161, табл. 11, фиг. 6] або перську орнаментику. Тарілка «Фазани» миколаївського часу має характерний для «кокетливого» періоду рожевий борт із золотим візерунком по хвилястому краю (іл. 218). У центрі тарілки – двоє птахів на гілці, що нагадує сторінку з орнітологічного атласу. Зображення фазанів було доволі поширеним як на китайській порцеляні XVIII–XIX ст., так і на європейських виробих (тканинах, гобеленах

тощо). ІФЗ, як відомо, почав виконувати сервізи із зображеннями птахів за атласом Ж.-Л. Бюффона для викладання орнітології великим князям Олександром та Костянтином [246, с. 31]. Надалі сервізи продавали приватним особам. І якщо тарілки з делікатним мереживним краєм зустрічаються у відомих музейних збірках, то вироби з таким відвертим рожевим бортом – рідкість (те саме стосується тарілки «Фуксія» часів Олександра II з насиченим блакитно-бірюзовим бортом).

За такого стилістичного розмаїття (античні ремінісценції, готичні алюзії, відлуння рокайлю), притаманного виробам другої чверті XIX ст., не дивно, що саме за часів Миколи I, до столітнього ювілею Імператорського фарфорового заводу в його стінах відкрили музей з демонстрацією широти матеріалу.

У широкому асортименті досліджуваної порцеляни не можливо оминати увагою вироби на воєнну тематику, що пов'язано з державницькою політикою завоювань. Здавалося б, такі вироби складно віднести до певного стилю, адже за темою ці предмети просто зобов'язують дотримуватися певних класицистичних канонів (згадуємо вази з ОХМ). У переважній більшості матеріалу такого типу, зібраного в ході дослідження, ми оглядали круглі тарілки із зображенням на дзеркалі певного сюжету, пов'язаного з армійським костюмом, побутом військових чи батальними сценами. Як приклад, посуд часів Миколи I: тарілка із зображенням гренадерів та карабінерів Кавказького корпусу (колекція О. Бродського; іл. 219); предмети періоду правління Олександра II: тарілки із зображенням військових Кавалергардського полку і Терського козачого війська (колекція М. Фрадкіна; іл. 220, 221). Проте є характерна особливість: якщо порівняти аналогічні «військові» тарілки кінця 1820 – початку 1830-х рр. з тарілкою 1850–1870-х рр. з колекції О. Білого, – бачимо зміну краю борта, який з класичного радіального в пізнішому виробі перетворюється на хвилястий (іл. 222, 223). Ці незначні деталі вкотре підтверджують стилістичні ремінісценції.

У даному контексті наводимо й тарілку з сервізу генерала-фельдмаршала О. Барятинського; його військові заслуги позначені на предметі відповідними атрибутами: ланцюгом і знаком ордена Св. Апостола Андрія Первозванного, зіркою ордена Св. Великомученика і Переможця Георгія та маршальськими жезлами (назва за аналогічним твором з ДЕ, інв. № ЭРФ-8736; іл. 224, 225). Зображення друковане; це свідчить, що попри втрату друком популярності певний декор на кшталт військових атрибутів, гербів тощо виконувався в цій техніці. На музейній етикетці до тарілки, що знаходиться в збірці О. Білого, 2016 р. було зазначено час виробництва – «п. ч. ХІХ ст.». Вважаємо за необхідне уточнити датування, адже сервіз виготовлений на заводі у 1860-х рр., за часів Олександра ІІ, що корегує музейну атрибуцію. На 2019 р. співробітниця музею О. Савлушина підтвердила наші спостереження. Тарілку з сервізу О. Барятинського можна бачити й у ХХМ.

Від виробів з портретами осіб, популярних у народі, виробники переходили до символів на виробах, призначених для еліти. Популярності набуває використання геральдики, яка має власні код і філософію, незрозумілі широкому загалові. Це могло б здатися елементом самоствердження, проте й ці предмети залежно від часу створення та смаків замовника позначені різною стилістикою. Так вводимо до наукового обігу та підтверджуємо приналежність тарілок з ОХМ часів Олександра І до сервізу з гербом князів Юсупових, які до цього в інвентарних картках музею були під питанням (іл. 226). До музею вироби потрапили у 1928 р. не безпосередньо від власників, а через Ленінградський державний музей. Наше твердження підкріплюють аналоги, що зберігаються в ДЕ (інв. № ЭРФ-8814), а також дослідження герба, зображеного на тарілках (іл. 227). Складність для попередників, напевно, полягала в тому, що на тарілках відтворено лише малий щит із відомого герба, на який не завжди звертають увагу за побіжного огляду. Як бачимо в гербовнику дворянських родів Російської імперії, саме в малому щиті, в нижній частині зображений срібний півмісяць,

оточений чотирма зірками, а у верхньому полі – князівська шапка [36]. Дуже вдалий коментар на початку ХХ ст. дав С. Тройницький, який розглядав особливості герба Юсупових та Урусових, відмінність яких полягала саме в малому щиті. Також він вказав на певні зміни в гербі, які простежуються на деяких зображеннях ХVІІІ ст.; одним з яких є підкреслення стріл у пащах левів, які тримають щит [204]. Таким чином, тарілки з ОХМ виготовлені в першій чверті ХІХ ст. за часів колекціонера та мецената, стриманої, поміркованої людини – М. Юсупова, який був управителем ІФЗ від 1792 р. [78, с. 65]. Виріб також оформлений досить делікатно: крім основного білого кольору порцеляни та декору герба, на ньому присутні лише зелений колір та позолота, які стрічками обперізують борт тарілки та прикрашають її в центрі дзеркала, який нагадує декоративну розетку. Недарма девіз нащадків роду: «Одним шляхом без вигинів» [35]. Жодного рокайльного завитка чи кривої лінії на посуді не спостерігаємо.

На противагу сервізові Юсупових пропонуємо для порівняння виробу часів Олександра ІІ (1855–1881 рр.). Чотири предмети з клеймом російського імператора та фабрики Гарднера (1780–1810 рр. – за А. Родіоновим [186, с. 55]) представлені в колекції Д. Попова (іл. 228). Предмети другої половини ХІХ ст. – дозамовлення, що були популярні на Імператорському фарфоровому заводі. У світлі цього факту слід згадати тарілки з «орденських» сервізів ІФЗ з колекції М. Фрадкіна, а також «піддон-тарілку» (музейна назва) з «Міністерського» («Ропшинського») сервізу зі збірки О. Білого часів Олександра ІІ (атрибуція автора), які так само були дозамовлені пізніше.

Вироби з колекції Д. Попова суттєво відрізняються від юсуповських предметів з ОХМ. І хоча на тарілці кінця ХVІІІ – початку ХІХ ст. немає рельєфного борту, який бачимо на виробах другої половини ХІХ ст., проте художнє оздоблення має більш ліричний характер, на відміну від стриманості попереднього сервізу. На дзеркалі кожного предмета монограма «СІАВ» під золотою короною, увінчаної сімома перлинами, й девіз «LABORE.ET.ZELO»

(з лат. – «трудом та зусиллям») [303, р. 314]. Борт двох однакових тарілок рельєфно оздоблений і прикрашений по зовнішньому краю золотим орнаментом, який, мов мереживо, облямовує столовий посуд. Квітковий декор, присутній на виробах, свідчить про сентиментальні настрої кінця XVIII – початку XIX ст. Камерність та інтимність – риси епохи, що відобразилися й на побутових предметах.

За допомогою гербовників ми встановили, що згаданий девіз зустрічався на гербі графів Безбородько [124, с. 8; 155, №.29]. На зображенні, в руках одного з утримувачів щита є також гілка маслинового дерева (іл. 229). Коли йдеться про рід Безбородьків, перший, кого згадуємо, – «всесильний канцлер», який належав до знаних дворян Чернігівської губернії, князь О. Безбородько [214, с. 75]. Саме першому секретареві Катерини II приписують аналогічні предмети з колекції Національного музею історії України (НМІУ, інв. № К-1561, інв. № К-2890). Пояснюється така атрибуція розшифруванням вензеля, в котрому співробітниця музею О. Іванова виділяє три літери: «С, А, В» [71, с. 120].

Як уже зазначалося, ми вбачаємо в монограмі чотири літери – «С, І, А, В»; імовірно, в перекладі вони розшифровувались як «Граф Ілля Андрійович Безбородько» (де «С» – «comes», «comte», що в перекладі з лат. та фр. – «граф»). Можливо, вензель був складний (належав не одній особі) й літера «А» відповідала імені дружини І. Безбородько – Анні Іванівні [179, с. 29]. Літерам на вензелі відповідають також ініціали сина графа – Андрія. Цілком вірогідно, що сервіз був замовлений на честь появи довгоочікуваного спадкоємця (1784 р.).

Дане припущення підтверджує й інформація про те, що завод Гарднера в 1782–1785 рр. працював над двома великими сервізами – для московського графа З. Чернишова та князя І. Безбородька [216, с. 6]. Аналогічні предмети зберігаються також у Державному російському музеї, в колекціях Петергофського музею-заповідника та «Музеї-садибі “Кусково”». Як частину столового сервізу І. Безбородька атрибутували аналогічні вироби з приватної

збірки й на американській виставці 2012 р. Монограма розшифрована відповідно до однієї з наших версій – «Count Ilya Andreevich Bezborodko» й датовано 1784 р. [303, р. 317]. Таке датування пояснює, чому над монограмою зображена не графська корона: титул графа І. Безбородьку надано від Римського імператора в кінці року – 3 грудня 1784 р., а вже 5 квітня 1797 за наказом Павла I «...велено рід Графа Безбородька ввести до числа родів Графських Російської Імперії» [155, № 29]. Таким чином, власниками сервізу пропонуємо вважати родину І. Безбородька.

Що стосується О. Безбородька, то для нього наприкінці XVIII ст. було виконано інший сервіз, який за стилем і манерою виконання значно відрізняється від посуду, представленого нами для дослідження [48, с. 202–203]. Під час вивчення іменних сервізів відмічаємо, що кожен з них за нюансами та деталюванням відповідає не лише часові, а й співзвучний характеру та рисам його господаря. В сервізі І. Безбородька прослідковуємо пом'якшену гаму кольорів, мереживний рельєфний борт, рослинні мотиви у, здавалося б, такому величному вензелі, що вказує на м'якість та частку сентиментальності в характері власника. Можливо, це пов'язане і з українським корінням роду, про яке Безбородьки ніколи не забували. 1805 р. І. Безбородько на кошти родини заснував у Ніжині один з найстаріших учбових закладів України – Гімназію вищих наук (нині – Ніжинський державний університет імені М. Гоголя) [214, с. 76]. Відкриття гімназії відбулося вже при онукові І. Безбородька – графові О. Кушельові-Безбородько (1820 р.) [232; 179, с. 30–31].

Зі спогадів сучасників – по всій Малоросії були маєтки Безбородьків, один з них – в Іллінському, або Порутіному при Бузькому лимані, де, за розкопками (які проводилися вже за життя І. Безбородька), розташовувалося античне місто Ольвія [50; 51]. Маєток був і в Києві. Можливо, саме тут, де «...чаші, свічники, все узгоджувалося з багатством господаря, скрізь у око впадали бронза, фарфор чудовий, скло відмінне, живопис найкращий...» [51, с. 300] і знаходився сервіз, деталі якого ми вводимо до наукового обігу.

Відкритим залишається питання відносно другої частини сервізу з клеймом Олександра II – хто, майже за пів століття по смерті І. Безбородька зробив дозамовлення посуду; можливо, рішення було прийняте безпосередньо керівником ІФЗ. За відомими даними, супова ваза з цього сервізу, що експонується в НМІУ, надійшла від киянина Ю. Чередниченка, родич якого, за його легендою, був камердинером у спадкоємців Кочубеїв [71, с. 119]. Отож увагу було зосереджено саме на членах цього роду. Цікаво, що серед небагатьох відомих нам спогадів про І. Безбородька, є згадка саме А. Кочубея: «Граф Ілля Андрійович був великий оригінал, трохи грубуватий, але предобрый чоловік, особливо для своїх співвітчизників – малоросіян... Усі малоросіяни, які приїжджали до Петербурга, були прийняті ним дуже ласкаво, а деяким з них, бувало, навіть відводилися в будинку його квартири» [108, с. 32]. З яскравих прикладів допомоги співвітчизникам варто лише згадати художника Д. Левицького. Всі урядові замовлення від кінця 1770-х рр., надходили йому саме завдяки заступництву родини Безбородьків [115, с. 83].

Однак повернімося до Кочубеїв: син А. Кочубея – Петро (1825–1892) одружився з Варварою Олександрівною Кушельовою-Безбородько (1829–1894) – донькою О. Кушельова-Безбородька, й отримав в управління всі її маєтки [108, с. 313–314]. Якщо порівняти життя пари, родинне захоплення колекціонуванням [90] дає нам право припускати: якщо дозамовлення виконувалося приватними особами, члени саме цієї сім'ї могли поповнити родинний сервіз.

Звертаючись до третьої чверті XIX ст., в дослідженні потрібно згадати й про скульптуру, яка знаходилася в українських колекціях. Нам здалося дивним, що твори епохи Олександра II, правління якого позначилося скасуванням кріпацтва, не зафіксували цих подій у художніх виробках. На нашу думку, це пояснюється тим, що цікаву для нас тематику втілювали у свої вироби приватні виробництва. Колекціонери, можливо, навіть підсвідомо збирали паралельну лінію ІФЗ, яка хоч і використовувала народну

тему, проте подавала її досить специфічно. Припускаємо, що це пов'язано з одним із головних скульпторів заводу – іноземцем А. Шпісом. Як влучно охарактеризувала К. Хмельницька: «За рідкісним виключенням це була епоха Августа Шпіса» [230, с. 43]. Іноземець, який навчався у Берлінській академії, намагався влитися у російський контекст (хоча навряд це вимагалось від нього) і вносив у вироби західні ремінісценції. Так, в одній з найбільш відомих українських колекцій російської порцеляни О. Білого бачимо кілька робіт цього періоду: «Дівчина з глечиком» та «Бродячі музиканти» [145, с. 44] («Діти з білкою» – за музейним етикетажем; іл. 230, 231). «Діти з білкою» називається аналогічний предмет 1860-х рр. і з Петергофського музею-заповідника [276, р. 90]. Під час спроб уточнення назви (адже у хлопця на лівому плечі зображена тваринка, не схожа на білку), ми віднайшли посилання на управителя Імператорськими заводами у Санкт-Петербурзі М. фон-Вольфа та вказівку, що А. Шпіс виконував у 1864–1866 рр. модель «Діти з білкою», проте «... скульптор створив фігури дітей з батьками...» [230, с. 430]. У колекції ж ми бачимо двох дітей. Можливо, ми помиляємось й старший чорнявий хлопець, який сидить на пеньку, – батько малої дівчинки, яка стоїть поряд у білій сорочці та світлому, блакитно-сірому сарафані. Проте, в ДЕ ми віднайшли аналог скульптурної групи 1900-х рр. (але в бісквіті та майже удвічі вищій) за моделлю А. Шпіса під назвою «Болгарські хлопчик та дівчинка» (інв. № Мз-И-1157; іл. 232). На національну приналежність, окрім російських архівів, можуть вказувати й музичні інструменти. На лівій нозі хлопця знаходиться предмет на кшталт болгарської гайди – різновид волинки, дівчинка ж під правою рукою тримає бубон (тамбурін/давул?). Таким чином, пропонуємо враховувати версію назви, запропоновану ДЕ.

Розглядаючи фігуру «Дівчина з глеком» за моделлю А. Шпіса (виконали А. Лапшин і А. Миронов) [145, с. 44, 73], бачимо миловидне, але зовсім позбавлене характеру обличчя моделі. Попри рокайльні закрути на базі виробу, предмет більш тяжіє до класицизму, але без його

прямолінійності. Можливо, таке відчуття викликає монохромне тонування золотом, що нагадує «surtout de table» (орнаментальний виріб для центру столу) [225, с. 62]. Адже якщо порівняти зображення з попереднім, де очевидно простежувалися риси сентименталізму, тут більш відчутні тогочасні німецькі ідеали поміркованості та відстороненості. Вважаємо, саме вироби майстрів, які компілювали стилістику різних епох, і призвели до зниження зацікавлення колекціонерів продукцією ІФЗ й поширення попиту на вироби малих приватних підприємств.

Згадуються слова сучасника: «Прощайте, мої світлі і темні образи, мої добрі і недобрі люди...! Ви не великі герої, не гучні особистості...: але ви були люди, і ваше зовнішнє і внутрішнє життя так само сповнене поезією, так само цікаве і повчальне для нас, як ми і наше життя в свою чергу буде цікаве й повчальне для нащадків. Ви були такі ж дійові особи великого всесвітнього видовища... Могутньою силою письма й друку познайомлю тепер з вами ваших нащадків» [1, с. 46]. І починаємо розуміти, яке важливе значення мали образи простолюдю в певний період. Мистецтво доносить нащадкам образи минулого, тому лише крізь віки, аналізуючи самі лишень стилістичні тонкощі, бачимо проблеми та хаос у Російській імперії другої половини ХІХ ст., «розв'язання» яких неминуче наступить.

Повертаючись до робіт А. Шпіса та оглядаючи лише наявні в колекціях вироби, розуміємо, що скульптора більше вабили античні канони, аніж заглиблення у світ «загадкової російської душі». За приклад може слугувати твір художника з авторським підписом із колекції О. Гансена – «Дівчина з фруктами» [77, с. 13] (іл. 233). Бісквітна робота відсилає нас до класики й ще раз підтверджує неспроможність або небажання керівництва ІФЗ звернути увагу на болючі проблеми сучасності (згадаймо хоча б запити передвижників).

Як нехарактерний приклад роботи ІФЗ часів Олександра ІІ (сервіз виготовляли від першої половини ХІХ ст.) продемонструємо деталі «Корбієвського» сервізу з колекції М. Фрадкіна та О. Білого (іл. 234). За

виразом А. Лансере, це одна з небагатьох самостійних органічних російських речей: «Це знову пролунав щирий голос російського художника-кераміста, який незмінно, завжди прагнув говорити не чужою, а власною мовою» [118, с. 25–26]. На дзеркалі тарілок можемо побачити невелике коло, де на білому тлі зображені букети різнокольорових квітів (троянди, дзвоники, айстри і т.п.); на згині борту – монохромні грона винограду та виноградне листя, яке по колу окреслює внутрішній малюнок, нагадуючи танок навколо центрального об'єкта. Решту простору, на якому ледь проглядає біле тло, заповнено маленькими золотими прожилками-гілочками, вусиками та листочками винограду. На наш погляд, своєю візерунчастістю, строкатістю ці предмети схожі на гжельські вироби. Проте за детального дослідження ми зрозуміли хиби поглядів попередників та нашої концепції з алюзією до народної самобутності. Адже за віднайденими даними «Корбієвський» сервіз виготовили за взірцем французького, придбаного для царського двору в магазині Ж. Корб'є, звідки й походить назва [143]. Це ще раз підкреслює зубожіння та нестачу ідей, про яку згадувалося вище. Перенасиченість виробів ІФЗ другої половини ХІХ ст. орнаментикою і позолотою – спроба завуалювати дещо основне, «чисте». Адже якщо простежити лінію змін від чистого білого черепка, за який змагалися виробники порцеляни, до повного заповнення й нівелювання первинного матеріалу, розуміємо: катарсис неминучий. Очищення через потрясіння мало відбутися, як нам відомо, вже за століття, на зламі віків.

У колекціях присутні предмети й наступних періодів монархічного правління, тож аби дослідження було більш повним, перейдемо до порцелянових виробів з клеймом Олександра ІІІ (1881–1894). Вище ми вже надали загальну характеристику другої половини ХІХ ст., тому пропустимо вироби, що підпадають під згадані ознаки, та розглянемо найцікавіші й тематичні предмети. Так, в ОХМ представлена чашка 1884 р. з колекції Т. Карасєвої та В. Амосова (іл. 235). На білому виробі еліпсоїдної форми зображено державу з хрестом, за нею – два прапори білого та червоного

кольорів, на кожному з яких навхрест перетинаються сині стрічки. Білий із зображенням повернутого хреста – Андріївський прапор кораблів російського Військово-морського флоту (від 1699 до 1917 рр.) [156]. Чашка зі збірки – деталь другого сервізу («імператорський сервіз №2 з рисунком “прапор і гюйс”»), виконаного спеціально для однієї з найбільших імператорських яхт «Держава» [136, с. 66]. Поодинокі предмети цієї серії доволі рідко зустрічаються навіть у великих музейних збірках національного масштабу (іл. 236). За порівняння з попереднім сервізом, виконаним для цієї самої яхти в часи Олександра II за проектом І. Монігетті, помічаємо суттєві зміни в декорі – відхід від розкішної псевдо-візантійської манери до стриманої та делікатної класики (іл. 237).

З колекції Т. Карасевої та В. Амосова також надійшла тарілка з «Власного» сервізу палацу «Котедж» у парку Олександрія 1888 р. (іл. 238). На чистій білій порцеляні золотом підкреслено борт виробу, на якому зображено герб, розроблений поетом В. Жуковським [46]. На золотому канті герба напис: «За Веру, Царя и Отечество» (з рос. – «За Віру, Царя та Вітчизну»). В середині на синьому тлі зображено лицарський меч вістряв догори, який проходить крізь вінок із зеленню та білими трояндами. В центрі дзеркала – золота розетка. Саме геній В. Жуковського, сина романтизму, який чудово перекладав Й. Гете й був натхненником царськосельських ліцеїстів, зміг влучно передати символіку середньовіччя.

Як уже згадувалося вище, «Власний» сервіз виконаний для палацу «Котедж» у Петергофі (як зазначає А. Лансере, «Сервіз ферми Олександрія» [118, с. 257, ил. 145]) у 1827–1829 рр. [276, р. 62] – за правління Миколи I. Таким чином, вироби з ОХМ – доповнення до основного замовлення, що свідчить про користування даним сервізом та його актуальність наприкінці XIX ст. Якщо поглянути на інтер'єр «Котеджу», то глядач ніби опиняється у середньовічному замку з переважанням дерева, меблями, які «грають» в унісон архітектурі, та різьбленням, що нагадує оформлення готичних

соборів. Можливо, саме тому цей ансамбль традиційно вважають найвиразнішим прикладом неоготики в Росії [114, с. 127].

Аналізуючи предмети та спостерігаючи псевдоготику, псевдорозкоко, розуміємо, що еклектика – це вияв романтизму, спроба втечі у світ мрії, де були середньовічні лицарі та пасторальні забави. Де ще не переймалися механізацією. Це все переживуть й представники творчої еліти кінця ХІХ – початку ХХ ст. Це виплеснеться у роботах представників об'єднання «Світ мистецтва», де «людина в окулярах» М. Добужинського підведе ризику під усіма спробами повернення у світ ілюзій. Там, за вікном, їх більше немає. Еклектика закінчилася. Таке сміливе твердження, звісно, не обґрунтоване і ми, далі презентуючи предмети з порцеляни, доводимо, що еклектика, полістилізм – єдина стала категорія в стилістичному аналізі.

Вироби часів Миколи ІІ (1894–1917) представлені в українських колекціях не так широко, як порцеляна попередніх періодів. Проте ми виокремили низку творів, щоб нагадати про нові течії, що впевнено вливалися в європейське мистецтво та наприкінці сторіччя проявилися у фарфорі. Ідеться про модерн. В предметах, обраних для дослідження, не маємо достатньої кількості матеріалу, щоб повністю розкрити цю течію, але ваза «Літній дощ» з колекції О. Гансена – яскравий приклад даного напрямку (який, до речі, наприкінці ХХ ст. не завжди виокремлювався та виділявся в ознайомчих працях з декоративно-вжиткового мистецтва [140; 311]) (іл. 239). Ваза доволі видовжена й трохи завужена донизу, має плавні лінії переходів від шийки до тулова. Та основна деталь – розпис: по уквітчаному полю йде оголена жінка з посудинами в руках, із яких виливається вода. Рослинність, водна стихія, плавність жіночих ліній, які підкреслюють потоки води, сіро-блакитна кольорова гама – все це просто категорії, якими мислив новий час. Даний виріб, фактично без інших прикладів – є повною ілюстрацією модерну у виробках ІФЗ.

Чудове порівняння навела А. Ілінг, описуючи порцелянову скульптуру «Іллі Муромця» 1914 р. з колекції О. Гансена – «Богатиря» Врубеля

[77, с. 16] (іл. 240, 241). Останній також є втіленням модернових смаків: таємничий вечірній ліс, на фоні якого зображений чоловік, зачаровує своєю нереальністю. Сам богатир – немов його продовження, король лісу, з яким становить єдине ціле. Якщо картину, яка нагадує мозаїку зі смальти, «розібрати» на кольорові плями – побачимо орнаментику, притаманну модерну в її найкращому виконанні російським художником. На порцеляновій фігурі це ще не цілком простежується: лише кольорова гама в сіро-імлістих тонах з вкрапленням зеленого та коричневого. Елемент казковості ще стримується трохи сухуватим розписом, наближеним до реалістичного.

Значно більше свободи як у художній манері, так і в пластиці бачимо у найвідомішому творі часів Миколи ІІ, виконаному талановитим художником, членом товариства «Світ мистецтва» К. Сомовим – «Дама, яка знімає маску» (іл. 242). Слід зазначити, що на заводі почали працювати й інші відомі представники спілки: Л. Бакст, В. Сєров, О. Головін, С. Чехонін, Є. Лансере та ін. В деяких зі згаданих колекцій та музейних експозиціях (ЧМОМ, ОХМ) присутній названий твір, проте у колекції Д. Попова робота представлена з імператорським клеймом. Споглядаючи цю прекрасну даму в костюмі XVIII ст., розписану у блакитно-сірих тонах – відразу згадуються не минулі події, а сучасні художникові бали-маскаради, присвячені урочистим подіям у царській родині (іл. 243).

Фігура навряд була виконана самим К. Сомовим, радше – за його зразком (1906 р.), адже, крім монограми імператора під короною, в тісті можна побачити два клейма «ИЗ» (припускаємо «Імператорський завод») та «ИС», що залишає поле для подальших пошуків та атрибуцій.

Як зазначав сам К. Сомов у листі до О. Бенуа, «...мої порцелянові вироби, здається, можуть вважатися “уніками”. Кожен зі зроблених небагатьох екземплярів пройдений мною особисто ще в фарфорі до випалювання й потім мною ж самим розфарбований по-різному... Фігура з маскою існує 1) в трьох різних розфарбовуваннях 2) в бісквіті (один) і 3) в

золотому розфарбуванні суцільно (один екз.)... Всі ці речі повторені мною не будуть» [197, с. 100]. К. Сомов дуже дбайливо ставився до своїх творінь, навіть не хотів щоб вони потрапили до приватних власників, через недбале ставлення останніх. Це була своєрідна «фарфорова хвороба» К. Сомова, яку він сам собі діагностував (художник водночас був і колекціонером) [197, с. 82; 218].

Тема, яка також набула шаленої популярності та якій можна присвятити окреме наукове дослідження – балет у порцеляні. Майже в усіх значних українських колекціях, згаданих у дослідженні, є порцелянові фігури виконавців балету. Це згадка про гучні, сміливі російські балетні сезони С. Дягілева, які прогриміли на світових сценах та запам'яталися завдяки синтезові мистецтв, якого так прагне кожна епоха. Більше немає невиразного тла, яскрава тематична сцена, дуже часто в дусі модерну (згадуємо художників, які працювали над декораціями) – один з головних елементів постановки, який був, своєю чергою, цілком самостійним. Проте ми не можемо стверджувати чистоту модерну, адже до нового стилю зверталися начитані, свідомі ерудити. І хоча вони самі були проти еклектики та нудьги, яка виникала внаслідок застою як на ІФЗ, так і в російському мистецтві загалом, звертаючись до східних мотивів, до крито-мікенської культури – художники тим самим не відійшли від історизму, а лише внесли нові ретроспекції та погляди. Від бажання епатувати за допомогою незвичного «модерну» вони врешті-решт також прийшли до історичних апеляцій.

Звернення до художників пояснюється тим, що фарфорова пластика про яку нині йде мова, просто ілюструє роль та костюм виконавця балету. Саме тому неможливо розглядати скульптуру поза загальним мистецьким контекстом. Навіть навпаки, в даному випадку порцелянові балерини – абсолютно несамостійний твір ІФЗ. Що цікаво: замовлення таких прогресивних моделей на заводі робилися ще за часів Миколи II, проте з клеймом імператора нам відома лише фігурка балерини А. Павлової у ролі Жизелі 1914 р. з колекції Бродських (НМККГ, інв. № Ф-1413). Статуетка

А. Павлової з колекції Д. Попова містить клеймо Народного комісаріату просвіти (іл. 244), з колекції М. Фрадкіна (ХХМ, інв. № 1193) – Ленінградського фарфорового заводу. Серед пізніших творів на цю тематику в родині Бродських представлені також скульптурні зображення балерин С. Федорової (1919 р.) та Т. Карсавіної (1920 р.) [184, с. 70], скульптура останньої виробництва ЛФЗ значиться також у колекції М. Фрадкіна.

Цими предметами завершимо опис виробів та стислий нарис історії Імператорського фарфорового заводу. В 1917 р. з клейм порцеляни зникає імператорський вензель, на зміну приходять серп і молот та нова ідеологія (яка до речі, позичала старі форми). Історію царської Росії дуже символічно було відображено в бісквітних медальйонах 1910-х рр. (збірка О. Коцієвського, О. Білого; іл. 245).

У результаті проведеної роботи, систематизувавши предмети Імператорського фарфорового заводу з українських колекцій, що ввійшли до музейних збірок, можемо підсумувати: порцелянові твори дають змогу «прочитати» всю історію виробництва часів Російської імперії. Майстри заводу зверталися до різних стилів та стильових напрямів, головною вимогою була відповідність примхам та забаганкам того прошарку суспільства, на який були розраховані вироби. Саме тому бачимо дуже широку палітру художньої мови, адже політична ситуація часто впливала як на форму й оздоблення, так і на сюжет. Якщо детально виокремити описані предмети за належністю колишнім власникам, можна проілюструвати особистість останнього.

Дослідження декоративно-вжиткового мистецтва ще раз доводить, що жоден стиль не має чітко окреслених початку та кінця: постійно відбувається взаємопроникнення, повсякчас знаходяться митці, які звертаються до історії. Це схоже на Інь та Ян у їх постійній боротьбі та взаємодії. Так і минуле переплітається з майбутнім; із цього переплетіння виокремлюється тонка лінія сьогодення, яку нам так складно розгледіти.

3.4. Порцеляна заводу А. Миклашевського у с. Волокитиному

Фарфоровий завод А. Миклашевського – одне з найцікавіших приватних підприємств з виготовлення художньої порцеляни другої третини ХІХ сторіччя. Його вироби знаходилися в багатьох збірках та й нині користуються попитом колекціонерів. Завод розташовувався на території сучасної України, в селі Волокитиному, на сьогодні – в Путивльському районі Сумської області. Нині занедбане селище колись було оплотом культури й творчості завдяки тому, що у ХVІІІ ст. неподалік, у селі Полошках, були знайдені поклади каоліну [162, с. 103–118, 381].

Каолінове родовище розроблялося багатьма зацікавленими підприємцями. «Фабрикант Гарднер почав перший вивозити її на свій завод в Дмитровський повіт Московської губернії» [120, с. 43]. Існують документи, що зберегли відомості кінця ХVІІІ ст. про судові справи, стосовно використання покладів глини [389]. У контексті нашого дослідження даний факт важливий тому, що саме місце розташування маєтку надихнуло його власника А. Миклашевського на заснування порцелянової мануфактури.

Засновник – Андрій Михайлович Миклашевський (1801–1895), представник старовинного козацького роду Миклашевських, герб яких досі прикрашає вхід до трапезної Видубицького монастиря у Києві. Історія прав власності на волокитинські землі та родинні зв'язки А. Миклашевського, добре висвітлені в статті П. Дорошенка [55]. Окремі відомості можна знайти в архівних установах.

Історія порцелянової мануфактури починається від кінця 30-х років ХІХ століття, адже точна дата відкриття фабрики залишається під питанням. «...Можна вважати, що це відбулося між 1836 (дата оселення А. Миклашевського у Волокитиному) і 1839 рр. (коли вперше експонувалися вироби фабрики на Петербурзькій виставці)» [199, с. 124]. Якщо порівнювати з ІФЗ, то робота волокитинської мануфактури припала в основному на часи Миколи І, коли яскраво виражені античні вподобання змінювалися готичним

романтизмом та русько-візантійськими орнаментами. То були часи еkleктики та історизму. З огляду на те, що виробництво було приватним, є підстави вважати, що воно працювало на загальний попит. Проте якщо простежити характер виготовлених предметів, розуміємо, що власника не цікавив широкий загал – усе виконувалося на найвищому рівні. Крім того, сюжетна лінія продукції адресована обізнаному користувачеві, що свідчить про вузьке коло поціновувачів, на яке орієнтувався А. Миклашевський. Особисто ми б назвали цей завод «оплотом ідеологічного просвітництва», адже вважаємо, що більша частина асортименту волокитинської продукції несе в собі досі не розшифрований задум. На цю думку наштовхує напис, за свідченнями П. Дорошенка, розташований того часу на фронтоні воріт: «Ad majorem Dei gloriam anno 1875 exec. Miclachevski» [55, с. 6]. Напис відсилає до ордену єзуїтів та свідчить про своєрідність поглядів господаря. Про це свідчить і пам'ятник його дружині, виконаний за формою єгипетської піраміди [55, с. 6]. У нотатках А. Середи знаходимо таку інформацію: за глухівською легендою, А. Миклашевський був вільнодумцем, і «...за це навіть відсидів у крінбері(?) (можливо, мається на увазі фортеця Кінбурн поблизу Очакова – Г. Р.). Ніби на його ф[абри]ці було виготовлено статуетку – карикатуру на Павла І. Мавпоподібний імператор сидить верхи на собаці і з захопленням колотить у літаври» [345, арк. 4]. Прямого підтвердження даних про вільнодумство саме А. Миклашевського не знайдено (вважаємо за необхідне звернутися до російських архівів), проте знаючи історію роду, це можна припустити. Що ж до згаданої мавпи, то в колекції О. Білого зберігається подібний твір із назвою «Глашатай на собаці» (іл. 246). Враховуючи те, що ми зустрічали й інших мавп з музичними інструментами: контрабасист (колекція О. Білого, перед цим мав назву «Віолончеліст» [145, с. 71]; іл. 247), скрипаль (колекція К. Шпектор; іл. 248), можна припустити, що це відсилання до відомого майсенського оркестру [309, S. 18–37]. Порцелянові мавпи, яких виготовив Й. Кендлер також приховують іронічний підтекст, проте чи мав на меті власник волокитинського заводу створити карикатуру

на чинну владу – достеменно не відомо. Саксонські статуетки виготовлені в стилістиці рококо, волокитинські вироби – не мають яскраво виражених ознак рокайлю. Бази, на яких розміщені мавпи, виконано на зразок позему в природних відтінках, що більше нагадує сентименталізм класики. Лише костюми нагадують про XVIII сторіччя, але не як виражені ознаки рококо, а як ретроспекція, з її зверненням до минулого, проте у сучасну добу.

Загалом, коли в дослідженнях попередників згадуються твори А. Миклашевського, здебільшого йдеться про напрямок, який отримав назву «повторного рококо» [53, с. 23; 67, с. 90; 351, арк. 120]. Ф. Петрякова під час аналізу форм та поділу виробів за групами вже простежувала й вкраплення інших стилістичних напрямків, проте у висновках все одно підкреслила: «Порцеляновий завод у Волокитиному вступив у життя в той час, коли стиль пізнього класицизму згас, і “друге рококо” набуло вже громадянства й сили як модний напрям...» [165, с. 161]. Ми ж, аналізуючи порцелянові твори з приватних українських збірок, доходимо висновку, що у волокитинських творах панувала цілковита еkleктика, й продемонструємо це на прикладах. О. Корусь та Е. Самецька також зазначали, що в оформленні виробів простежується принцип історизму [106, с. 26; 191, с. 420].

Повертаючись до іронічності та шаржу у творах А. Миклашевського, вважаємо за необхідне продемонструвати чорнильниці «Бібліофіл» з зображенням ерудита – Ш. Нодьє (в колекціях Д. Попова та О. Гансена; іл. 249) і французького політичного діяча – «Арман Марраст» (колекція О. Гансена) (іл. 250). Як відомо, ці вироби створені з огляду на малюнки Бенжамена Рубо [53, с. 25] (іл. 251). Нам же здалося, що «Бондар» з колекції О. Гансена також навіяний одним із шаржів митця (іл. 252, 253). Для нашого аналізу цікавий той факт, що майже всі відомі нам чорнильниці з плином часу були атрибутовані й отримали назви залежно від зображених персонажів. Тому вважаємо за необхідне розглянути предмет, який зберігається у сучасній колекції С. Халкіді – чорнильницю (іл. 254), в альбомі Е. Самецької представлену як «Українець, що сидить з капелюхом в

руці» [192, с. 43]. Ми впевнені, що зображений чоловік у білому каптані з барвистим оздобленням – конкретний персонаж. Аналізуючи портретну схожість, дозволяємо собі припустити, що це один з синів Б. Хмельницького – Юрій або Тиміш (іл. 255, 256). На відміну від попередніх чорнильниць – чоловік зображений на поземі (характерному для мавпячого ансамблю), який розташовується на білій базі, підкреслений золотим обведенням, з рельєфним декором у вигляді рослинної гірлянди. Така основа відсилає нас до класицизму, популярного наприкінці XVIII – на початку XIX ст., особливо у Франції, на стиль якої, як відомо, орієнтувався А. Миклашевський.

Завершуючи тему з чорнильницями, варто відмітити, що в колекції О. Білого представлена чорнильниця даного заводу із зображенням парубка, що сидить (іл. 257). Поруч із хлопцем пес, ліворуч біля зрізаного дерева стоїть рушниця. Вдягнутий мисливець у червоний жилет, з-під якого видно білу сорочку та білу шийну хустину з червоними смугами, зелений піджак, сині короткі штанці, рожеві панчохи й темне взуття. На голові у чоловіка темний капелюх. Цей персонаж навряд був прототипом історичної персони, але героєм літературного твору – можливо. Подібна до нього за манерою виконання скульптура (з тієї самої колекції) є зображенням юнака, який сидить з волинкою в руках (іл. 258). База фігури виконана також у вигляді природного ландшафту. Проте зовнішність та одяг персонажа свідчить про звернення до рококо: припудрене світле волосся обрамлює обличчя, банти різного кольору декорують капелюх, каптан і штанці, які за модою рококо сягають лише колін. Навіть чорні туфлі на невеличких підборах мають рожеву прикрасу. Інша база у юнака з пташкою з колекції Д. Попова, вдягнутого в доволі скромний народний європейський одяг: він стоїть босоніж на базі, яка у верхній частині нагадує попередні (імітація землі), а по периметру біла, с золотими рокайльними завитками (іл. 259). Тут бачимо натяк радше не на французьке, а на стримане німецьке рококо.

Згадавши про французькі вподобання засновника мануфактури, в дослідження варто внести історичний контекст. Нам відомо, що першим

керівником фабрики був призначений француз Ф. Дарт [55, с. 7; 249, с. 309], це свідчить про орієнтацію та стильові особливості предметів, які в подальшому планувалися до випуску. Головними ж виконавцями виробів були кріпаки А. Миклашевського, які з дитинства навчалися у фабричній школі. «60 хлопч. і дівчат постійно заняті розпис. ф-ра. В 1859 р. на ф-ці працювало 130 чол. з 870 кріпаків» [345, арк. 7]. Існують архівні відомості, де міститься справа та звернення за 1849 р. А. Миклашевського до Д. Бібікова з проханням дозволити заснувати у Волокитиному приходське училище [388]. Одного з основних учителів перевели з Городницького приходського училища [185, с. 102–103]. Згадуємо, що в Городниці від початку XIX ст. також існувало порцелянове виробництво; можливо, даний факт пояснює мету обрання вчителя саме з цієї, досить віддаленої від Волокитинового місцевості. Чи була приходська школа закладом, де за планом мали паралельно навчатися майбутні працівники заводу, залишається під питанням, проте відомо, що художники-селяни були «...фахівцями не лише в порцеляні, але що малювали ікони для нової церкви і плафони для панських будинків» [345, арк. 8]. Зазначене й число учнів, які навчалися в школі при фабриці – 30 осіб [29, с. 140], що майже збігається з числом учнів приходського училища (31) [162, с. 61].

Що ж стосується прізвищ майстрів, то в процесі пошуку інформації з історії заводу пощастило віднайти зошит (1964 р.) зі спогадами місцевого жителя М. Жука, який нині введено до наукового обігу [185]. У зошиті містяться нотатки про село й порцелянове виробництво. Нові відомості про майстрів доповнюють уже відомі прізвища працівників, які зазначали Є. Кочерженко [107], О. Школьна [241, с. 42] та інші.

Отже, підприємство відкрите наприкінці 40-х років XIX ст. за проектом французів – Огюста та Франсуа Дартів [191, с. 12], почало працювати на якість і прибуток. У процесі дослідження знайдено цікавий факт, який відкрився під час вивчення біографій братів Дарт, у зв'язку з чим можна зробити певні припущення стосовно асортименту заводу. Вивчаючи

волокитинську порцеляну з колекції лікаря Д. Попова, основну частину якої привезли власне з маєтку А. Миклашевського, ми побачили вироби з клеймом старовинного французького фарфорового заводу – «J.P.» (Жакоб Петі; іл. 260, 261). Жовтогаряча цукорниця у формі патисона (накривка якої також увінчана квітами) й завітчана підставка своєю насиченістю відразу впадають в око. Постало питання: чому у даній колекції з'явився виріб Ж. Петі (він же Жакоб Мардош [268, р. 187]). Шляхом аналізу відповідної літератури відповідаємо на поставлене в роботі запитання. Як зазначає Б. Емме: «У 1839 році на Україні, в Чернігівській губернії, Глухівському уїзді, в селі Волокитине поміщик Андрій Михайлович Миклашевський відкрив свій завод... З Парижа був запрошений відомий кераміст Дарт, який працював на фабриці Жака-Пті...» [246, с. 46]. Таким чином, висуваємо припущення, що фарфоровий виріб міг бути привезений одним з братів Дартів. Крім того, ознайомившись з історією та продукцією порцелянового заводу, бачимо прямі посилання на зразки цього виробництва (іл. 262, 263). На стильову подібність українських виробів, які «...відповідають смакам розбагатілих французьких спекулянтів епохи Людовіка-Філіпа...» до предметів Ж. Петі, ще 1924 року наголошував Д. Іванов [69, с. 32].

Знайшовши відомості про те, що Ж. Петі виготовляв вироби на продаж за кордон з урахуванням побажань замовників [268, р. 186–187], ми були б певні (якби не свідчення сучасників про волокитинське виробництво), що вироби замовлялися в Україну безпосередньо з Франції. В ході дослідження віднайдено інформацію з історії ІФЗ цього періоду: російське підприємство також купувало в Парижі деякі моделі. «Суспільство захоплюється романами Вальтера Скотта – завод підхоплює настрої: робить речі в готичному стилі, закуповує для відтворення у фарфорі гіпсові моделі, які зображують різних героїв Вальтера Скотта; з'являються «Три мушкетери» Дюма – завод відтворює типи мушкетерів; лунають звуки «Гугенотів» Мейєрбера, «Пуритан» Белліні – завод вже придбав у Парижі моделі і герцога Невері й Рубіні...» [78, с. 197]. Вважаємо, що подальші розвідки в межах майбутніх

досліджень мають зосередитися на ознайомленні з невеликими французькими порцеляновими заводами (варто звернути увагу на Лімож), французькими архівами, а також на пошукові листування між Ж. Петі та Дартами, А. Миклашевським чи навіть Ф. Петрунею / Петруниним (працівником заводу). Адже останнього, як відомо, також відряджали за кордон для ознайомлення з іноземними колекціями [199, с.128]. Завершальні факти, які можуть свідчити про взаємозв'язок між заводом А. Миклашевського та Ж. Петі: 1849 р. Ж. Петі оголошує своє виробництво збанкрутілим через те, що його виробити перестали купувати, бо поширилися підробки [268, р. 190–191] – приблизно в той самий час помирає Ф. Дарт (можливий замовник) і близько 1851 р. директором стає кріпак А. Миклашевського [165, с. 121], з приходом якого тематика виробництва, швидше за все, коригується. Другий факт: завод у Волокитиному припинив роботу 1861 р. [199, с. 133; 221, с. 3], Ж. Мардош продав свою фабрику 1862-го [268, р. 200]. Ці дані дають напрям для подальших розвідок щодо взаємозв'язків між іноземними та українськими порцеляновими заводами.

Повертаючись до згаданих класицистичних елементів у волокитинській чорнильниці з колекції С. Халкіді, вважаємо за необхідне продемонструвати приклади, які також апелюють до цього стилістичного напрямку. Так, до давньогрецької класики відсилають нас парні вази-ритони з колекції О. Гансена (іл. 264). Кожна в формі рогу, в нижній частині завершується головою кабана (згадуємо ліможські вироби; іл. 265). Масивний цоколь, розписаний під мрамур, імітує підставку і водночас нівелює їх колишне призначення. Рельєфний декор, яскравий поліхромний розпис – усе це нагадує мистецтво еллінізму.

Алюзію до мистецтва Давньої Еллади спостерігаємо на невеличкій вазочці з колекції О. Гансена: вона тримається на невисокій ніжці, від якої в обидва боки відходять голови тварин (іл. 266). За каталогом Е. Самецької: відтворено рельєфні голови гусей [192, с. 71]. Ми ж вважаємо, що це морські істоти саме в тому вигляді, яким його уявляли та зображували давні греки. За

формою предмет віддалено нагадує кілік, який стоїть на видовженій базі овальної форми. На білому фарфорі в розписі використані лише два кольори: червоний та чорний, що свідчить про класичний делікатний підхід до художнього оздоблення виробу. Подібну стриманість живописного оздоблення простежуємо на вершківниці з колекції О. Гансена та аналогічних за стилем виконання чашці й блюдці зі збірки Д. Попова, які, напевно, були елементами одного сервізу, адже мають тотожні за формою ручки (іл. 267, 268). Чашка, подібна до кратера з широкими вінцями, у парі з напівсферичним блюдцем мають доволі оригінальний декор. Зображення на цих предметах досить просте, представлене геометричним рельєфним орнаментом, підкресленим синіми й червоними фарбами. Меандр (ортогональний орнамент) у нижній частині чашки переходить у вертикальні криві, які завершуються трикутною умовною стрілою. В пласких проміжках на білому тлі чергуються схематично зображені сині й червоні квіти. На вершківниці О. Гансена, яка формою відсилає до ампіру (нагадує севрську форму початку XIX ст.; іл. 269), орнамент більш пластичний, але має ритм, повторює форму виробів та співмірний пропорціям предмету. Фото аналогічного блюдечка опубліковане Л. Долинським [52, с. 117; 53, іл. 24]. Дослідник вважає, що ці предмети завод випускав для продажу широким колам споживачів, тому вони майже не представлені в музеях. Ми бачимо поганий стан збереженості виробів з колекції Д. Попова, що не характерне іншим речам. Проте все одно вважаємо, що бачимо доволі рідкісні предмети, створені не для широкого загалу. Л. Долинський також вважає, що орнамент за колоритом нагадує мотиви народної вишивки [53, с. 28], що має свідчити про самобутність виробів та врахування українських естетичних смаків. Нам важко погодитися з цим твердженням, адже в ході дослідження постійно спостерігаємо певні, хоч і не прямі запозичення. Якщо народна орнаментика чи сюжет зустрічаються у виробках, наприклад, малої пластики, то це радше пов'язане з темою та сюжетом, ніж з традиціями. Тим паче, якщо згадати про

західну орієнтацію А. Миклашевського, який дуже багато часу проводив у Франції.

Листи Є. Спаської до С. Таранушенко, віднайдені нами, фіксують думку дослідниці стосовно роботи Є. Кочерженко та прояву «народності» у виробках: «...щоб наважитися писати про будь-яку “самобутність” – треба мати сміливість; а краще за все – поїхати до Парижа і передивитися уважно... Ні, в такому плані – ніхто з нас, учнів Данили Михайловича, – не наважився б писати про будь-яку самобутність. Людина напевно і хороша, і старанна писала цю роботу, проте, варто було б якось обережніше ставитися до самобутності... бо “народнього мистецтва” там і близько не було... дуже мало своєрідного!... не погано було б краще знатися на закордонних зразках, хоч трохи» [349, арк. 20, 20 зв., 24]. Є також неопубліковані витяги на цю тему з іншого листа 1969 р.: «А захоплення т. Ступака “українськими сюжетами” в декількох статуетках – просто сміховіння! – це ж лише певна “екзотика”, “оригінальність” – для панського вжитку! Дівчатам-кріпачкам, що працювали на фабриці цій, за спогадами їхніх онучок – нелегко доставалася ця “екзотика”...» [349, арк. 19].

Повертаючись до запозичень: характерна форма грецької культури, використана на заводі А. Миклашевського для створення глечика – ойнохоя, простежується у предметі з колекції О. Білого (іл. 270). Бачимо еkleктизм у поєднанні даної форми зі світло-рожевим тонуванням та квітковим розписом: по тулову вази немов камеї – білі рельєфні медальйони з профілями римських імператорів (музейна атрибуція). Гліптику нагадує й об’ємне тематичне зображення на виробках із колекції Д. Попова. Так, білу цукорницю та чайник прикрашено блакитно-сірими монохромними рельєфними жанровими сценами (іл. 271, 272). Обриси двох предметів апелюють до ампіру, проте «м’якість» форм та ручки – у вигляді рослинних елементів – додають виробам сентиментальності. Крім рельєфних сцен, на тулові розмістилися тоненько прописані квіткові мотиви з переважанням помаранчево-червоного, сливового і зеленого кольорів з позолотою. Золотом

як підведенням підкреслено горловини виробів, носик чайника й денця предметів. Дві сюжетні сцени зображені як на чайнику, так і на цукорниці, – ідентичні: на одній з них, на тлі фрагмента краєвиду парку, за столиком з книгою в руках сидить дама, а чоловік у сюрдугі й циліндрі підносить їй птаха(?). В іншій сцені дама в капелюшку сидить і ніби слухає гру чоловіка, який стоїть поряд із лютнею в руках. Композиції гармонійні, кожна драперія, кожна деталь одягу в цих невеличких композиціях пропрацьовані з неймовірною витонченістю і віртуозністю. В каталозі Е. Самецької знайшовся аналог – глек з тотожними рельєфними галантними сценами, але більш насиченого синьо-блакитного кольору [192, с. 88]. Мистецтвознавець зазначає, що глек має європейський, швидше за все, німецький характер [191, с. 390–391]. Ми вважаємо, що сюжети на порцеляні А. Миклашевського можуть стати темою подальших мистецтвознавчих розвідок. Адже кожен сюжет на порцеляні цього заводу, як уже зазначалося вище, на думку автора, має прототип.

Так, поза рамками дослідження, хочемо навести за приклад кашпо з ДЕ (форма характерна для виробів французьких мануфактур кінця XVIII ст.), позначений як «Кашпо з піддоном» (інв. № Мз-Ч-2642; іл. 273). Виконано в класицистичній манері. На білому конусоподібному предметі зображено жінку в умовно намальованій рамі. На виробі є підпис «Fanny Ef(?)sler». Аналітичним методом ми віднайшли прототип зображення та встановили, що на кашпо зображена відома австрійська балерина Фанні Ельслер під час виконання іспанського танцю качуча; це сучасниця А. Миклашевського, яка успішно гастролювала як у Росії, так і в Парижі (іл. 274).

Повертаючись до стилістичного огляду, демонструємо вазу з колекції Д. Попова, в якій досить цікаво поєдналися класичні риси ампіру та рокайлю (іл. 275). Для дослідження надано білу чотиригранну вазу, відповідно геометризованої форми, яка розміщується на характерних для ампіру чотирьох ніжках у вигляді звірячих лап. Проте, як і у виявах ампіру на ІФЗ часів Олександра I, бачимо квітковий декор на тулові, щоправда, пластичний.

Припускаємо, що цей і подібні твори з виявами класицизму належать до початку роботи заводу, відповідно – 1839–1850-ті рр. Аналогічна ваза, проте нижча (відсутні ніжки у вигляді лап) та з іншим декором була в колекції К. Шпектор (іл. 276). Вироби відрізняються за яскравістю та манерою художнього оздоблення: на вазі Д. Попова кольори ближчі до пастельних, тимчасом як у вазі з колекції К. Шпектор – яскраві, насичені. Над вазою Д. Попова працював більш вправний художник, адже навіть притаманне волокитинським виробам обведення кольором (за контуром, що виступає, – для підкреслення форми) виконане в різній манері.

Одними з унікальних предметів, представлених у дослідженні, є чашка з блюдцем білого кольору, оздоблені випуклою «стрічкою» рельєфного рослинного орнаменту, підкресленого позолотою (колекція Д. Попова; іл. 277). На блюдці тиснене в масі клеймо: в горизонтальному овалі (з короною згори) в центрі ініціали власника заводу – «АМ» готичним шрифтом, навколо – французький напис «Manufacture de Wolokitine». Знаючи цю монограму та дізнавшись про не атрибутований суперекслібрис з ініціалами «А.М.», стилізованими під готику, на французькому шеститомнику «Histoire des Croisades» першої половини XVIII ст. з київського музею О. Пушкіна [112, с. 29–30], – ми дозволили собі припустити, що вони належали власнику описуваної мануфактури. До речі, до готики у А. Миклашевського було особливе ставлення, недарма її елементи помітні як у його київському будинку, так і у власній церкві. О. Селіванов 1903 р. зазначав: «Інколи марка ставилася у вигляді вдавненого в тісто круглого медальйона з гербом власника і написом: «Волокитинской фабрики»... Набагато рідше зустрічається подібне ж вдавнене клеймо, але з ініціалами імені та прізвища замість герба і з написом французькою: «Manufacture de Wolokitine»... [194, с. 149]. Отже, на перший погляд непримітний посуд класичного зразка з рисами сентименталізму є рідкісним порцеляновим виробом. Світлини предметів, схожих за стилістикою, але іншого призначення можна побачити в працях Ф. Петрякової та

Е. Самецької. Вироби чистого білого кольору прикрашені невисоким рельєфним зображенням, підкресленим позолотою. Цікаво, що предмети мають марку, аналогічну до маркування нашої пари [192, с. 95]. Це може свідчити про те, що вироби виготовлялися на експорт, або навпаки – купувалися за кордоном (ця версія розглядалася вище). Як приклад – глек із колекції О. Гансена: білого кольору, вибірково оздоблений позолотою, з рельєфним зображенням міфологічної сцени; містить згадане вище клеймо (іл. 278). Ми віднайшли аналог з фабрики Ж. Петі (іл. 279). Останній же, своєю чергою, за думкою Е. Маккой, був імітацією англійських виробів (можливо, фабрики Споуд) [263, р. 110]. Це ще один напрям пошуку прототипів продукції А. Миклашевського. Виріб з подібним сюжетом, але більш спрощений за виконанням, зустрічався в цей період і на ІФЗ (клеймо Миколи І), як зазначено в збірнику виробництва – це випадкова річ, нехарактерна для виробів підприємства [78, с. 208, ил. 313].

Другий приклад аналогічного оздоблення – чайник з грілкою та підставкою (не відноситься до українських колекцій, наводиться за каталогом Е. Самецької як приклад закордонних впливів; ил. 280) [192, с. 93]. Крім клейма з готичним шрифтом, на грілці під чайник бачимо рельєфні готичні елементи, які нагадують нервюри, та мереживні рельєфні деталі. На виробі поліхромний розпис у вигляді букета, що нівелює чистоту стилю. На самому ж чайнику, в овальному медальйоні зображено ренесансового путті, й це ще раз підкреслює еkleктику в українській порцеляні середини – другої половини ХІХ ст. Згадуючи опис будинку А. Миклашевського відомим архітектором П. Альошиним, розуміємо причини такого комбінування: «У кол. будинку Миклашевських з'являється нова особливість: нештукатурене поле стіни і на вуличному та дворовому фасадах, поряд з готичним, у типі флорентійської лоджії Лянці, карнизом при ренесансових деталях всього фасаду...» [2, с. 48]. М. Гоголь у «Арабесках» пише: «У готичній архітектурі найбільше помітний відбиток, хоча невиразний, тісно сплетеного лісу, похмурого, величного, де сокира не звучала од віку. Ці прикраси, що мчать

нескінченними лініями, та мережі наскрізного різьблення ніщо інше, як темні спогади про стовбур, гілки та листя...» [39]. Ці слова не тільки яскраво характеризують християнську ідеологію, а відповідають й масонським поглядам [386, арк. 402–406]. Якщо вийти за рамки, висуваємо гіпотезу: А. Миклашевський мав відношення до масонської ложі, так само, як і найбільш захоплені колекціонери, що їх згадуємо в дослідженні: О. Гансен, Д. Попов, Б. Ханенко. Це підтверджує низка фактів, віднайдених у ході аналізу будинків та колекцій згаданих осіб і може бути окремою темою для подальшої роботи.

Повертаючись до аналізу виробів, варто вказати, що на фабриках Ліможа (які вважаємо випущеними з поля зору українських науковців), наприклад, на мануфактурі Руо також виготовлялися подібні чайні прибори з готичними ремінісценціями (іл. 281).

Торкаючись теми продажу українських виробів за кордон, розуміємо, що предмети на експорт мали відповідати смакам замовників. Так, нам достеменно відомо, що частково за допомогою тестя А. Миклашевського – таємного радника О. Олсуф'єва, порцелянові вироби активно продавалися на місцевих ярмарках (Києва, Харкова), розглядався для збуту й ринок сучасних Польщі та Литви [390]. Ф. Петрякова зазначала, що відомо про торгівлю з Персією, де попитом користуються чашки круглої форми з зображенням квітів і гірлянд та позолотою всередині [165, с. 123]. Не знаємо, чи такий посуд міг бути призначений для продажу на Схід, проте надалі розглянемо східні тенденції в еkleктичній порцеляні А. Миклашевського.

Так, найбільш яскравим із доступних нам прикладів є десертна тарілка з колекції О. Гансена (іл. 282). На дзеркалі білого виробу зображено ікебану з квітів у чорній вазі. Навколо – також квіти (півонії, хризантеми тощо), які займають значну площу. Співвідношення орнаменту витримане, що надає декору тарілки композиційної цілісності. Щедре використання рожевого, помаранчевого та чорного кольорів (що не часто зустрічається на порцеляні) відсилає нас до японських виробів [302, ill. 50–55], можливо, навіть

відчуваються алюзії лакованих предметів (іл. 283). Подібний, але значно стриманіший декор і скута манера художника простежуються на двох тарілках з колекції М. Фрадкіна (іл. 284). Така сміливість орнаментики відсилає до східних країн, де звикли до насиченої гами кольорів.

«Китайський божок» (музейна атрибуція), який був представлений у колекції О. Гансена кількома варіантами розпису, радше виготовлений для власного ринку збуту як твір на екзотичну тематику (іл. 285). Нам фігура, зображена в динаміці, більше нагадує персонажа з японської міфології – Бога довголіття Фукуроку [144, с. 448], або Хотея, божество достатку, яке інколи зображалося з віялом, що й бачимо на предметах.

Турецькі мотиви відчутні в порцеляновій «Одалісці» з колекції Д. Попова (іл. 286). Перед нами не рокайльно грайлива жінка з картин Ф. Буше, а стримана, подібна до античних красунь, які стали популярними в другій половині XIX ст. (іл. 287). Прислужницю зображено в образі оголеної жінки, на виконаній «під мармур» базі, вкритій блакитною порцеляновою драперією і подушці, білій з різнокольоровим візерунком. Браслети на руках, на правій нозі й намисто на шії – в одній гамі червоно-чорних кольорів з додаванням фіолету. Пов'язка на волоссі жінки – біла з фіолетовими цятками. На прикрасах одаліски помітні рештки позолоти, яка з плином часу стерлася і втратила початкової блиск. Подібна одаліска, але в іншій кольоровій гамі була представлена й у колекції К. Шпектор. В колекції ж О. Гансена також зберігалася оголена жінка, яка лежить (іл. 288). Попри подібність бази та драперії, на якій спочиває жінка, прикрас на цій фігурі немає. Вона віддалено нагадує роботи Т. Шевченка: «Одаліска» та «Сама собі хазяйка в домі» (іл. 289). Орієнтальна тематика як елемент романтизму набула популярності в художньому середовищі середини XIX ст. Спричинилися до цього не лише культурні відкриття, а й воєнні дії, що велися на півдні та на Близькому Сході.

На східну тематику виконана й деталь (чаша з чубуком) до курильної люльки з колекції О. Гансена у вигляді жіночої голови в тюрбані (іл. 290).

Оглядаючи одалісок та деталь люльки, яка відома ще у варіанті з чоловічим зображенням, – згадуємо «Бахчисарайський фонтан» О. Пушкіна.

У ході дослідження ми висували певні припущення щодо теми «Пушкініани» в сюжетах А. Миклашевського: «Коробочка у вигляді голови араба» з колекції Д. Попова (іл. 291), відсилає до роману «Арап Петра Великого», «Уральський козак» (колекція О. Гансена) нагадує Є. Пугачова (іл. 292, 293), бюст літньої жінки, навіть у праці Е. Самецької розглядається як можливий прототип «пікової дами» [191, с. 164]. Вважаємо, що заявлена тема потребує окремого дослідження. Для її доказовості та введення до поля досліджень необхідне віднайдення архівних відомостей з назвами творів, що стане новим етапом у перегляді атрибуції виробів А. Миклашевського.

Важливим фактом, який відкриває перспективи подальших розвідок, є навчання господаря Волокитиноного в Царському селі, де в ці роки фактично панував образ О. Пушкіна. За спогадами П. Скоропадського (внука А. Миклашевського): «Міклашевський отримав освіту в імператорському Царськосельському ліцеї...» [196, с. 396]. Враховуючи відсутність даної особи у списках учнів ліцею [96], ми скорегуємо місце навчання останнього: ім'я А. Миклашевського значиться серед перших випускників царськосельського Благородного пансіону за 1819 р. [18, с. 59] (за два роки після поета). Вважаємо, що опрацювання чернігівських та російських архівів з історичної точки зору може відкрити нову тему для розробки: життєпис А. Миклашевського як представника інтелігенції своєї епохи. Крім того, потребують дослідження його взаємозв'язки з тезкою – Катеринославським губернським предводителем дворянства, причетним до розробки реформи 1861 р., батько якого (у 1840-і рр.) володів тисячею селян у Чернігівській губернії [187].

Повертаючись до творів волокитинської мануфактури, розуміємо, що в них простежуються й літературні сюжети інших авторів, наприклад, В. Гюго (фігурка Есмеральди, героїні «Собору Паризької Богоматері» знаходилася в колекції Шпектор, ХХМ). Також дозволяємо собі припустити, що фігура

чоловіка з собакою в човні [192, с. 34] ілюструє оповідання І. Тургенєва «Муму», а кавалери та дама (відома в колекції О. Гансена – СОХМ, інв. № К-802) у вбранні XVII ст. – персонажі роману О. Дюма «Три мушкетери» (іл. 294). Останню версію підтверджують віднайдені та досліджені нами архіви Є. Спаської, де біля подібних до згаданих нами скульптур є напис: «Дві статуетки порцелянові, так звані “Атос” і “Міледі” з серії “Три мушкетери”» [327, арк. 12, 27 зв.]. Цікаво, що й робота під назвою «Одаліска», яку згадували у зв’язку з колекцією Д. Попова, у Є. Спаської має більш повну назву: «Палашка» або «Belle Pélagie» [327, арк. 17, 28]. Парна ж фігура до уральського козака – «..так звана “Ганна”» [327, арк. 18, 28], яку досить яскраво у робочому варіанті тексту своєї кандидатської дисертації охарактеризував Л. Долинський: «Але в статуетці не сприймається живий і бадьорий тип селянської дівчини. Випещене обличчя, надуманий уклад немов застиглих рук і статичність цілої фігури скоріше справляє враження манірної анемічної панянки переодягненої в селянський одяг» [350, арк. 115]. Є. Спаська порцеляновий образ літньої жінки відмічала як «так звана “С. Гагарина”» [327, арк. 17, 28], що могло свідчити про невпевненість дослідниці в такій атрибуції. Ми також не можемо свідчити, що всі назви в архіві Є. Спаської повністю достовірні, адже, наприклад, біля подібного «Бібліофіла», про якого писали вище, стоїть прізвище також літературного діяча, але Сенковського [327, арк. 19, 28 зв.]. Таким чином, виявляємо, що перед науковцями лежить величезний пласт питань стосовно атрибуції предметів та зображень на виробках А. Миклашевського. «Sapienti sat» – як написав В. Воеводін у своїй повісті про О. Пушкіна: «“Мудрі зрозуміють”, а цензори й жандарми до їх числа не належать» [28, с. 206]. Так і ми вважаємо, що тільки той, хто зрозуміє ідеологію виробництва, зможе з легкістю визначити всі сюжетні зображення.

Для нашого дослідження архіви Є. Спаської цінні тому, що саме у них було віднайдено фотографії камінів з київського маєтку А. Миклашевського [327, арк. 23] (іл. 295, 296). Про це помешкання, як і про готель на Подолі,

мистецтвознавці майже не згадували в контексті вивчення інтер'єрів у яких, зважаючи на планування, також зустрічалися порцелянові вироби (іл. 297, 298). Власний будинок Миклашевських по вул. Хрещатик 12 (Воровського 12, назва 1923–1937 рр.) зведений у 1840-х роках за проектом відомого архітектора О. В. Беретті. «В обробленні фасаду особливо характерний псевдо-готицький гзимс і арка проїзду в двір, оброблена клясичними касетами... Усередині будинку, на другім поверсі, в колишнім помешканні Миклашевських, ще знаходяться три порцелянові, гарної роботи, каміни фабрики Миклашевського. Останніми роками вони сильно понівечені...» [93, с. 389], – було надруковано в київському путівнику Ф. Ернста та додано єдине фото каміну аналогічного до одного з зображень Є. Спаської. Будинок наприкінці ХХ ст. нещадно знищений.

Вводимо до наукового обігу чи не єдиний збережений на території України камін з автентичними кахлями волокитинського заводу, що зберігається в приватній колекції Д. Попова (іл. 299). Враховуючи те, що кахлі досі виконують функцію камінної оздоби, наявність клейма поки не визначена. Завдяки фотографіям Є. Спаської, методом компаративного аналізу, вдалося підтвердити та остаточно їх атрибутувати, адже деякі кахлі не тільки стилістично подібні між собою, а й цілком тотожні. Особливо це стосується чотирьох білих рельєфних кахлів по кутах каміну, оздоблених позолотою та виконаних у формі мушлі – вони повністю відповідають елементам на фото, але розміщені в іншій послідовності [180, с. 367].

Крім рельєфного порцелянового оздоблення, на каміні з приватної колекції розташовані й розписні кахлі з рослинним орнаментом, які перегукуються з іншим відомим каміном київського маєтку. Припускаємо, що кахлі, які прикрашають сучасний камін, отримані з київського маєтку А. Миклашевського та поєднані в ансамбль; що стосується деталей, аналогів яких ми не побачили на фото, цілком можливо, вони перенесені з третього каміна, про який згадував Ф. Ернст. У будь-якому разі, кахлі поєднані дуже

гармонійно: камін є синтезом живопису й пластики, рокайльних ліпних елементів та класичних сентиментальних квіткових мотивів.

Думку про походження фрагментів з маєтку власника підтверджує й наявний у колекції Д. Попова порцеляновий виріб з горельєфною головою чоловіка (іл. 300), призначення якого було під питанням. Виріб позначений монограмою А. Миклашевського та написом у тісті «правой бокъ». Порівняльний аналіз (за світлинами Є. Спаської) підтвердив, що це кахля, аналогічна до кахлі на каміні з київського маєтку, яка також розташовувалася праворуч (іл. 301). Висуваємо припущення, що це один і той самий виріб, адже він має певне пошкодження – відбиту бороду, якої не бачимо й на фотографії.

Своєрідний та доволі характерний вираз обличчя чоловіка, який виступає з позолоченого картуша, наштотує на думку, що це конкретний історичний персонаж (можливо, І. Мазепа). Цю версію підтверджує той факт, що вироби з аналогічною персоною зустрічаються в інтер'єрах лише родинних маєтків Миклашевських: на каміні, на дзеркалі, в настінних прикрасах (з колекції О. Гансена та К. Шпектор; іл. 302, 303). Сподіваємося найближчим часом ідентифікувати цю особу (часто її зображено з кількома іншими персонажами, це полегшує пошук). Д. Щербаківський сказав: «В нашій роботі нема дрібниць. Часто за “дрібницею” стоїть ціле явище – тому й дивитися треба як найуважніше» [385, арк. 31].

Крім каміна, в колекції Д. Попова зберігся унікальний предмет волокитинської мануфактури – дзеркало в порцеляновій рамі, яке за аналогіями відсилає нас до церковних рам у волокитинській церкві (іл. 304). Це дає надію та підтвердження слів Е. Самецької про те, що попри знищення радянською владою церкви у 1950-х рр. іконостас все ж таки вивезений і врятований [191, с. 422].

Покровська церква с. Волокитинового – шедевр, який не зберігся до наших днів (іл. 305). Як зазначалося в Пам'ятній книзі Чернігівської Губернії: «...Миклашевський при будівництві цього храму поєднав обидва

головні продукти власної садиби: фарфор і жорновий камінь» [162, с. 97]. Унікальність об'єкту в тому, що неперевершений порцеляновий іконостас, за словами О. Школьної, виконаний уперше в світі [240, с. 9]. Цікаво, що сама церква збудована в готичному стилі: «...Імператор Микола Павлович, який особисто розглядав та затверджував проєкт, заокруглив лінії (!) й зробив купол; але портал дзвіниці, гострі башточки з дикого каменю по кутах даху та інші архітектурні деталі надають споруді загального характеру готики» [55, с. 7]. Стосовно року закладання церкви відомо кілька версій [53, с. 29; 345, арк. 5]. Час виготовлення порцелянового начиння та встановлення іконостасу також не визначено, попередники окреслюють 1852–1857 рр. [53, с. 29; 165, с. 126]. Традиційно вважається, що всі деталі виготовлені на власному заводі й лише медальйони царських врат, за свідченнями 1894 р., робили в Петербурзі та були копією «Благовіщення» Боровиковського [249, с. 310]. На сьогодні ми не можемо цього стверджувати.

За описом очевидців відомо, що іконостас був «...півтораповерховий перед головним вівтарем та одноповерховий біля двох бокових... (П. Дорошенко коментував, що у храмі три іконостаси, відповідно до трьох престолів [55, с. 7] – *Г. Р.*) на дерев'яному каркасі (якого зовсім майже непомітно), вражав і своїми розмірами і майстерністю виготовлення. Основні кольори його – білий, золотий та синій...» [199, с. 132] (іл. 306). Рама з колекції Д. Попова також виконана на дерев'яній основі в аналогічній кольоровій гамі [185, с. 107–108]. За словами нащадків власника колекції та спогадів доктора мистецтвознавства Л. Міляєвої, даний виріб (поряд із кількома іншими) колекціонер отримав із самого Волокитиноного. Можливо, за допомогою Г. Сологуба [9, с. 101–103]. Це може свідчити про те, що представлена рама є частиною славнозвісного іконостасу, тим паче, якщо дзеркало в раму було вставлене пізніше.

У відомому мистецтвознавцям архіві С. Таранушенка міститься кілька фотокарток з інтер'єром і виробами з с. Волокитиноного [347]. Шляхом порівняльного аналізу вдалося віднайти аналоги, які стилістично збігаються з

представленим нами виробом (іл. 307) [347, фото 161–163]. Приналежність порцелянової рами до продукції заводу А. Миклашевського – безсумнівна, а первісне призначення та місце розташування поки що не з'ясовані. Не виключено, що виріб слугував за церковну раму й знаходився в бічній (північній чи південній) частині церкви, адже, за згадками очевидців, біля двох бічних віктарів іконостас був низький (радше нагадував передвіктарну огорожу). На користь цього припущення промовляє те, що відомі з фотокарток рами середньої частини інтер'єру мали по три сині обвиті золотою стрічкою колонки, а на рамі Д. Попова – така лише одна.

Не можна забувати, що іконостас був не один, адже: «За переказами місцевих жителів, було зроблено три таких фарфорових іконостаси, один з яких і був нібито на Московській виставці. Один старий селянин з Волокитиноного чув від своїх батьків про якийсь фарфоровий іконостас, менший від волокитинського, що залишився десь у селі, яке належало дочці Миклашевського. Звістка цікава, але нічим не підтверджена...» [199, с. 132]. Версія з кількома іконостасами, або з окремим церковним начинням вірогідна, адже на виставці в Москві 1853 р. було експоновано раму для намісного образу, колону для іконостасу, ікони, писані на порцеляні [199, с. 130]. Швидше за все, представлені вироби могли бути експериментальними зразками і, ймовірно, в подальшому їм знайшли інше застосування. Підтвердженням версії з кількома іконостасами є одна з ікон на фотографії з архіву С. Таранушенка, яка: «... забрана з церкви, що була в тростянецькому маєтку Павла Скоропадського (гетьман)» [347, фото 162] (іл. 308). Це може бути підтвердженням й того, що на підприємстві виготовлялися поодинокі предмети сакрального призначення, тим паче, що Миклашевські (а також споріднені роди: Олсуф'єви, Скоропадські) мали не один родинний маєток.

Спираючись на факти, наведені вище, можемо стверджувати, що за стильовою характеристикою фарфорова рама з приватної колекції подібна до «монументальних» виробів з Покровської церкви Волокитиноного. Через брак

матеріалів не можна остаточно стверджувати її приналежність до одного з іконостасів, хоча ця версія не відкидається.

Завдяки архівам ми віднайшли місце невизначеним порцеляновим деталям з колекції Д. Попова у Покровській церкві с. Волокитино. «Вавилонська вежа», як називав конструкцію колекціонер (іл. 309), виявилася частиною фарфорової дарохранильниці зі згаданої вище церкви. Виріб завдяки своїй конструкції з декоративними прорізами, які апелюють до готики, нагадував ароматницю або кадильницю. Пошуки привели до архівів, де у фонді С. Таранушенка віднайдені фотокартки із зображенням порцелянової дарохранильниці з Покровської церкви села Волокитино [347, фото 159–160] (одну зі світлин опубліковано у праці О. Школьної [240, с. 9]). Як згадували на початку ХХ ст., «З усього порцелянового начиння храму самою однак надзвичайною річчю слід визнати витонченої і складної роботи велику дарохранильницю, за мотив композиції й архітектурної орнаментации якої безсумнівно правили рисунки вівтарів і гробниць найкращого періоду готичної скульптури» [55, с. 7]. В архіві Є. Спаської це фото з нез'ясованих причин відсутнє [185, с. 114]. Аналогічне фото дарохранильниці міститься також в альбомі «Фарфор заводу Миклашевского», знайденого в бібліотеці ім. В. Заболотного [217, л. 20].

Таким чином, методом порівняльного аналізу встановлено, що видовжений пірамідальний порцеляновий виріб з приватної колекції є центральною частиною дарохранильниці, яка вважалася втраченою [241, с. 41]. Виріб у вигляді двох синіх порцелянових бутонів, розміщених пелюстками донизу один над одним на дерев'яній каркасній основі, – одне з чотирьох завершень кутів дарохранильниці (іл. 310).

За зображенням на світлинах дарохранильниця й справді нагадує готичну архітектурну споруду в оточенні скульптурних постатей. Цікаво, що два янголи, які стоять біля умовного порталу, нагадують фігуру Жанни д'Арк з колекції О. Гансена (іл. 311; була й у збірці О. Білого), що також виготовлялася на волокитинському підприємстві. Цікаво, що назва

скульптури, яку було взято за прототип – «Молитва перед боєм» (іл. 312). Подальші розвідки мають бути спрямовані на віднайдення фігур або елементів з даної дарохранильниці, задля візуальної реконструкції порцелянового сакрального шедевра.

Подібні за кольоровою гамою та готичними ремінісценціями елементи ми віднайшли у колекції вже згаданого Д. Попова. Порцелянові «мереживні» деталі у формі готичного арабескового плетіння поєднують геометричні та рослинні мотиви в єдиний порцеляновий орнамент (іл. 313). На відомих зображеннях інтер'єру церкви, ці деталі не простежуються (можливо, через якість світлин), тому нам бракує фактів для остаточного ствердження їх приналежності до іконостасу Покровської церкви. Проте підтверджуємо, що деталі, безперечно, належать до виробів заводу А. Миклашевського.

Сакральними шедеврами волокитинської порцеляни, що збереглися в українських приватних колекціях, без сумніву, можна вважати скульптурні зображення херувимів, які дійшли до нас з колекції К. Шпектор та Д. Попова (іл. 314). Два предмети майже ідентичні: янгольські обличчя в оточенні шести крил і позолочених рельєфних декоративних елементів у вигляді листя аканту, розташовані на дерев'яній основі. В експонаті Д. Попова на звороті згори є місце для гачка; в пластичному декорі херувима є завершення у вигляді стилізованої лілії, втрачене в янгола зі збірки К. Шпектор. Враховуючи те, що лілія – символ Діви Марії, це може бути підтвердженням того, що даний янгол зберігався в церкві Покрови Богородиці.

Після часткового опису сакральних предметів можемо дійти висновку, що в них поєднуються готичні та рокайльні елементи (особливо у кольорі), які нівелюють ідею середньовічної готики та свідчать про нову епоху, в якій звучать мотиви не лише покарання, а й милості.

Звертаючись до рокайльних виробів заводу А. Миклашевського, можемо сказати, що вони також «розбавлені» іншою стильовою тональністю. Так, ваза з колекції О. Гансена має фігурну форму: тулово завужене посередині, що відсилає нас до жіночних форм рококо (іл. 315). Крім того,

сюжет, зображений на вазі, – галантна жанрова сцена в парку (з іншого боку – птахи); це нагадує ліможські зображення, також згаданого стилю. Проте ручки вази у вигляді голівок лебедів, хоч і мають пластичні згини та рокайльний сюжет, апелюють до ампіру, як і загальний колір предмета – білий з золотом. Живописні сцени на тулові виконано в яскравих, насичених кольорах. Невідповідність кольорової гами помічаємо й на абсолютно рокайльній за формою цукорниці зі збірки М. Фрадкіна: насичений червоно-брунатний колір відсилає радше до бароко, аніж до рококо (іл. 316).

Більш «класичне» рококо бачимо в іншій цукорниці М. Фрадкіна; як за формою, так і за кольором вона відповідає загальній концепції галантного стилю (іл. 317). Пластика основного об'єму, доповнена хвилястими ручками, гармонійно поєднується з рожевим декором, підкресленим позолотою на білому тлі. В колекції О. Гаснена бачимо також рокайльну вазочку з ручкою, подібну до описаних вище предметів ІФЗ (схожий предмет у збірці О. Білого зазначений як «Цукерниця», інв. № 938) (іл. 318). У колекції О. Білого також представлена невеличка біло-блакитна вазочка конічної форми, що віддалено нагадує пісковий годинник з рослинним та тваринним декором у центрі виробу (іл. 319).

Ознаки німецького рококо бачимо на глечику з колекції О. Гансена (іл. 320); виріб щільно декорований білими ліпними квітами (згадуємо виробу Й. Кендлера, а також Ж. Петі; іл. 263) з додаванням горельєфних червоних ягід. Ручка глека виконана у формі стеблини, з нею суголосне зелене листя. Цей додатковий декор на білих квітах, який, зважаючи на аналоги, майже завжди доповнював подібні вироби, – є яскравою домінантою, додає творові певної енергії. Таке подання характерне для кінця епохи бароко: де ще присутня перебільшена пишність форм, а нагромадження елементів декору нівелює функцію вжиткового предмета. Цікаве зауваження німецького професора К. Гартмана, який нагадує, що бароко ще називають «єзуїтським стилем» [33, с. 57], якому притаманне багате скульптурне оздоблення. Це відразу відсилає до згаданого вище

напису на воротах та до волокитинської церкви, де порцеляновий декор іконостасу «грав» своєю пластичністю.

Цікавими предметами, які можемо бачити в колекціях Д. Попова та О. Гансена (СОХМ, інв. № К-799 [192, с. 71]), є чайник і чаша, оздоблені імітацією морських коралів. Форма чаші О. Гансена, окрім «коралової» ручки та ніжок, за формою нагадує мушлю, кольори – природні. Чайник же Д. Попова має овоїдну форму (іл. 321). Тулово виробу по вертикалі оздоблене живописними рожевими стрічками з золотим вкрапленням. На більшій частині білої площини – золоті квіти зі смарагдовими серцевинками і золоті крапки, що мов дрібне коштовне каміння, прикрашають виріб. На денці – тоненько накреслений позолотою рослинний орнамент. Чайник має округле нестійке дно, тому з метою додання сталості його «занурили» між ніжок – «порцелянових коралів». Цікаво, що носик чайника нагадує стебло бамбуку й суцільно вкритий позолотою. Таке поєднання деталей і цього разу не дає нам змоги чітко виокремити елементи єдиного стилю, але тут однозначно бачимо звернення до першовідкривачів порцеляни.

У колекції Д. Попова є ще один чайник, ручка якого за типологією рельєфного оздоблення нагадує пагін бамбуку (іл. 322). Присадкувата еліпсоїдна форма також запозичена з китайських виробів. Що ж до художнього оздоблення, то воно більш європейське: превалує біла площина із зображенням класичних гірлянд з квітами. Позолотою підкреслено обідки кришки й носика, денце, а також конструктивні елементи ручки чайника.

Таким чином, на прикладах з колишніх приватних колекцій, у дослідженні описані вироби мануфактури А. Миклашевського, в яких помітні елементи різних стилів. В результаті, простежуємо впливи класичних давньогрецьких мотивів, східного декорування, готичних зображень (яких чимало) та ін. Проте всі ці стилі подані в тандемі; більшість предметів містять елементи рокайлю. Навіть «Херувим», про якого йшлося вище, має миловидне обличчя, не характерне його янгольській ієрархії. Звісно, були вироби максимально витримані в одному стилі, але загалом бачимо

абсолютну еkleктику з незначним переважанням рокайльних мотивів.

Висновки до розділу 3

У розділі представлено опис, стилістичний та компаративний аналіз, атрибуцію частини порцелянових виробів, що зберігалися в приватних колекціях України кінця XIX – XX ст. Враховуючи те, що в збірках колекціонерів представлена порцеляна Західної та Східної Європи XVIII – початку XX ст., структура розділу формувалася відповідно до заводів виготовлення, що відповідає одному із завдань дослідження.

Окрім аналізу предметів, для побудови умовної стилістичної лінії та для сортування виробів залежно від їх образних характеристик, подано стислу історію діяльності підприємств з виробництва порцеляни, творчості видатних майстрів. З'ясовано історичні тенденції. Ми не ставили завдання опису всіх технічних процесів, проте деякі факти стосовно внеску окремих майстрів та час, в який вони працювали, на нашу думку, важливі для розуміння значення творів кожного конкретного періоду.

Завдяки аналізу історичного контексту переглянуто датування так званого скульптурного періоду в історії мануфактури Майсена, який фігурував у працях російських мистецтвознавців минулих поколінь. В результаті проведеної роботи висунута пропозиція не виокремлювати цей етап конкретним датуванням, або розширити часовий проміжок, враховуючи роки життя засновника мануфактури – Августа II Сильного, що аргументується саме його запитами щодо скульптурних творів. Ознайомившись із роботою перших художників згаданого заводу, простеживши їхню пошукову діяльність, пропонуємо також замінити термін «шинуазрі» більш коректним – «орієнталізм». Що не тільки відображає характеристику розпису, а й нівелює відсутність інформації стосовно зображеного. Адже іноземні фахівці займаються детальною розробкою окремого предмета, відшуковують джерела кожного сюжету, що ж до українських науковців, то вони використовують термін «шинуазрі», часто не

володіючи інформацією про походження, а інколи навіть і про значення зображень.

Методом мистецтвознавчого та компаративного аналізу уточнено атрибуцію низки порцелянових виробів, що зберігаються в НММБВХ, НМІУ, СОХМ, ОХМ, ЧМОМ. Введено до наукового обігу понад двадцять предметів з колекції Д. Попова, які зберігаються у нащадків.

Завдяки залученню архівних джерел, а саме фотоматеріалу С. Таранушенка атрибутовано порцелянову раму волокитинського підприємства та віднайдено деталі дарохранильниці з Покровської церкви с. Волокитино, виконаної на виробництві А. Миклашевського; ця річ вважалася втраченою. Завдяки архіву Є. Спаської, атрибутовано камінну оздобу, що значно збагачує матеріал, який стосується оздоб для інтер'єру, виготовлених на підприємстві. Методом типологізації виокремлено портретні зображення присутні на виробах з власних маєтків А. Миклашевського, що ставить низку запитань щодо атрибуції зображених осіб та окреслює перспективу подальших розвідок.

Формально-стилістичний метод дослідження використовувався для простеження рефлексії стилів XVIII – початку XX ст. (бароко, рококо, класицизм, модерн) в означених виробах. В результаті проведеної роботи встановлено, що стилістичні вияви у виробах декоративно-вжиткового мистецтва, а саме в порцеляні, простежуються у формі та зображеннях як на скульптурних фігурах, так і на суто побутових речах (тарілках, чашках, вазах тощо). Враховуючи те, що порцеляна поєднує в собі пластичне та живописне, підкреслюємо, що при аналізі потрібно звертати увагу на ці дві складові. Причому образотворчий елемент, своєю чергою, потрібно «розкладати» на окремі компоненти: композицію, колір, сюжет – і досліджувати окремо кожен складову. Результатом такого аналізу буде конкретизація стилю, в якому виконано предмет. Доведено, що завдяки деталям, можемо визначити не лише стиль, а й вузький стилістичний напрям, мистецьку течію, що позначилися на порцелянових виробах.

За результатом аналітичної роботи сформульовано ще один висновок: стилістичний метод дослідження порцеляни є лише допоміжним у процесі атрибуції творів і не може однобічно використовуватися під час фахового оцінювання предметів.

Таким чином, предмети, що зберігалися у колекціонерів кінця XIX – XX ст., репрезентують переважно твори великих підприємств Австрії, Німеччини, Росії, України, Франції (нинішні території країн). Вироби зі згаданих колекцій, що нині зберігаються в музеях України, дають змогу відстежити стилістичні тенденції бароко, рококо, класицизму та, меншою мірою – модерну. Окремо простежуються риси синтементалізму (переважно в розписах), ампіру (у формі). Більшість творів є зразками поєднання кількох стилістичних рис, що є фактично еkleктикою або історизмом. Розуміння стилістичних деталей, які простежуються у порцелянових творах, дає змогу ввести цю частину виробів декоративно-прикладного мистецтва до загального контексту вивчення стилю кожної епохи.

ВИСНОВКИ

На підставі вперше проведеного наукового аналізу історіографії та джерельної бази в дисертації отримано такі результати:

1. Виявлено, систематизовано та проаналізовано літературні й архівні джерела, присвячені українським приватним колекціонерам кінця XIX – XX ст., чії збірки порцеляни ввійшли до Музейного фонду України. Як наслідок, засвідчено брак інформації стосовно біографії окремих збирачів та відсутність аналітики щодо їхніх колекцій.

Завдяки залученню іноземних та архівних джерел віднайдено низку біографічних відомостей, які дають змогу більш ґрунтовно окреслити особистості відомих українських колекціонерів кінця XIX – XX ст. Згідно з цим, нами вперше подано важливу інформацію про долю засновника Третього державного музею О. Гансена після 1920-х рр. Опрацьовано німецький родинний архів колекціонера, уточнено факти його біографії. Автором уперше опубліковані біографічні відомості В. Бродської-Шереметьєвої, родинний спадок якої частково надійшов до НМККГ. На підґрунті архівних джерел розкрито особистості хіміка О. Бродського та художника М. Фрадкіна не лише з боку професійної діяльності, а й за мистецькими вподобаннями.

2. Проаналізовано літературні джерела, присвячені порцеляні Західної та Східної Європи XVIII – початку XX ст., її стилістичним особливостям. Засвідчено брак досліджень стосовно стилістичних особливостей виробів декоративно-вжиткового мистецтва, а саме порцеляни. Основний масив літератури висвітлює історію виробництв, для прикладів автори обирають порцеляну закордонних збірок. Українські літературні джерела здебільшого описують місцеве виробництво та його продукцію. Відтак можна впевнено стверджувати, що європейська порцеляна з приватних колекцій, яка надійшла до музеїв України, є неопрацьованим матеріалом. Це має стимулювати науковців до глибшого аналізу, перегляду атрибуції, введення до наукового обігу та залучення його до світового контексту.

Окреслено джерельну базу дослідження, основу якої складають порцелянові вироби відомих європейських мануфактур XVIII – початку XX ст. з приватних колекцій, що ввійшли до музейних зібрань України, а також архівні матеріали, альбоми, електронні каталоги музеїв та аукціонів. Під час аналізу джерельної бази встановлено, що західноєвропейські дослідники, які володіють значною теоретичною базою, відкриті до співпраці та взаємодії з українськими науковцями стосовно уточнень походження та датування виробів. Українська порцелянова спадщина цікава закордонному науковому товариству, адже містить унікальні твори, які можуть розширити уявлення про роботу окремих порцелянових виробництв і майстрів.

3. Проаналізовано музейні збірки України з метою виокремлення колекцій європейської порцеляни XVIII – початку XX ст., що надійшли від приватних власників. За результатами опрацьованих матеріалів до дослідження залучені збірки з музеїв південного, північного та східного регіонів України. Відповідно, в роботі розглянуто твори з МОВ, НМККГ, НММБВХ, НМУНДМ, ОММОК, ОХМ, СОХМ, ХХМ, ЧМОМ, що надійшли від О. Білого, О. Блещунова, О. Гансена, Д. Попова, М. Фрадкіна, К. Шпектор, родини Бродських, Ханенків та ін. Додатково залучені вироби з колекції Д. Попова, які ще не надійшли до музею та зберігаються у нащадків колекціонера. Твори з цієї колекції вперше введено до наукового обігу.

За допомогою співробітників музеїв виокремлено твори, що нині залишилися від колекції Бродських у НМККГ, О. Гансена у НМУНДМ, М. Фрадкіна у ХХМ, Ханенків у НММБВХ. Шляхом аналізу додаткових джерел встановлено, що в наявних кількісних показниках низки установ є похибки; це свідчить про необхідність взаємодії музейних працівників з незалежними науковцями.

4. Опрацьовано інвентарні картки СОХМ та ОХМ, вперше зроблено вибірку творів, що надійшли від приватних власників. Як результат, окрім відомих колекціонерів О. Гансена, К. Шпектор, додано ряд невідомих або забутих імен (Е. Захар'ян, О. Коциєвський, Я. Кузнецов, Є. Русакова,

В. Шевердюков та інші), пов'язаних з культурним життям країни ХХ ст. Поява нових особистостей ставить чергові запитання для подальших досліджень.

5. Систематизовано та впорядковано за місцями виготовлення порцелянові вироби означеного періоду. В результаті з'ясовано, що найбільшим попитом користувалися предмети виробництва Австрії, Німеччини, Росії та Франції. Варто зазначити, що вибірка частково пов'язана зі спрямованістю музеїв, у яких експонуються твори. Тому для більш детального аналізу в подальшому пропонуємо підготувати окремі нариси, присвячені збірці одного колекціонера в різних музеях України.

Виокремлено твори з приватних колекцій, виготовлені на порцеляновій мануфактурі Майсена, Імператорській порцеляновій мануфактурі Відня, королівських порцелянових мануфактурах Берліна та Севра, Імператорському фарфоровому заводі в Росії та на приватному підприємстві в колишній Чернігівській губернії, що належало А. Миклашевському. Для аналізу представлених виробів окреслено основні етапи роботи названих підприємств, за необхідності зосереджено увагу на діяльності окремих майстрів. Вивчення історичного підґрунтя дає змогу висловити нові погляди на періодизацію, що використовувалася для характеристики мануфактури Майсена, та атрибуцію окремих творів. А саме: не виокремлювати так званий скульптурний період заводу конкретними роками, або розширити датування, торкаючись часів життя засновника підприємства Августа II Сильного. Запропоновано українській фаховій спільноті переосмислити загальноживаний термін «шинуазрі» для майсенських виробів першої половини ХVIII ст. та замінити його коректнішим – «орієнталізм».

У межах дослідження, методом компаративного та стилістичного аналізу, вдалося висвітлити історію створення низки порцелянових виробів, уточнено або поставлено під сумнів атрибуцію деяких експонатів з НММБВХ, ХХМ, СОХМ, ОХМ, ЧМОМ. Встановлено, що візуальний стилістичний аналіз допомагає в процесі дослідження, але не може бути

ключовим елементом атрибуції, яка потребує додаткового розгляду клейма та врахування маси виробу. Відповідно до цього запропоновано переглянути низку назв та датувань порцелянових творів, що зберігаються в музейних колекціях України.

6. Охарактеризовано стилістичні особливості порцелянових виробів Західної та Східної Європи XVIII – початку XX століття. Як наслідок, у творах простежено характерні елементи бароко, рококо, класицизму, модерну й інших течій та напрямів; це підтверджує, що порцеляна є матеріальним відбитком епохи та демонструє смаки свого часу.

Підкреслено, що стилістичний аналіз порцелянових виробів, які по суті є синтезом пластичного та живописного, потрібно здійснювати зважаючи на дві складові – форму й зображення. Образотворчий елемент, своєю чергою, потрібно розглядати з урахуванням композиції, кольору та сюжету. На прикладах доведено, що завдяки деталям можливо визначити не лише стиль, а й стилістичний напрям, відповідно до якого виконано твір. Доведено, що стилістичні особливості порцелянового виробу не гарантують точної відповіді стосовно його датування. Саме тому велике значення має доступ до відомих колекцій декоративно-вжиткового мистецтва. За допомогою поступового публічного відкриття великих закордонних зібрань, українські науковці здатні проводити порівняльний аналіз з відомими міжнародними аналогами. Відкриття власних колекцій дасть змогу залучити іноземних дослідників до фахової дискусії, яка підтвердить інтеграцію порцеляни XVIII – початку XX ст. з українських колекцій у світовий культурний простір.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аксаков С. Т. Собрание сочинений : в 5 т. Москва : Правда, 1966. Т. 1 : Семейная хроника; Детские годы Багрова-внука. 599 с. (Библиотека «Огонек»). URL: <http://booksonline.com.ua/view.php?book=127754&page=46>. Загл. с экрана (дата обращения: 15.05.2019).
2. Альошин П. Батько і син Беретті (З архітектурної спадщини) // Архітектура Радянської України. Київ, 1938. № 3. С. 39–49.
3. Амеліна Л. Екслібрис зі збірки НХМ України // Пам'ятки України. 2012. № 9. С. 6–11.
4. Ареф'єва Г. До питання визначення дати заснування музею // Художній музей: минуле та сучасність : матеріали наук. конф., присвяч. 80-річчю заснування Сумського обл. худож. музею ім. Н. Онацького. Суми, 2001. С. 16–18.
5. Ареф'єва Г. Історія Сумського художнього музею в світлі нових архівних досліджень // Художній музей: минуле та сучасність : матеріали наук. конф., присвяч. 80-річчю заснування Сумського обл. худож. музею ім. Н. Онацького. Суми, 2001. С. 3–15.
6. Ареф'єва Г. Українська музейна справа і місце Сумського художнього музею серед українських музеїв // Художній музей : зб. ст. і матеріалів. Суми, 2005. С. 7–19.
7. Бабаева Э. А. Наши коллекционеры. Поиски и находки. Киев : [б. и.], 2000. 155 с.
8. Безбородов М. А. Дмитрий Иванович Виноградов – создатель русского фарфора. Москва ; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1950. 510 с.
9. Бердичевский Я. И. Бердичевы сказы. О книжниках и коллекционерах града стольного Кыева в середине XX века. Киев : Бутон, 2002. 288 с.

10. Бердичевский Я. И. Народ книги. К истории еврейского библиофильства в России. Изд. 2-е, доп. Киев : Дух і літера, 2005. 348 с.
11. Библиотека любителей старины. Москва : Изд-во МГП «Цимелия», 1993. Вып. 1 : Фарфор и фаянс Российской империи. 176 с. : ил.
12. Библиотека любителей старины. Москва : Изд-во МГП «Цимелия», 1993. Вып. 2 : Фарфор и фаянс. Указатель марок. 283 с. : ил.
13. Бирюкова Н. Ю. Западноевропейское прикладное искусство XVII–XVIII веков. Ленинград : Искусство, 1972. 239 с. : ил.
14. Бирюкова Н. Ю. Французская фарфоровая пластика XVIII века. Ленинград : Изд-во Гос. Эрмитажа, 1962. 311 с. : ил.
15. Бирюкова Н. Ю., Казакевич Н. И. Севрский фарфор XVIII века : кат. коллекции. Санкт-Петербург : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2005. 480 с.
16. Білоконь С. Варвара Ханенко у спогадах сучасників // До 150-річчя з дня народження Богдана Івановича Ханенка, мецената, колекціонера, фундатора музею : матеріали наук.-практ. конф. Київ, 1999. С. 48–50.
17. Білоус Л. Волокитинський фарфор. Виставка виробів заводу А. М. Міклашевського // Наукова електронна бібліотека періодичних видань НАН України. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/40425/26-Bilous.pdf?sequence=1>. Назва з екрана (дата звернення: 31.07.2019).
18. Благородный пансион Императорского Царскосельского Лицея, 1814–1829 / сост. Н. С. Голицын. Санкт-Петербург : Тип. О. В. Ландсберг (Бакста), 1869. 402 с. // Calameo. URL: <https://ru.calameo.com/books/0020559686c3e5e512bf4>. Загл. с экрана (дата обращения: 31.07.2019).
19. Большаков Л. Н. Непридуманная повесть о будянском Петушке // Научная библиотека Оренбургского государственного университета : [веб-сайт]. URL: <http://artlib.osu.ru/web/books/bolshakov/book0018.pdf>. Загл. с экрана (дата обращения: 25.02.2019).

20. Борок В., Дулькина Т. Марки немецкого фарфора. Москва : Аксамит-Информ, 1999. 223 с. : ил.
21. Брей А. Нескучное собирательство. Киев : ArtHuss, 2017. 431 с. : ил.
22. Бродский // Большая советская энциклопедия : веб-сайт. URL: <https://gufo.me/dict/bse/Бродский>. Загл. с экрана (дата обращения: 08.07.2018).
23. Бутлер К. Мейсенская фарфоровая пластика XVIII века в собрании Эрмитажа : каталог. Ленинград : Аврора, 1977. 33, [158] с. : ил.
24. Вайдахер Ф. Загальна музеологія : посібник. Львів : Літопис, 2005. 632 с.
25. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. Москва : Изд. В. Шевчук, 2009. 344 с.
26. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко: исследование о сущности и происхождении стиля барокко в Италии / пер. с нем. Е. Лундберга. Санкт-Петербург : Изд. «Грядущий день», 1913. 164 с.
27. Вінниченко І. Архітектурні пам'ятки Києва, створені німцями : кат. вист. Київ : ВІК, 2004. 23 с.
28. Воеводин В. Повесть о Пушкине. Ленинград : Советский писатель, 1951. 250 с.
29. Волокитинська фарфорова фабрика // Чернігівщина : енциклопед. довід. / за ред. А. В. Кудрицького. Київ, 1990. С. 140–141.
30. Выставка из личных собраний киевских коллекционеров : каталог / сост.: Н. С. Садовская, Л. Р. Хоменко [и др.] Киев : Полиграфкнига, 1988. 13 с.
31. Гансен О. Межигорские клейма // Искусство. Живопись. Графика. Художественная печать. Киев, 1911. № 6/7. С. 271–273.
32. Гарднер XVIII–XIX. Фарфоровая пластика / науч. сопровождение коллекции и вступ. ст. О. Соснина. Москва : Изд. дом «Говоровъ и сыновья», 2002. 319 с.

33. Гартман К. О. Стили / пер. с пол. А. Львова. Рига : Наука и жизнь, 1915. Ч. 2 : Стили от Ренессанса до наших дней. 144 с.
34. Гаузенштейн В. Искусство Рококо. Французские и немецкие иллюстраторы восемнадцатого столетия. Москва : Книгоизд-во «Современные Проблемы», 1914. 128 с.
35. Герб князя Юсупова графа Сумарокова-Эльстон // Общий гербовник дворянских родов Всероссийской империи. Ч. 15 С. 3. URL: <https://gerbovnik.ru/arms/2472>. Загл. с экрана (дата обращения: 25.05.2019).
36. Герб рода князей Юсуповых // Общий гербовник дворянских родов Всероссийской империи. Ч. 3. С. 2. URL: <https://gerbovnik.ru/arms/302.html>. Загл. с экрана (дата обращения: 25.05.2019).
37. Гиляров С. О. Каталог / Музей мистецтва Української академії наук. Київ : Вид. музею, 1927. 75 с.
38. Гиляров С. О. Каталог картин / Музей мистецтв Всеукр. акад. наук. Київ : Вид. Всеукр. акад. наук, 1931. [XV], 73 с., XLVIII табл. іл.
39. Гоголь Н. В. Статьи из «Арабесок». URL: https://royallib.com/read/gogol_nikolay/stati_iz_quotarabesokquot.html#0. Загл. с экрана (дата обращения: 18.06.2019).
40. Гордієнко Л. Академик Александр Бродский: поразительная звезда на химическом небосклоне XX века // День. 25.09.2017. URL: <http://m.day.kyiv.ua/ru/article/istoriya-i-ya/akademik-aleksandr-brodskiy-porazitel'naya-zvezda-na-himicheskomi-nebosklone-xx>. Назва з екрана. Укр. мовою (дата звернення: 18.10.2019).
41. Государственный Эрмитаж : веб-сайт. URL: www.hermitagemuseum.org. Загл. с гл. страницы (дата обращения: 11.08.2019).
42. Давыдов М. Выставка картин и предметов старинного искусства // Кієвлянинъ : лит. и полит. газета Юго-Запад. края. Киев, 5 апр.

- 1915 г. (№ 92). С. 4. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/pdfjs/web/viewer.html?file=/E_LIB/PDF/00000686/92.pdf. Загл. с экрана (дата обращения: 06.06.2019).
43. Даниэль С. М. Европейский классицизм. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2003. 304 с. : ил.
44. Даниэль С. М. Рококо: От Ватто до Фрагонара. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2007. 336 с. : ил.
45. Данько Е. Китайский секрет. Москва : Советская Россия, 1957. 158 с.
46. Дворец «Коттедж» // Государственный музей-заповедник «Петергоф». URL: https://peterhofmuseum.ru/objects/aleksandriya/dvorets_kottedz. Загл. с экрана (дата обращения: 11.04.2019).
47. Дейвіс Н. Європа: Історія / пер. з англ.: П. Тарашук, О. Коваленко. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2008. 1464 с.
48. Декоративно-прикладное искусство Санкт-Петербурга за 300 лет : ил. энцикл. : [в 3 т.]. Санкт-Петербург : Изд-во Гос. Эрмитажа : АРС, 2004. Т. 1. 279 с. : ил.
49. Денисенко Н. До хронології назв музеїв, колекції яких започатковані на базі Міського музею старожитностей і мистецтв // Музейна справа та музейна політика в Україні ХХ ст. : зб. наук. пр. / за ред. М. Селівачова. Київ, 2004. С. 35–41.
50. Долгорукий И. М. Путешествие в Киев в 1817 году. Москва : в Унив. тип. (Катков и К), 1870. II, 208 с.
51. Долгорукий И. М. Славны бубны за горами, или Путешествие мое кое-куда 1810 года. Репр. изд. Киев : Академкнига, 2010. 364 с.
52. Долинський Л. В. Старий український фарфор // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства / АН УРСР. Київ, 1959. Вип. 5. С. 89–119.
53. Долинський Л. В. Український художній фарфор. Київ : Вид-во АН УРСР, 1963. 86 с.

54. Дом Г. И. Гансена на Малой Конюшенной улице стал региональным памятником // Комитет по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры : веб-сайт. URL: <https://kgior.gov.spb.ru/press-centr/news/21446/>? Загл. с экрана (дата обращения: 06.12.2018).
55. Дорошенко П. Волокитин (Черниговской губ., Глуховского уезда, имение статс-дамы графини Алекс[андры] Андр[еевны] Олсуфьевой, рожд. Миклашевской) // Столица и усадьба. 1915. № 44. С. 3–8.
56. Древнейший план города Киева 1638 года / издал Б. И. Ханенко ; фот. С. В. Кульженко. Киев : Тип. С. В. Кульженко, 1896. 8 с. : 4 вкл. л. ил.
57. Древности Приднепровья / собр. Б. И. и В. Н. Ханенко. Киев : Фототип. и тип. С. В. Кульженко, 1899. Вып. 1 : Каменный и бронзовый века. 15 с., XII табл.
58. Древности Приднепровья / собр. Б. И. и В. Н. Ханенко. Киев : Тип. и фотограв. С. В. Кульженко, 1899. Вып. 2 : Эпоха, предшествующая Великому переселению народов. 44 с., XXXVII табл.
59. Древности Приднепровья / собр. Б. И. и В. Н. Ханенко. Киев : Тип. и фотограв. С. В. Кульженко, 1900. Вып. 3 : Эпоха, предшествующая Великому переселению народов, ч. 2. 22 с., табл.
60. Древности Приднепровья / собр. Б. И. и В. Н. Ханенко. Киев : Фототип. С. В. Кульженко, 1901. Вып. 4 : Эпоха Великого переселения народов. 30 с., XX табл.
61. Древности Приднепровья / собр. Б. И. и В. Н. Ханенко. Киев : Фототип. и тип. С. В. Кульженко, 1902. Вып. 5 : Эпоха славянская (VI–XIII вв.). 64 с., XL табл.
62. Древности Приднепровья / собр. Б. И. и В. Н. Ханенко. Киев : Фототип. и тип. С. В. Кульженко, 1907. Вып. 6 : Древности Приднепровья и побережья Черного моря. 44 с., XLII табл.
63. Древности русские. Кресты и образки / собр. Б. И. и В. Н. Ханенко. Киев : Фототип. и тип. С. В. Кульженко, 1899. 10 с., XVI табл.

64. Друг О. Вулицями старого Києва. Львів : Світ, 2013. 512 с. : іл.
65. Друг О., Федевич Л. Оскар Гансен і доля його київського та сумського зібрання // Пам'ятки України. Історія та культура. 2014. № 4 (202). С. 52–61.
66. Живкова О. В. Колекціонер В. О. Щавінський // Ханенківські читання : матеріали наук.-практ. конф. Київ, 2001. Вип. 3. С. 3–18.
67. Жолтовський П. М. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. Львів : ВЛУ, 1969. 190 с.
68. Западноевропейский фарфор XVIII–XIX веков : путеводитель по выставке / под общ. ред. М. И. Артамонова ; сост. Р. С. Соловейчик. Москва : Искусство, 1956. 50 с. : ил.
69. Иванов Д. Д. Искусство фарфора. Москва : Гос. изд-во, 1924. 33 с.
70. Іванова О. В. Київський колекціонер Оскар Гансен (1881 – після 1920 рр.) та історія його колекції // Національному музею історії України – 110 : темат. зб. наук. пр. Київ, 2009. Ч. 2. С. 33–44.
71. Іванова О. В. Невідомі предмети зі столового сервізу графа Олександра Безбородька в збірці музею (з колекції Національного музею історії України) // Національний музей історії України – скарбниця історичних пам'яток народу : темат. зб. наук. пр. Київ, 2007. С. 118–126.
72. Илинг А. В. К истории формирования коллекции Киевского музея русского искусства // Роль приватних колекцій у формуванні зібрань художніх музеїв : зб. ст. за матеріалами Міжнар. наук.-практ. конф., Харків, 11–12 берез. 2005 р. Харків, 2005. С. 81–94.
73. Ілінг А. В. Возвращенное имя – О. Гансен. К истории частного собирательства в Киеве // Художній музей: минуле та сучасність : матеріали наук. конф., присвяч. 80-річчю заснування Сумського обл. худож. музею ім. Н. Онацького. Суми, 2001. С. 28–35.
74. Ілінг А. В. Повернуте ім'я – О. Гансен. До історії приватного збирання в Києві // Ханенківські читання : матеріали наук.-практ.

- конф. Київ, 2001. Вип. 3. С. 28–40.
75. Иллюстрированный каталог выставки картин и произведений старинного искусства / с предисл. Н. Г. Бурачека. Киев : Изд. Ком. выставки, 1916. 32, XV с. : ил.
 76. Илясова Е. Лебединый сервиз // Антиквар. 2009. № 12. С. 44–48.
 77. Императорский фарфор : к 270-летию Императорского завода : альбом / авт. текстов А. Илинг. Киев, 2014. 24 с. (11 шедевров. Из коллекции Киевского национального музея русского искусства).
 78. Императорский фарфоровый завод, 1744–1904 / изд. упр. император. заводами ; предисл. Н. Б. фон Вольф. Санкт-Петербург : Т-во Р. Голике и А. Вильборг, [1906]. VIII, 422, 63 с. (приложения).
 79. История // Государственный музей-заповедник «Павловск». URL: <http://www.pavlovskmuseum.ru/about/history/>. Загл. с экрана (дата обращения: 21.02.2019).
 80. История масонства. Великие цели. Мистические искания. Таинство обрядов. Москва : Эксмо-Пресс, 2002. 720 с.
 81. Історія українського мистецтва : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського ; голов. ред. Г. Скрипник ; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ, 2007. Т. 5 : Мистецтво ХХ століття. 1048 с. : іл.
 82. Кадомська М. Пам'ятка архітектури ХІХ ст. – особняк Б. І. та В. Н. Ханенків. Історія будівництва // Ханенківські читання : матеріали наук.-практ. конф. Київ, 2000. Вип. 2. С. 3–12.
 83. Казакевич Н. И. Западноевропейский фарфор в Эрмитаже. История собрания. 2-е изд., перераб. и доп. Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербургского ин-та истории РАН «Нестор-История», 2005. 380 с. : ил.
 84. Казакевич Н. И. Изобразительные источники росписи сервиза Венской фарфоровой мануфактуры // Памятники культуры. Новые открытия`1981. Ленинград, 1983. С. 404–407.
 85. Казакевич Н. И. Коллекция фарфоровой пластики XVIII века Венской

- фарфоровой мануфактуры в собрании Эрмитажа // Западноевропейское искусство XVIII века : сб. ст. Ленинград, 1987. С. 167–182 с.
86. Кальницкий М. О геральдических элементах оформления «Золотого кабинета» особняка Б. И. и В. Н. Ханенко // Ханенківські читання : матеріали наук.-практ. конф. Київ, 2005. Вип. 7. С. 126–133.
87. Кальницкий М. «Формулярный список о службе» Б. И. Ханенка // До 150-річчя з дня народження Богдана Івановича Ханенка, мецената, колекціонера, фундатора музею : матеріали наук.-практ. конф. Київ, 1999. С. 21–30.
88. Карякина Т. Д. Западноевропейский фарфор в контексте культуры XVIII века и проблемы стилистической эволюции : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.04 / Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова. Москва, 2011. 545 с.
89. Карякина Т. Д. О своеобразии сервизных форм в мейсенском фарфоре эпохи барокко // Вестник МГУКИ. 2011. № 2 (40). С. 233–237. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/o-svoeobrazii-serviznyh-form-v-meysenskom-farfore-epohi-barokko>. Загл с экрана (дата обращения: 31.07.2019).
90. Каталог галереи графа Н. А. Кушелева-Безбородко / под наблюдением А. И. Сомова ; сост. Б. К. Веселовский. Санкт-Петербург : Тип. М. М. Стасюлевича, 1886. 193 с.
91. Каяндер О. Е. «Сия ваза назначается в подарок английской королеве...» // Атрибуция, история и судьба предметов из музейных коллекций : сб. докл. науч. конф. «Кучумовские чтения», 20-21 дек. 2018 г. / Гос. музей-заповедник «Павловск» ; [под общ. ред. Р. Р. Гафиффуллина]. Санкт-Петербург, 2018. С. 101–112.
92. Кверфельдт Э. К. Фарфор. Краткий исторический очерк / Гос. Эрмитаж. Ленинград : Лениздат, 1940. 80 с. : ил.

93. Київ. Провідник / Всеукр. акад. наук ; за ред. Ф. Ернста. Київ : Держтрест «К.-Д.» : 2-га Друкарня, 1930. 797 с.
94. Киркевич В. Священна троїста спілка блискучих мистецтвознавців // До 150-річчя з дня народження Богдана Івановича Ханенка, мецената, колекціонера, фундатора музею: матеріали наук.-практ. конф. Київ, 1999. С. 65–74.
95. Китайская мифология : энциклопедия / сост., общ. ред., предисл. К. Королев. Москва : Эксмо ; Санкт-Петербург : Мидгард, 2007. 416 с. : ил.
96. Кобеко Д. Императорский царскосельский лицей. Наставники и питомцы, 1811–1843. Санкт-Петербург : Тип. В. Ф. Киришбаума, 1911. 554 с.
97. Ковалевська О. «Огромный багаж знаний, совершенно безвозмездно отданный потомству...». Чим збагатила Суми колекція Оскара Гансена // Український тиждень. Київ, 2015. № 44 (416). С. 34–35.
98. Ковалинський В. До родоводу Богдана Ханенка // До 150-річчя з дня народження Богдана Івановича Ханенка, мецената, колекціонера, фундатора музею : матеріали наук.-практ. конф. Київ, 1999. С. 14–20.
99. Ковалинский В. Меценаты Киева. 2-е изд., испр. и доп. Киев : Кий, 1998. 528 с.
100. Ковалинський В. Рід Ханенків // Ханенківські читання : матеріали наук.-практ. конф. Київ, 2001. Вип. 3. С. 41–52.
101. Кон-Винер Э. История стилей изящных искусств : с 85 иллюстрациями / пер. под ред. и с доб. М. С. Сергеева. Изд. 2-е испр. и доп. Москва : Книгоизд-во «Космось», 1916. 308 с.
102. Кончаковський А. Бібліотеки киян. Словник власників. Київ : Промінь, 2005. 127 с.
103. Корнієнко Н. Репніни. До історії художнього зібрання в Яготині // Ханенківські читання : матеріали наук.-практ. конф. Київ, 2004. Вип. 6. С. 5–22.

104. Корнієнко Н. Стильові особливості інтер'єрів будинку Б. І. та В. Н. Ханенків // Ханенківські читання : матеріали наук.-практ. конф. Київ, 2000. Вип. 2. С. 19–28.
105. Корнієнко Н. Варвара Ханенко – життя, події, факти // До 150-річчя з дня народження Богдана Івановича Ханенка, мецената, колекціонера, фундатора музею : матеріали наук.-практ. конф. Київ, 1999. С. 36–47.
106. Корусь Е. Фарфор родини. История фарфорового производства на территории Украины // Антиквар. 2009. № 9. С. 20–28.
107. Кочерженко Є. І. Волокитинський фарфор у Сумському художньому музеї. Харків : Прапор, 1971. 24 с.
108. Кочубей А. В. Семейная хроника : записки Аркадия Васильевича Кочубея, 1790–1873 / [соч. А. В. Кочубея]. Санкт-Петербург : Тип. бр. Пантелеевых, 1890. 314 с.
109. Кравченко Л. В. Унікальні твори європейської порцеляни з колекції музею Ханенків. Виставка «На десерт» // Мистецтво та освіта. 2019. № 1. С. 55–58.
110. Красавец Киев шлет Вам привет: Из собраний киевских коллекционеров : кат. выст. / Музей истории Киева ; Киев. клуб коллекционеров ; сост.: Н. С. Садовская, Л. Р. Хоменко [и др.]. Киев : Полиграфкнига, 1989. [24] с. : ил.
111. Кримський С. Менталітет українського бароко // Українське бароко : у 2 т. [Харків], 2004. Т. 1. С. 21–47.
112. Круг чтения. Книги с суперэкслибрисами из собрания Киевского музея А. С. Пушкина : материалы к кат. / подгот. С. Г. Мамаева ; при участии И. И. Судак ; коммент. и указ. С. Г. Мамаева. Киев : ОМИ, 2007. 64 с.
113. Крутенко Н. Київський музей західного та східного мистецтва в період німецької окупації Києва 1941–1943 років // До 150-річчя з дня народження Богдана Івановича Ханенка, мецената, колекціонера, фундатора музею : матеріали наук.-практ. конф. Київ, 1999. С. 75–83.

114. Кудрявцева Т. В. Русский императорский фарфор. Санкт-Петербург : Славия, 2003. 279 с.
115. Кузнецов С. О. Серия портретов Владимирских кавалеров Д. Г. Левицкого: из истории создания и бытования произведений // Д. Г. Левицкий, 1735–1822 : сб. науч. тр. / Государственный Русский музей. Ленинград, 1987. С. 78–87.
116. Кузьмин Е. Межигорский фаянс // Искусство. Живопись. Графика. Художественная печать. Киев, 1911. № 6/7. С. 255–269.
117. Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття. Київ : Грані-Т, 2006. 240 с.
118. Лансере А. К. Русский фарфор. Искусство первого в России фарфорового завода. Ленинград : Художник РСФСР, 1968. 270 с.
119. Ленський О. В. Оскар-Герман Германович Гансен і сумські музеї. Суми : Власне вид-во Ленського О. В, 2016. 216 с. URL: <http://history.sumy.ua/research/books/9085-lenskyi-oleksii.html>. Назва з екрану (дата звернення: 18.10.2019).
120. Лисін Б. С. Глини і глиняна промисловість на Україні. Цегла, черепиця, звончак для шляхів, труби, фарфор, фаянс, цемент, шкло. Київ : Праця, 1918. 160 с.
121. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва : Музыка, 1994. 320 с.
122. Луговик Т. В. Наукова та пам'яткоохоронна діяльність Євгенії Юрїївни Спаської (1892–1980) : дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01 / Нац. ун-т «Чернігівський колегіум» ім. Т. Г. Шевченка. Чернігів, 2018. 214 с. URL: <https://drive.google.com/file/d/1o80YWQw6rXDINPWh0BMj3zmer2u9-S46/view>. Назва з екрану (дата звернення: 13.08.2019).
123. Георгій Лукомський і українська художня спадщина. Ч. 1 // Хроніка-2000 : укр. культуролог. альм. Київ, 2005. Вип. 61/62. 620 с.
124. Лукомский В. К., Модзалевский В. Л. Малороссийский Гербовник / с

- рис. Егора Нарбута. Санкт Петербург : Изд. Чернигов. дворянства, 1914. 213 с., табл. I–LXVIII, 14 с. (указ.).
125. Макаренко М. Музей мистецтв б. ім. Б. І. та В. М. Ханенків Української академії наук : провідник. Київ : Червоний шлях, 1924. 143 с.
 126. Марки российского фарфора (1744–1917) / сост. Мусина Р. Р. Москва : Знание, 1995. 80 с.
 127. Марки фарфора. Австрия. Чехословакия. Венгрия / сост. В. Борок. Москва : Изд-во Ирины Касаткиной, 2001. 148 с.
 128. Мастера искусства об искусстве : в 7 т. / ред. И. Я. Цагарелли. Москва : Искусство, 1967. Т. 3. 632 с.
 129. Меїр Н. Євреї в Києві, 1859–1914. Київ : Дух і літера, 2016. 416 с.
 130. Мельничук Л. Мистецькі зібрання польських колекціонерів на Слобожанщині // Художня культура. Актуальні проблеми : наук. вісн. / ІПСМ НАМ України. Київ, 2010. Вип. 7. С. 501–509. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud_kult_2010_7_41. Назва з екрана (дата звернення: 16.10.2019).
 131. Мельничук Л. Націоналізовані приватні мистецькі колекції: завдання та проблеми дослідників // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини : зб. наук. пр. з мистецтвознавства, архітектурознавства і культурології / ІПСМ АМУ. Київ, 2008. Вип. 5. С. 123–132.
 132. Меттерних К. В. фон. Император Александр I. Портрет, писанный Меттернихом в 1829 году // Исторический вестник. 1880. № 1. С. 168–180. Сетевая версия: М. Вознесенский, 2006. URL: http://memoirs.ru/texts/Metternich_IV80n1.htm. Загл. с экрана (дата обращения: 24.03.2019).
 133. Мизгіна В. М. Коллекция декоративно-прикладного искусства из собрания Г. Я. Кригер – М. З. Фрадкина в ХХМ // «Я поведу тебя в музей». Харків, 2008. С. 40–42.

134. Мизгіна В. М. З. Фрадкин // «Я поведу тебя в музей». Харків, 2008. С. 36–39.
135. Мистецькі шляхи Харківщини, 1938–1998 : [альбом] / авт. мистецтвознав. концепції та упоряд. Л. Пономарьова ; авт. вступ. ст. А. Новосьолова-Хмельницька. Харків : Асоціація ділової інформації «Бізнес в Україні», 1998. 367 с. : іл.
136. Митина Н. Яхты российских императоров. Ч. 3. Век пара и железа // Исторический журнал. 2012. № 7. С. 56–83.
137. Мифы и аллегории в изобразительном искусстве // Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства : веб-сайт. URL:
http://www.vmdpni.ru/data/events/2016/03/mifi_i_allegoriya/index.php.
Загл. с экрана (дата обращения: 12.04.2019).
138. Михасенко И. И. Фарфоровая пластика XIX века заводов Гарднера и Попова (на материалах экспозиции и фондов Черноморского музея изобразительных искусств им. А. Белого) : каталог / Отдел культуры Черноморского горсовета. Одесса : Фаворит, 2017. 89 с.
139. Морамарко М. Масонство в прошлом и настоящем. Москва : Прогресс, 1990. 304 с.
140. Моран А. История декоративно-прикладного искусства : пер. с фр. Москва : Искусство, 1982. 577 с. : ил.
141. Морозова Н. П. Из истории державинского быта (к вопросу о перечне предметов, отправленных из оренбургского имения Державиных в Петербург в 1791 году) // Г. Р. Державин и его время : сб. науч. ст. Санкт-Петербург, 2009. Вып. 5. С. 67–79. URL: http://museumpushkin-lib.ru/data/documents/Dergavin_book.pdf. Загл. с экрана (дата обращения: 28.04.2019).
142. Мост Чугунный у Храма дружбы // Государственный музей-заповедник «Павловск» URL:
<http://www.pavlovskmuseum.ru/about/park/layout/39/1148/>. Загл. с

- экрана (дата обращения: 21.02.2019).
143. Музей-заповедник «Царское Село» получил в дар две тарелки из знаменитого Корбиевского сервиза // Новости музеев: Государственный художественно-архитектурный дворцово-парковый музей-заповедник «Царское Село». URL: www.museum.ru/N59174. Загл. с экрана (дата обращения: 17.06.2019).
 144. Музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків / вступ. ст. Н. Корнієнко. Київ : [б. в.], 2010. 524 с.
 145. Музей образотворчих мистецтв ім. О. Білого : альбом / вступ. ст. та анот. І. І. Міхасенко. Іллічівськ : ГРАФИК плюс, 2001. 79 с.
 146. Музей українського народного декоративного мистецтва : альбом / автори: А. Ф. Вялець, Л. С. Білоус [та ін.]. Київ : Мистецтво, 2009. 352 с.
 147. На десерт. Традиції десертного столу у творах мистецтва з колекції музею : альбом-кат. [виставки] / Національний музей мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків. Київ : Фенікс, 2018. 36 с. : іл.
 148. Народное предприятие «Государственная фарфоровая мануфактура в Майсене», Германская демократическая республика. Из ее истории и о ее творческой работе. [ГДР : б. и.], [1970?]. 27 с.
 149. Наука про мистецтво. Нові відкриття в колекції музею / наук. керівник О. Живкова. Київ : Фамільна друк. huss, 2016. 40 с.
 150. Неглинская М. А. Шинуазри в Китае: цинский стиль в китайском искусстве периода трех великих правлений (1662–1795). Изд. 2-е, испр. Москва : Ин-т востоковедения РАН (ИВ РАН), 2015. 468 с. (Ученые записки Отдела Китая ИВ РАН ; вып. 16). URL: <https://book.ivran.ru/f/neglinskaya-ma-shiruzri-v-kitae--cinskij-stil-v-iskusstve-iv-ran-2015compressed.pdf>. Загл. с экрана (дата обращения: 07.08.2019).
 151. Нечипоренко Т. Что на свете всех белее // Антиквар. 2011. №11. С. 102–109.

152. Никифорова Л. Русский фарфор в Эрмитаже. Ленинград : Аврора, 1973. 27 с., [164] ил.
153. Обозная В. И. К общей родословной Германа и Оскара Гансенов – благотворителей и коллекционеров // Петербургские искусствоведческие тетради : [сборник]. Санкт-Петербург, 2016. Вып. 39. С. 155–161.
154. Общественное движение при Николае I // Российский мемуарий. URL: http://elcocheingles.com/Memories/Texts/NikolayI/Nik_9.htm. Загл. с экрана (дата обращения 23.04.2019).
155. Общий Гербовник дворянских родов Российской империи : в 2 ч. Репр. воспр. изд. 1797 г. Санкт-Петербург : Б-ка «Звезды», 1992. Ч. 1. [304] с.
156. 11 декабря (1699) Петром I учрежден Андреевский флаг в качестве официального флага Российского военного флота // Государственная символика. 2005–2019. URL: <http://statesymbol.ru/memorable/20050723/39600690.html>. Загл. с экрана (дата обращения 15.05.2019).
157. Он в даль иную поманил ... : к 100-летию А. В. Блещунова : сб. ст. / сост., ред. И. П. Батманова. Одесса : [б. и.], 2014. 448 с.
158. Онацький Н. Х. До 130-річчя від дня народження / авт. тексту: Г. В. Ареф'єва, Н. С. Юрченко. Суми : Унів. кн., 2005. 24 с.
159. Онацький Н. Х. Сім років існування Сумського музею. Суми : 1-ша друк. «Суми–Друк», 1927. 15 с.
160. Онацький Н. Х. Українська порцеляна. Суми : 1-ша друк. «Суми–Друк», 1931. 9с.
161. Орнамент всех времен и стилей. 100 таблиц с объяснительным текстом Н. Ф. Лоренца. Санкт-Петербург : изд. А. Ф. Девриена, 1898. [176] с., 100 л. ил.
162. Памятная книжка Черниговской губернии / изд. Чернигов. Губернского стат. ком. Чернигов : Печатано в тип. Губернской и

- Ильинского монастыря, 1862. 427 с. ; Список должностных лиц Чернигов. губернии (по 1 мая 1862 г.). 85 с.
163. Паталеев О. В. Старий Київ: Зі спогадів старого грішника / упоряд., вступ ст., прим., добір іл. О. М. Друг. Вид. 2-ге, випр. Київ : Либідь, 2013. 432 с.
164. Петрова В. Севрский фарфор XVIII века в собрании Радищевского музея // Мир музея. 2011. № 284. С. 32–36.
165. Петрякова Ф. С. Украинский художественный фарфор (конец XVIII – начало XX ст.). Киев : Наук. думка, 1985. 221 с.
166. Письмо Александра I к Адаму Чарторийскому, 1 апреля 1812, Санкт-Петербург // Библиотека интернет-проекта «1812 год». URL: <http://www.museum.ru/museum/1812/library/Alexander/alexander.txt>.
Загл. с экрана (дата обращения: 04.02.2019).
167. Пичурин Л. Ф. «Толстого кистью чудотворной...». Новосибирск : Западно-Сибирское кн. изд-во, 1980. 158 с.
168. Полная энциклопедия символов / сост. В. М. Рошаль. Москва : Эксмо ; Санкт-Петербург : Сова, 2003. 528 с. : ил.
169. Попов В. А. Русский фарфор. Частные заводы. Ленинград : Художник РСФСР, 1980. 314 с.
170. Попова Т. Д. Гомеопатическое врачевание : лекции, статьи, доклады. Киев : Дух і літера, 2011. 500 с.
171. Попова Т. Д. Мозаика жизни. Киев : Дух і літера, 2010. 224 с.
172. Попова Т. Д. Демьян Попов. Основатель Киевской гомеопатической школы в воспоминаниях современников. Киев : [б. и.], 1999. 113 с.
173. Попова Т. Д. Amor at labor. Любовь и труд. Киев : Дух і літера, 2008. 288 с.
174. Постоянно действующая выставка мелкой фарфоровой пластики из коллекции Е. М. Шпектор : буклет / авт.-сост. Н. П. Работягов и Е. М. Шпектор. Харьков : [б. и.], 1984. 22 с.
175. Предметы декоративного и бытового назначения (керамика, стекло,

- металл) // Мордовский республиканский объединенный краеведческий музей им. И. Д. Воронина. URL: http://www.mrkm.ru/main/predmety_decor_bytovogo_paznachenia. Загл. с экрана (дата обращения: 02.05.2014).
176. Примак А. Б. І. Ханенко та «Киевская старина» // До 150-річчя з дня народження Богдана Івановича Ханенка, мецената, колекціонера, фундатора музею : матеріали наук.-практ. конф. Київ, 1999. С. 59–64.
177. Путеводитель по выставке «Коллекция мелкой фарфоровой пластики из собрания Е. М. Шпектор» / авт. текста Е. М. Шпектор. Харьков : [б. и.], 1983. 56 с.
178. Ренессанс. Барокко. Классицизм: проблема стилей в западно-европейском искусстве XV–XVII веков / отв. ред.: Б. Р. Виппер, Т. Н. Ливанова. Москва : Наука, 1966. 348 с., [78] ил.
179. Решетнева А. Тайна одной монограммы // Порцеляна. Харків, 2017. № 2. С. 28–32.
180. Решетньова Г. Актуальність творчого доробку Євгенії Спаської для атрибуції порцеляни заводу А. Міклашевського // Збірник статей Міжнародної наукової конференції «Знакові постаті вітчизняної гуманітаристики в національно-культурному самоствердженні України» / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2017. С. 360–372.
181. Решетньова Г. О. Оскар Гансен : нові біографічні відомості // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Харків, 2018. № 1. С. 47–59.
182. Решетньова Г. О. Майсенська порцеляна в українських колекціях. До питань термінології та періодизації // Art and design, 2019. № 2. С. 134–143.
183. Решетньова Г. О. Майсенська порцеляна у Сумському обласному художньому музеї ім. Н. Онацького // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. Київ, 2019. Вип. 35. С. 167–172.

184. Решетньова Г. О. Нові відомості про мистецьку колекцію О. І. та В. С. Бродських // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Харків, 2018. № 3. С. 62–73.
185. Решетньова Г. О. Фарфорові шедеври заводу Міклашевського в приватній колекції України // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Харків, 2017. № 1. С. 100–116.
186. Родионов А. М. Марки русского фарфора. Киев : Стилос, 2005. 288 с.
187. Романюта І. М. Андрій Михайлович Миклашевський: життя та діяльність мовою музейних експонатів // ДНІМ ім. Д. І. Яворницького. Дніпропетровськ, 2011. URL: <http://www.museum.dp.ua/myklashevsky.html>. Назва з екрана (дата звернення: 26.05.2019).
188. Рославець О. Богдан Іванович Ханенко – засновник Київського музею західного та східного мистецтва // До 150-річчя з дня народження Богдана Івановича Ханенка, мецената, колекціонера, фундатора музею : матеріали наук.-практ. конф. Київ, 1999. С. 5–13.
189. Русский фарфор XVIII – начала XX века в собрании Государственного Ростово-Ярославского архитектурно-художественного музея-заповедника : путеводитель / авт.-сост. В. Б. Ермолова. Москва : Изобр. искусство, 1989. 18 с. : ил.
190. Сак Л. Н. Из истории возникновения и развития Киевского государственного музея западного и восточного искусства (1883–1945 гг.) // Очерки истории музейного дела в СССР. Москва, 1963. Вып. 5. С. 373–405. URL: <http://khanenkomuseum.kiev.ua/2018/04/05/stattya-lyudmyly-sak-1963-z-istoriyi-muzeyu/>. Загл. с екрана (дата звернення: 23.09.2019).
191. Самецкая Э. Б. Фарфор завода А. М. Миклашевского : в 2 т. Москва : Интербук-бизнес, 2010. Т. 1. 140 с.
192. Самецкая Э. Б. Фарфор завода А. М. Миклашевского : в 2 т. Москва : Интербук-бизнес, 2010. Т. 2. 140 с.

193. Свобода vs Імперія. Франція на межі 18–19 століть у творах з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків : кат. вист., верес.–листоп. 2018 / Музей Ханенків ; куратори вист.: О. Шостак, О. Ісайкова. Київ : Фенікс, 2018. 56 с. : іл.
194. Селиванов А. В. Описание фабрик и заводов с изображениями фабричных клейм. Владимир : Типо-литогр. Губернского правления, 1903, 1904, 1906. 175, 43, 37 с., 34 табл.
195. Сент-Обен Л. Тридцать девять портретов 1808–1815 г. : фототип. воспроизведения с биогр. очерками / изд. [и предисл.] Великого Кн. Николая Михайловича. Санкт-Петербург : Экспедиция заготовления гос. бумаг, 1902. [8] с., 39 л. URL: <https://www.prilib.ru/item/375793>. Загл. с экрана (дата обращения: 04.06.2019).
196. Скоропадський П. Спогади кінець 1917 – грудень 1918. Київ ; Філадельфія, 1995. 493 с. URL: <http://www.hainyzhnyk.in.ua/downloads/skoropadsky-spogady.pdf>. Назва з екрана (дата звернення 15.06.2018).
197. Константин Андреевич Сомов: Письма. Дневники. Суждения современников / сост., вступ. ст. и примеч. Ю. Н. Подкопаевой и А. Н. Свешниковой. Москва : Искусство, 1979. 624 с., 62 л. ил.
198. Костянтин Андрійович Сомов : кат. вист. в Одеському художньому музеї, 6 верес.–27 жовт. 2019 р. / авт.-упоряд. П. С. Голубев. Одеса : Одеський художній музей ; Київ : Родовід, 2019. 232 с. : іл.
199. Спаська Є. Ю. Матеріали до історії фарфорової фабрики А. М. Міклашевського (1839–1861) // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства / АН УРСР. Київ, 1959. Вип. 5. С. 120–135.
200. Ташнадине Марик К. Венский фарфор / пер. с венгер. М. Погань-Берталан. Будапешт : Корвина, 1975. 63 с., 48 ил.
201. Троицкий Н. Под скипетром Александра I: Начало реформ // Научно-просветительский журнал «Скепсис». URL: http://scepsis.net/library/id_1423.html. Загл. с экрана (дата обращения

- 26.05.2019).
202. Тройницкий С. Галерея фарфора Императорского Эрмитажа // Старые годы. 1911. Май. С. 3–28.
203. Тройницкий С. Галерея фарфора Императорского Эрмитажа // Старые годы. 1911. Окт. С. 5–25.
204. Тройницкий С. Н. Гербы князей Юсуповыхъ и Урусовыхъ // Гербоведъ. 1914. Янв. С. 5–14. URL: <http://gerboved.ru/t/january1914.html>. Загл. с экрана (дата обращения: 25.05.2019).
205. Тройницкий С. Н. Государственный Эрмитаж. Путеводитель по отделению фарфора / сост. С. Н. Тройницкий. Петербург : Гос. изд-во, 1921. 44 с., ил.
206. Тройницкий С. Н. Европейский фарфор. Ленинград : Ком. популяризации художественных изданий при Гос. акад. истории материальной культуры, 1928. 32 с.
207. Тройницкий С. Н. Русские фарфоровые фигуры. Ленинград : Ком. популяризации художественных изданий при Гос. акад. истории материальной культуры, 1928. 26 с.
208. Тройницкий С. Н. Русский фарфор. Ленинград : Ком. популяризации художественных изданий при Гос. акад. истории материальной культуры, 1928. 26 с.
209. Тройницкий С. Н. Фарфор. Общий очерк. Ленинград : Ком. популяризации художественных изданий при Гос. акад. истории материальной культуры, 1927. 25, [3] с. : ил.
210. Тройницкий С. Н. Фарфор и быт. Ленинград : Изд-во Брокгауз-Ефрон, 1924. 75, [3] с.
211. Тройницкий С. Фарфор Императорского Эрмитажа. Санкт-Петербург : Тип. «Сиріусь», 1911. 52 с.
212. Тройницкий С. Фарфоровыя табакерки Императорского Эрмитажа // Старые годы. 1913. Дек. С. 14–40.

213. Троцкий И., Фогт Ф. Марки фарфора, фаянса, майолики. Русские и иностранные. Москва : Изд-во В. Шевчук, 2007. 216 с.
214. Труды Черниговской Губернской архивной комиссии / под ред. П. М. Добровольскаго. Чернигов : Тип. Губернскаго правленія, 1905. Вып. 6, отд. 1. 231 с.
215. Уильямс Ч. Китайская культура: мифы, герои, символы. Москва : Центр-полиграф, 2011. 478 с.
216. Фарфор в России XVIII–XIX веков. Завод Гарднера : альманах. Санкт-Петербург : Palace Editions, 2003. Вып. 34. 280 с.
217. Фарфор завода Миклашевского : [фотоальбом]. [Б. м. : б. и.], [191-]. 21 л.
218. Фарфор из собрания К. А. Сомова. Санкт-Петербург : Тип. «Сиріусь», 1913. 120 с.
219. Федевич Л. Дар распознавать настоящее... // Антиквар. 2012. № 6. С. 88–93.
220. Федевич Л. Образы эпох. Собрание Оскара Гансена // Антиквар. 2009. № 9. С. 44–49.
221. Федевич Л. Порцеляна Волокитинської мануфактури Андрія Міклашевського : каталог колекції Сумського художнього музею. Суми : Університетська книга, 2006. 31 с.
222. Федевич Л., Корусь Е. «Вóг нам radzi» // Антиквар. 2011. № 6. С. 82–86.
223. Федевич Л., Юрченко Н. *Arbiter elegantiae* // Антиквар. 2013. № 9. С. 48–63.
224. Федорук О. К. Моя колекція – життя моє : бесіди з Михайлом Кнобелем. Київ : Фенікс, 2015. 192 с.
225. Форрест Т. Антиквариат. Серебро и фарфор. Иллюстрированный путеводитель по дизайну столовой посуды с указанием периодов ее создания и деталей отделки. Москва : Эгмонт Россия, 2000. 160 с. : ил.

226. Ханенко Б. Спогади колекціонера / заг. ред.: В. І. Виноградова та ін. ; Музей мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків. Київ : Дзеркало світу, 2008. 160 с.
227. Ханенко Б. И. и В. Н. Собрание картин итальянской, испанской, фламандской, голландской и др. школ. Изд. 2-ое, испр. и доп. Киев : Тип. С. В. Кульженко, 1899. 74 с., XIV табл.
228. Харківський художній музей. 200 років колекції / авт.-упоряд.: В. Мизгіна, Т. Прокатова, О. Денисенко [та ін.] ; вступ ст. В. Мизгіної. Харків : Фоліо, 2005. 167 с.
229. Хейзинга Й. Homo Ludens. Статті по історії культури / пер., сост. и авт. вступ. ст. Д. В. Сильвестрова ; комент. Д. Э. Харитоновича. Москва : Прогресс-Традиция, 1997. 416 с. URL: http://lib.ru/FILOSOF/HUIZINGA/huizinga.txt_with-big-pictures.html.
Загл. с экрана (дата обращения: 09.08.2019).
230. Хмельницкая Е. С. Скульпторы Императорского фарфорового завода: эволюция творческих поисков от историзма к ар деко : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.09 / Российский государственный педагогический ун-т им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2014. 693 с. URL: https://dissert.herzen.spb.ru/Preview/Vlojenia/000000032_Disser.Pdf.
Загл. с экрана (дата обращения: 24.04.2019).
231. Ходак І. До історії створення національних музеїв у Києві та Львові // Музейна справа та музейна політика в Україні ХХ ст. : зб. наук. пр. / за ред. М. Селівачова. Київ, 2004. С.88–98.
232. Хроніка подій із життя Ніжинської вищої школи (1805–2000 рр.) // Ніжинський державний ун-т ім. М. Гоголя. URL: <http://www.ndu.edu.ua/index.php/ua/zagalna-informatsiya/khronika-podij>.
Назва з екрана (дата звернення: 13.03.2019).
233. Цвейг С. Мария Антуанетта: Портрет ординарного характера / пер. с нем. Л. Миримова. Санкт-Петербург : Азбука : Азбука-Аттикус, 2016.

608 с.

234. Членова Л. Богдан Іванович Ханенко та Перший міський музей у Києві // До 150-річчя з дня народження Богдана Івановича Ханенка, мецената, колекціонера, фундатора музею : матеріали наук.-практ. конф. Київ, 1999. С. 31–35.
235. Шерухина З. Имени создателя // Порцеляна. Харків, 2018. № 3. С. 82–89.
236. Школьна О. Вивчення українського мистецтва промислової тонкої кераміки ХХ століття: різниця в художньо-стильових домінантах з російськими порцеляною-фаянсом // Народознавчі зошити. Львів, 2011. № 4 (100). С. 739–744.
237. Школьна О. В. Вишукані фарфорові та меццо-майолікові іконостаси України другої половини ХІХ – початку ХХ століття в контексті садибної культури і меценатства // Воронцовский Дворец. Образ и время : сб. докл. междунар. науч. чтений, сент. 2008 г. / Алупк. дворцово-парк. музей-заповедник ; сост. Г. Г. Филатова. Симферополь, 2009. С. 147–156.
238. Школьна О. В. Методологічні засади вивчення українського фарфору – фаянсу кінця ХІХ – початку ХХ століття // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні : зб. наук. пр. Київ, 2010. Вип. 6. С. 298–315.
239. Школьна О. В. Мистецтво фарфору – фаянсу України кінця ХІХ – початку ХХ століття: типологія, художні особливості, стилістика: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01; 17.00.06 / НАКККіМ. Київ, 2014. 35 с.
240. Школьна О. В. Фарфор-фаянс України ХХ століття : у 2 кн. Київ : День печати, 2011. Кн. 1. 400 с.
241. Школьна О. В. Фарфор-фаянс України ХХ століття : у 2 кн. Київ : День печати, 2013. Кн. 2. 400 с.
242. Шленский Д. Андреевский спуск. Жизнь улицы. Львов : Центр

- Европы, 2015. 216 с.
243. Шленский Д. Сонет Андреевскому спуску. Киев : Сидоренко В. Б., 2017. 96 с.
244. Шмит Ф. И. Искусство, его психология, его стилистика, его эволюция. Харьков : Союз, 1919. 329 с. URL: <http://elib.nlu.org.ua/view.html?id=9314>. Загл. с экрана (дата обращения: 09.08.2019).
245. Шовкопляс Г. Про діяльність Б. І. Ханенка у заснуванні та історії Київського художньо-промислового і наукового музею // До 150-річчя з дня народження Богдана Івановича Ханенка, мецената, колекціонера, фундатора музею : матеріали наук.-практ. конф. Київ, 1999. С. 51–58.
246. Эмме Б. Н. Русский художественный фарфор. Москва ; Ленинград : Искусство, 1950. 162 с.
247. Юрченко Н. До питання походження старої колекції музею // Художній музей: минуле та сучасність : матеріали наук. конф., присвяч. 80-річчю заснування Сумського обл. худож. музею ім. Н. Онацького, Суми, 2001. С. 46–52.
248. Femina. Жіночий образ в мистецтві. З особистих зібрань київських колекціонерів : кат. вист. Київ : Укрполіграфсервіс, 1991. [23] с.
249. Z. Фабрика фарфора Миклашевскаго // Киевская старина : ежемесьч. ист. журн. Киев, 1894. Т. 47 (окт.-дек.). С. 309–310.
250. Auscher E. S. Comment reconnaître les porcelaines et les faïences d'après leurs marques et leurs caractères. Paris : Librairie Garnier, 1921. 495 p. // Opolska Biblioteka Cyfrowa. URL: <http://obc.opole.pl/Content/11765/PDF/313623.pdf>. Title from the screen (date of access: 20.10.2019).
251. Becher B. Lücke Ludwig // Neue Deutsche Biographie : [Online-Version]. Munich, 1987. 15. S. 448–449. URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd137877560.html#ndbcontent>. Title from the screen (date

- of access: 20.10.2019).
252. Bellaigue G. French Porcelain in the Collection of Her Majesty the Queen : [3 vol. set.]. London : Royal Collection Enterprises, 2009. Vol. 1. 422 p. : ill.
 253. Bellaigue G. French Porcelain in the Collection of Her Majesty the Queen : [3 vol. set.]. London : Royal Collection Enterprises, 2009. Vol. 2. 423–850 p. : ill.
 254. Bellaigue G. French Porcelain in the Collection of Her Majesty the Queen : [3 vol. set.]. London : Royal Collection Enterprises, 2009. Vol. 3. 851–1291 p. : ill.
 255. Berges R. From gold to porcelain. The Art of Porcelain and Faience. New York ; London : Thomas Yoseloff, 1965. 239 p. : ill.
 256. Berthelsen H. Appelsin-Herman. Gjøgleren som ble millionær. Oslo : Kolofon, 2005. 129 s.
 257. Burton W. A General History of Porcelain : in 2 vol. London [etc.] : Cassel and Company, 1921. Vol. 2. 228 p.
 258. Les Cartons de La Manufacture Nationale de Sévres: époques Louis XVI et Empire / Sandier A. ; Lechevallier-Chevignard G. Paris : Ch. Massin, Éditeur, [19--]. 14 p. : 28 f. de pl.
 259. Cassidy-Geiger M. «Verknüpfungen herstellen» Zusammenhänge zwischen der Druckgraphik, dem Schulz-Codex und der frühen narrativen Malerei in Meissen // Academia : web-site. URL: https://www.academia.edu/1766716/_Verknüpfungen_herstellen_Zusammenhänge_zwischen_der_Druckgraphik_dem_Schulz-Codex_und_der_frühen_narrativen_Malerei_in_Meissen_File_2_English-language_text_. Title from the screen (date of access: 13.04.2019).
 260. Deutscher Dom // Das offizielle Hauptstadtportal. URL: <https://www.berlin.de/en/museums/3109333-3104050-deutscher-dom.en.html>. Title from the screen (date of access: 15.05.2019).
 261. Diviš J. L'Art de la Porcelaine en Europe. Paris : GRÜND, 1984. 232 p.

262. Ducret S. La porcelaine des manufactures européennes du 18e siècle. Zurich : Ed. Silva, 1971. 139 p.
263. European Pottery & Porcelain / ed. by Paul. J. Atterbury. New York : Mayflower Books, 1979. 159 p.
264. Faÿ-Hallé A., Mundt B. La porcelaine européenne au XIXe siècle. Fribourg : Office du livre ; Paris : Vilo, 1983. 302 p. : ill.
265. Folnesics J., Braun E. W. Geschichte der K. K. Wiener porzellanmanufaktur. Wien : K. K. Hof-und Staatsdruckerei, 1907. 234 S. : ill.
266. Französischer Dom // Das offizielle Hauptstadtportal. URL: http://www.stadtentwicklung.berlin.de/denkmal/liste_karte_datenbank/de/denkmaldatenbank/daobj.php?obj_dok_nr=09065017. Title from the screen (date of access: 15.05.2019).
267. Fregnac C. Les styles français, de Louis XIII a Napoleon III. [Paris] : Hachette Realites, [1975]. 223 p. : ill.
268. Gay-Mazuel A. Nostalgie pour le «Vieux Sèvres» et le «Vieux Saxe» les lignes rocailles de la porcelaine de Paris au XIXe siècle // The French porcelain society journal. 2018. Vol. 7. P. 183–201.
269. Genealogie ascendante jusqu'au quatrieme degre inclusivement de tous les Rois et Princes de maisons souveraines de l'Europe actuellement vivans / Christoph Heinrich von Ammon. Berlin : Et. de Bourdeaux, 1768. XVI, 114 tabl. URL: https://books.google.com.ua/books?id=AINPAAAACAAJ&pg=PA11&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false. Title from the screen (date of access: 21.10.2019).
270. Günter M. Porzellan aus der Meissener Manufaktur. Berlin : Henschelverlag, 1985. 200 S. : ill.
271. Oscar Hansen // Culture.pl. URL: <https://culture.pl/pl/tworca/oskar-hansen>. Title from the screen (date of access: 20.10.2019).
272. Historique de Vincennes à Sèvres // Musée d'Art et d'Archéologie du Périgord. [France], 2012. URL: <http://www.perigueux->

- maap.fr/files/2014/12/HISTORIQUE-DE-VINCENNES-A-SEVRES.pdf.
Title from the screen (date of access: 21.10.2019).
273. The Hofburg. A brief history. URL: <https://www.hofburg-wien.at/en/about-the-location/a-brief-history/>. Title from the screen (date of access: 03.03.2019).
274. The Wenceslaus Hollar Collection // University of Toronto. 2017 : website. URL: <https://hollar.library.utoronto.ca>. Title from the screen (date of access: 11.10.2018).
275. Im Zeichen der «Gekreuzten Schwerter». Meissener Manuskripte XI / Konz. und Red. Staatliche Porzellan-Manufaktur Meissen GmbH. Germany : Sandstein Verl., 2008. 44 S.
276. Imperial porcelain 1744–2009 / text Levshenkov V. ; transl. Fateyev V. St. Petersburg : Orchestra Publishers, 2009. 143 p.
277. Katalog der ausgewählten und erstklassigen Sammlung Alt-Meißner Porzellan aller Stilrichtungen des XVIII. Jahrhunderts nebst einem Anhang Porzellan anderer Manufakturen des Herrn Rentners C. H. Fischer in Dresden. Cöln : Druck von M. DuMont Schauberg, 1906. 164 S., 11 Taf.
278. Kollmann Rainer // Biographia Cisterciensis (Cistercian Biography online). Version vom 24.05.2016. URL: http://www.zisterzienserlexikon.de/wiki/Kollmann,_Rainer. Title from the screen (date of access: 09.05.2019).
279. Konzerthaus Berlin – Schauspielhaus am Gendarmenmarkt // Das offizielle Hauptstadtportal. URL: <https://www.berlin.de/sehenswuerdigkeiten/3560839-3558930-schauspielhaus-am-gendarmenmarkt.html>. Title from the screen (date of access: 16.05.2019).
280. Lane A. Viennese porcelain figures of the early State period (1744–1749) // Mitteilungsblatt / Keramik-Freunde der Schweiz. 1959. Heft 48. S. 28–31. Taf. IV–VIII. URL: <https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=kkf->

- 002:1959:0::417. Title from the screen (date of access: 04.07.2019).
281. Limitierte kunstwerke = Limited-edition art works : katalog / autor des einleitenden artikels L. Werner. Meissen : Staatl. Porzellan-Manufaktur Meissen, 2014. 122 S. : ill.
282. Limitierte kunstwerke = Limited-edition art works : katalog / autor des einleitenden artikels L. Werner. Meissen : Staatl. Porzellan-Manufaktur Meissen, 2016. 146 S. : ill.
283. Limited master works = Limitierte meisterwerke : katalog / autor des einleitenden artikels L. Werner. Meissen : Staatl. Porzellan-Manufaktur Meissen, 2018. 154 S. : ill.
284. Louis, Burgund, Herzog // Katalog Der Deutsche Nationalbibliothek. URL: <http://d-nb.info/gnd/141452013>. Title from the screen (date of access: 21.10.2019).
285. Mała encyklopedia powszechna PWN / red. Naczelny H. Bonecki. Warszawa : Państw. Wydaw. Nauk., 1974. 944 s.
286. Manners E. Gold Decoration on French, German, and Oriental Porcelain in the Early 18th Century // The French Porcelain Society Journal. 2011. Vol. 4. P. 24–42.
287. La Manufacture des Lumières. La Sculpture à Sèvres de Louis XV à la Révolution / Sous la direction de Tamara Préaud et Guilhem Scherf. Dijon : Faton, 2015. 360 p. : ill.
288. Marshall C. S. Porzellanmalerei Helena Wolfsohn. URL: <https://www.porcelainmarksandmore.com/germany/saxony/dresden-02/index.php>. Title from the screen (date of access: 20.10.2019).
289. McNab Jessie D. J. G. Herold and Company: The Art of Meissen Chinoiserie // The Metropolitan Museum of Art Bulletin. 1963. Vol. 2, № 1. P. 10–21.
290. Meier G. Porzellan aus der Meißner Manufaktur. Berlin : Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1981. 206 S. : ill.
291. Meister P. W., Reber H. European Porcelain of the 18th Century. Oxford ;

- London : Oxford Phaidon Press, 1983. 320 p. : ill.
292. Meißener Porzellan des 18. Jahrhunderts. Die Stiftung Ernst Schneider in Schloß Lustheim / Hrsg. von R. Eikermann ; Katalog bearb. von A. Schommers und M. Grigat-Hunger. München : C. H. Beck, 2004. 448 S. : ill.
293. The Metropolitan Museum of Art : website. URL: <https://www.metmuseum.org>. Title from the screen (date of access: 11.08.2019).
294. Milaewa L. Die ukrainischen Ikonen. Bournemouth : Parkstone ; Sankt-Petersburg : Aurora, 1996. 240 S. : ill.
295. Museum für angewandte Kunst (MAK). <https://www.mak.at>. Title from the screen (date of access: 12.06.2019).
296. Neu-vollständiges Reiß-Buch. Nürnberg : Verlegts Johann Leonhard Buggel, Buchhändler, 1707. URL: <http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?PPN856297585>. Title from the screen (date of access: 09.02.2019).
297. Neuwirth W. Zur Geschichte des «Zwettler Tafelaufsatzes» // Alte und Moderne Kunst XXV. 1980/Heft 170. P. 2–7. URL: http://hauspublikationen.mak.at/viewer/image/1369059928536_0001/8/#topDocAnchor. Title from the screen (date of access: 29.11.2018).
298. A Pair of Meissen Figures of a Seated Boy and Girl // Sotheby's. URL: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2005/european-ceramics-silver-and-vertu-w05731/lot.74.html?locale=en>. Title from the screen (date of access: 24.06.2019).
299. Pamiętnik ilustrowany wystawy obrazów i dzieł dawnej sztuki. Kijów : Nakładem Komitetu Wystawy, 1915. 32, XV s. : il.
300. Peiffer J. G. La Ceramique Expertise et Restauration. Dijon : Faton, 2010. 251 p.
301. Pour les sculptures et les pièces décorées // Sèvres – Manufacture et Musées nationaux. URL:

- <https://www.sevresciteramique.fr/manufacture/les-marques-de-sevres/pour-les-sculptures-et-les-pieces-decorees.html>. Title from the screen (date of access: 25.03.2019).
302. Reichel F. Early Japanese porcelain. Leipzig : Ed. «Leipzig», 1981. 156 p.
303. Reshetnova H. Attribution of Porcelain Ware Bearing a Monogram and Motto «Labore et zelo» / Українська академія мистецтва : дослідн. та наук.-метод. пр. / НАОМА. Київ, 2017. Вип. 26. Р. 312–320.
304. Ripa C. Iconologia: or, Moral Emblems. London : Printed by Benj. Motte, 1709. 190 p. URL: <https://archive.org/details/iconologiaormora00ripa>. Title from the screen (date of access: 22.04.2019).
305. Rollo C. Continental Porcelain of the Eighteenth Century. London : Ernest Benn ; [Toronto] : University of Toronto Press, 1964. 198 p. : ill.
306. Rönnau C. Ulrich Pietsch: Die figürliche Meißner Porzellanplastik von Gottlieb Kirchner und Johann Joachim Kaendler // Sehepunkte : website. URL: <http://www.sehepunkte.de/2008/04/12303.html>. Title from the screen (date of access: 09.04.2019).
307. Rudzki E. Europejska porcelana osiemnastowieczna. Warszawa : Krajowa agencja wydawnicza. RSW «Prasa-Ksiazka-Ruch», 1981. 99 s.
308. Ryszard R. St. Porcelana od baroku do empiru. Warszawa : Arkady. 1964. 311 s. : il.
309. Sammelfiguren = Figure Collectibles : katalog / autor des einleitenden artikels L. Werner. Meissen : Staatl. Porzellan-Manufaktur Meissen, 2016. 181 S. : ill.
310. Sassoon A. Vincennes and Sevres porcelain : catalogue of the collections. Malibu, California : The J. Paul Getty Museum, 1991. 205 p. URL: <http://d2aohiyo3d3idm.cloudfront.net/publications/virtuallibrary/0892361735.pdf>. Title from the screen (date of access: 03.02.2018).
311. Savage G., Newman H. All Illustrated Dictionary of Ceramics. London : Thames and Hudon, 1985. 320 p. : ill.
312. Schuster B. The Porcelain Museum of Porzellan-Manufaktur Meissen.

- Leipzig : Ed. «Leipzig» in der Seemann Henschel, 2008. 128 p. : ill.
313. Schwartz S. *The Razumovsky Service: A Porcelain Cabinet of Curiosities*. Paris : Réunion des musées nationaux, 2005. 93 p. : ill.
314. *La sculpture: De la Renaissance au XXe siècle, du XVe au XXe siècle* : in 2 vol. / ouvrage dirigé par: G. Duby, J.-L. Daval. Köln : Taschen, 2010. Vol. 2. 550–1149 p.
315. 300 Years of Tradition. Augarten Porcelain Manufactory in Vienna // Augarten Vienn. URL: <http://archive.is/Pp11p>. Title from the screen (date of access: 10.04.2019).
316. Tidworth S. Konzerthaus Berlin // Theatre Database. URL: <https://www.theatre-architecture.eu/en/db/?theatreId=386>. Title from the screen (date of access: 24.06.2019).
317. Victoria and Albert Museum : website. URL: <https://www.vam.ac.uk>. Title from the screen (date of access: 11.08.2019).
318. Viey F. *Les porcelainiers juifs a Fontainebleau*. Janvier, 2012. URL: http://www.judaicultures.info/IMG/pdf/les_porcelainier_juifs_a_Fontainebleau.pdf. Title from the screen (date of access: 11.12.2018).
319. Walcha O. *Meissner Porzellan*. Dresden : VEB Verlag der Kunst, 1973. 444 S. : ill.
320. Watzdorf E. *Irminger, Johann Jacob* // *Neue Deutsche Biographie* : [Online-Version]. Munich, 1974. 10 S. 181 f. URL: <https://www.deutsche-biographie.de/sfz36466.html>. Title from the screen (date of access: 13.04.2019).
321. Weisberg Gabriel P. *A Taste for Porcelain. The Virginia A. Marten Collection of Decorative Arts* : [collection catalog] / with contributions by R. Schmid and E. Sullivan ; research assistance by Y. Weisberg. Indiana, USA : Snite Museum of Art : Univ. of Notre Dame, 2014. 125 p. : ill.
322. *Wiener Ansichten auf Porzellan* // Augarten Porcelain Museum. [Austria, 2013]. URL: http://www.augarten.at/wp-content/uploads/2015/02/Folder_Stadtspaziergang.pdf. Title from the

- screen (date of access: 05.10.2017).
323. Załęski S. O masonii w Polsce od roku 1738 do 1822: na źródłach wyłącznie masońskich : 2 cz. w 1 wol. Reprint wyd.: Kraków, 1908. Warszawa : Graf_ika Iwona Knechta, 2015. VII, [1], 274; 248, [1] s. : il.
324. Zauner, Franz Anton von // Austria-Forum. URL: https://austria-forum.org/af/AEIOU/Zauner,_Franz_Anton_von. Title from the screen (date of access: 21.10.2019).

Архівні джерела

Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (Архівні НФРФ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України), м. Київ

325. Відомості про Сумський музей (матеріали до видання «Музеї України»). 1925 р. // Архівні НФРФ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Ф. 13–5. Од. зб. 359. 5 арк., 4 фото.
326. Спаська Є. Ю. «М. Л. Єгорова-Котлубай. Марки порцелянової фабрики А. М. Миклашевського». Розвідка // Архівні НФРФ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Ф. 48. Од. зб. 38. 6 арк.
327. Спаська Є. Ю. Крепостной фарфоровый завод А. М. Миклашевского в с. Волокитино (1839–1862 гг.). Отзыв о работе Спасской Е. Ю. «Волокитино» ст. научного сотрудника Академии художеств СССР А. Б. Салтыкова. [1926–1957 гг.] // Архівні НФРФ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Ф. 48. Од. зб. 72. 39 арк.

Державний архів м. Києва (ДАК)

328. Дело Гансена Оскара Германовича. [1901–1919 pp.] // ДАК. Ф. 16. Оп. 464. Спр. 2185. 27 арк.

329. Дело о выдаче разрешения штабс-ротмистру Миклашевскому на постройку трехэтажного дома на Андреевской ул. 1875 г. // ДАК. Ф. 163. Оп. 41. Спр. 743. 6 арк.

Інститут архівознавства Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (ІА НБУВ ім. В. І. Вернадського), м. Київ

330. Свидетельство о рождении [Бродского А. И.]. 1895 г. // ІА НБУВ ім. В. І. Вернадського. Ф. 7. Оп. 2. Спр. 1. 1 арк.
331. Зачетные книжки, свидетельства, удостоверения об окончании учебных заведений [Бродского А. И.]. 1913–1925 гг. // ІА НБУВ ім. В. І. Вернадського. Ф. 7. Оп. 2. Спр. 2. 41 арк.
332. Бытовые документы [Бродского А. И.; 15 док. Фотокопии, автографы, машинописные копии, рукописи, машинопись]. 1923–1963 гг. // ІА НБУВ ім. В. І. Вернадського. Ф. 7. Оп. 2. Спр. 9. 149 арк.
333. Справки и удостоверения о профотпусках [Бродского А. И.]. 1928–1969 гг. // ІА НБУВ ім. В. І. Вернадського. Ф. 7. Оп. 2. Спр. 12. 8 арк.
334. Автобиографии, анкеты, послужные списки, трудовые книжки [Бродского А. И.]. 1915–1969 гг. // ІА НБУВ ім. В. І. Вернадського. Ф. 7. Оп. 2. Спр. 14. 38 арк.
335. Материалы о награждениях Бродского А. И. орденами и медалями Союза ССР. 1945–1969 гг. // ІА НБУВ ім. В. І. Вернадського. Ф. 7. Оп. 2. Спр. 22. 17 арк.
336. Материалы, собранные А. И. Бродским по вопросам искусства и литературы. Газетные вырезки. 1963–1967 гг. // ІА НБУВ ім. В. І. Вернадського. Ф. 7. Оп. 7. Спр. 22. 20 арк.
337. Картотека личного собрания пластинок А. И. Бродского // ІА НБУВ ім. В. І. Вернадського. Ф. 7. Оп. 7. Спр. 28. 212 арк.
338. Коллекция карт, собранная А. И. Бродским // ІА НБУВ

ім. В. І. Вернадського. Ф. 7. Оп. 7. Спр. 29. 55 арк.

339. Документы жены Бродского – Шереметьевой В. С. // ІА НБУВ ім. В. І. Вернадського. Ф. 7. Оп. 7. Спр. 32. 14 арк.

Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (ІР НБУВ ім. В. І. Вернадського), м. Київ

340. Ханенко Варвара – Кримському Агафангелу Юхимовичу. [Лист]. [1918?] г. // ІР НБУВ ім. В. І. Вернадського. Ф. 1. Од. зб. 24461–24462. 6 арк.
341. Заявление Ханенко Варвары Николаевны в Украинскую Академию Наук о принесении в дар А. Н. памятников искусства, библиотеку, здания и условия передачи. 15 декабря 1918 г. Киев. Приложение: Письма Ханенко В. Н. Михаилу Васильевичу и Агафангелу Ефимовичу Крымскому. [материалы к протоколу № 60 УАН] // ІР НБУВ ім. В. І. Вернадського. Ф. 1. Од. зб. 26173. 7 арк.
342. [Отчет музея искусств им. Ханенко Украинской Академии Наук за 1921 г.] // ІР НБУВ ім. В. І. Вернадського. Ф. 1. Од. зб. 26660. 4 арк.
343. [АН УРСР]. Постійна комісія для складання біографічного словника діячів України. П. К. Памяти Богдана Ивановича Ханенко. Стаття // ІР НБУВ ім. В. І. Вернадського. Ф. X. Од. зб. 5290. 4 арк.
344. [Огляд музею О. Г. Гансена]. 1919 р. // ІР НБУВ ім. В. І. Вернадського. Ф. X. № 12614. 3 арк.
345. [Середа А. Х.]. Про кріпацьку фарфорову фабрику Миклашевських в селі Волокитино на Чернігівщині. [1959–1960 рр.] // ІР НБУВ ім. В. І. Вернадського. Ф. 70. Од. зб. 53. 22 арк.
346. Спасская Евгения Юрьевна. Списки печатных работ и рукописных материалов. Приложение: текст надписи на дверях церкви с. Волокитина (1733), скопированной Е. Ю. Спасской летом 1929 г. Открытка В. М. Зуммера – Е. Ю. Спасской. [1957–1968 гг.] // ІР

- НБУВ ім. В. І. Вернадського. Ф. 278. Од. зб. 321. 23 арк.
347. Таранушенко Стефан Андрійович. I. Фотографії, рисунки пам'яток архітектури та мистецтва Чернігівщини: види міст, садиби, хати, господарські будови, площі, брами, церковні відзнаки, кахлі, одяг, вишивки, портрети з Чернігівського музею, монастирі, церкви, іконостаси, ікони, оклади богослужбових книг, надгробки. II. Опис на картках С. А. Таранушенка. 1900–1972 рр. // ІР НБУВ ім. В. І. Вернадського. Ф. 278. № 651 (1–195). 339 карток, 1542 фот., 5 негативів.
348. Таранушенко [Стефан Андрійович] – Спаській Євгенії Юріївні. Листи з Києва в Алма-Ату. 1962–1974 рр. // ІР НБУВ ім. В. І. Вернадського. Ф. 278. № 2313–2325. 13 од.зб. 13 арк. рукоп. машиноп. копії
349. Спасская Евгения Юрьевна – Таранушенко Стефану Андреевичу. Письма. Из Алма-Аты в Киев. 1966–1973 рр. // ІР НБУВ ім. В. І. Вернадського. Ф. 278. № 4043–4169. 127 од.зб. 230 арк.

Відділ рукописів Львівської національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаника (ВР ЛННБУ ім. В. Стефаника), м. Львів

350. Долинський Л. В. «Український художній фарфор». Робочий варіант тексту кандидатської дисертації (авторські правки, вставки, доповнення, зауваження і т.п.). Примітки. 1950-ті рр. // ВР ЛННБУ ім. В. Стефаника. Ф. 227. Спр. 1. 336 арк.
351. Долинський Л. В. «Українська художня порцеляна». Текст дисертації на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. Примітки. 1960 р. // ВР ЛННБУ ім. В. Стефаника. Ф. 227. Спр. 2. 274 арк.
352. Долинський Л. В. Рецензія на статтю Є. Спаської «Волокитино» (матеріали до історії порцелянової фабрики А. Миклашевського). 1957 р. // ВР ЛННБУ ім. В. Стефаника. Ф. 227. Спр. 53. 3 арк.

**Наукова бібліотека Інституту фізичної хімії ім. Л. В. Писаржевського
НАН України, м. Київ**

353. [Документи О. І. Бродського] // Наукова бібліотека Інституту фізичної хімії ім. Л. В. Писаржевського НАН України. Док. та фот. у папках без паг.

Приватний архів Г. О. Решетнєвої, м. Київ

354. Лист К. Кричевської-Росандіч від 06.05.2015 р. // Приватний архів Г. О. Решетнєвої.

355. Листи онуки О. Гансена. 2017–2019 рр. // Приватний архів Г. О. Решетнєвої.

356. Спогади про О. М. Білого : [бесіда зі співробітниками ЧМОМ] / спілкувалась та записала Решетнєва Г. О. 14.07.2016 р. Чорноморськ // Приватний архів Г. О. Решетнєвої.

357. Спогади про Д. В. Попова : [бесіда з донькою Д. Попова Т. Поповою] / спілкувалась та записала Решетнєва Г. О. 03.05.2013 р. Ірпінь // Приватний архів Г. О. Решетнєвої.

358. Спогади про Д. В. Попова : [бесіда з невісткою Д. Попова О. Поповою] / спілкувалась та записала Решетнєва Г. О. 26.10.2017 р. Київ // Приватний архів Г. О. Решетнєвої.

359. Спогади про родину О. І. Бродського : [бесіда з А. Погодіною] / спілкувалась та записала Решетнєва Г. О. 18.07.2017 р. Київ // Приватний архів Г. О. Решетнєвої.

360. Спогади про М. З. Фрадкіна: [бесіда з директором ХХМ В. В. Мизгіною] / спілкувалась та записала Решетнєва Г. О. 13–14.09.2018 р. Харків // Приватний архів Г. О. Решетнєвої.

Приватний архів родини О. Гансена

361. Акт визнання польського громадянства Германа Гансена. 1923 р. // Приватний архів родини О. Гансена. 1 арк.
362. Вид на вулицю Велику Підвальну з помешкання О. Гансена. Київ. Перша половина ХХ ст. Фотографія // Приватний архів родини О. Гансена. 1 арк.
363. Витяг зі свідоцтва про народження Хелени Шарлотти Віттерсгейм. 1857 р. // Приватний архів родини О. Гансена. 1 арк.
364. Онука О. Гансена – Марина. Німеччина. Друга половина ХХ ст. Фотографія // Приватний архів родини О. Гансена. 1 арк.
365. Оскар Герман Гансен. [Київ?]. Перша половина ХХ ст. Фотографія // Приватний архів родини О. Гансена. 1 арк.
366. Свідоцтво про громадянство О. Гансена. Середина ХХ ст. // Приватний архів родини О. Гансена. 1 арк.

Сектор архіву особистого походження Харківського художнього музею (Архів ХХМ), м. Харків

367. Альбом для записей // Архів ХХМ. Ф. 15. Оп. 1. Од. зб. 6. 22 арк.
368. Свидетельство о рождении М. Фрадкина № 63, выданное Нежинско-Борзенским уездным раввином. Рукопись. 30.01.1907 // Архів ХХМ. Ф. 15. Оп. 1. Од. зб. 11. 1 арк.
369. Справка о праве М. Фрадкина на дополнительную площадь для творческой работы. 06.09.1946 // Архів ХХМ. Ф. 15. Оп. 1. Од. зб. 31. 1 арк.
370. Завещание М. Фрадкина и О. Кригер. 16.07.1959 // Архів ХХМ. Ф. 15. Оп. 1. Од. зб. 66. 1 арк.
371. М. Фрадкин с женой Ольгой Кригер. Фотографія // Архів ХХМ. Ф. 15. Оп. 1. Од. зб. 449. 1 арк.
372. М. Фрадкин среди коллег и студентов. Фотографія // Архів ХХМ.

Ф. 15. Оп. 1. Од. зб. 460. 1 арк.

Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (ЦДАВО України), м. Київ

373. Особові справи осіб, яким присвоєно почесне звання «Заслуженого діяча науки УРСР» (на літери Б–З). 1965 р. // ЦДАВО України. Ф. 1. Оп. 24. Од. зб. 5239. 159 арк.
374. Доповідні записки архівного і музейного відділів Всеукраїнського комітету охорони пам'ятників мистецтва і старовини про роботу архівного відділу за лютий–березень 1919 р., організацію Всеукраїнського центрального архіву, концентрацію архівних матеріалів по історії імперіалістичної війни 1914–1917 рр., охорону архівів бувших судових установ, націоналізацію і стан музеїв Київського художньо-промислового і наукового міського бувш. Ханенка і Гансена. Список співробітників ВУКОПМИСу. 1919 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 1. Од. зб. 683. 44 арк.
375. Листування з Комісаріатом по головному управлінню мистецтв і національної культури, відділом мистецтв Укрраднаргоспу, відділами Наркомосу УСРР про облік, охорону, реквізицію і перевезення пам'ятників старовини і мистецтва. Охоронні листи і описи предметів мистецтва і старовини приватних осіб, взятих на облік та посвідчення співробітників ВУКОПМИСу і установ підвідомчих йому. 1919 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 1. Од. зб. 690. 131 арк.
376. Листування з Українською академією мистецтв, Київським губвиконкомом і І-м державним музеєм м. Києва про охорону пам'ятників старовини і мистецтв. Доповідна записка І-ого держмузею про його наукову і освітню роботу. 1919–1923 рр. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 1. Од. зб. 692. 15 арк.

377. Звіти про роботу ІІ державного музею, заснованого Б. І. і В. Н. Ханенками в Києві за лютий–квітень 1919 р. Короткий показчик експозиції музею. 1919 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 1. Од. зб. 694. 27 арк.
378. Описи предметів старовини і мистецтва, що знаходяться у приватних осіб та акти взяття їх на облік ВУКОПМСом. Заяви громадян про видачу їм охоронних грамот на речі мистецтва і старовини. 1919–1920 рр. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 1. Од. зб. 698. 361 арк.
379. Музейна секція ВУКОПМСу. Справа про передачу націоналізованого музею О. Г. Гансена в м. Сумах і Києві Головному управлінню мистецтв та національної культури. 14.02.1919–08.05.1919 рр. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 1. Од. зб. 707. 214 арк.
380. Бродский А. И. [1924–1928 рр.] // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 12. Од. зб. 849. 27 арк.

Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ України), м. Київ

381. Лист О. Є. Корнійчуку від Бродського О. І. 25. 03. 1969 р. // ЦДАМЛМ України. Ф. 435. Оп. 1. Спр. 831. 1 арк.
382. Личные дела умерших членов Союза художников Украины за 1945–1964 годы. Буква «П», т. 1 // ЦДАМЛМ України. Ф. 581. Оп. 2. Спр. 50. 233 арк.
383. Алфавитный список членов Киевского общества поощрения художеств // ЦДАМЛМ України. Ф. 648. Оп. 1. Спр. 29. 29 арк.
384. Архивная опись №1, ф. №648 Киевского общества древностей и искусств. 30 янв. 1956 г. // ЦДАМЛМ України. Ф. 648. Оп. 1. Спр. 30. 8 арк.
385. [Спаська Є. Ю.] «Д. М. Щербаківський – мій вчитель і керівник». Спогади. Зошити. 1927–1964 рр. // ЦДАМЛМ України. Ф. 1289.

Оп. 1. Спр. 5. 91 арк.

**Центральный державный историчний архів України (ЦДІАК України),
м. Київ**

386. Киевское охранное отделение. Агентурные сведения об обысках и арестах лиц принадлежащих к польским националистическим организациям «Соколы», «Огниво» [и др.]. 10 окт. 1912 г.– 29 марта 1916 г. // ЦДІАК України. Ф. 275. Оп. 2. Спр. 96. П. II. [379–427] арк.
387. О награждении землевладельца дворянина Богдана Ханенко чином Действительнаго Статскаго Советника. 1908–1910 pp. // ЦДІАК України. Ф. 442. Оп. 638. Од. зб. 456. 13 арк.
388. Об учреждении в имении помещика Миклашевского в с. Волокитине приходского училища. 1849–1850 гг. // ЦДІАК України. Ф. 707. Оп. 15. Спр. 310. 15 арк.
389. По жалобе войск. тов. Петра Мисловского на Глуховский поветовый суд за запрещение ему апелляции по искам подкоморого повета Глуховского Ивана Марковича на него и отца его за гвалтовное вынятье из земли его глины на состав фарфора способной. 1798 г. // ЦДІАК України. Ф. 794. Оп. 3. Спр. 392. 86 арк.
390. Донесение управляющего имением [гр. Олсуфьева] А. Д. его зятю Миклашевскому А. М. о продаже фарфоровой посуды, производимой на заводе Миклашевского А. М., о ценах на хлеб. 17 марта 1848 г. // ЦДІАК України. Ф. 834. Оп. 1. Спр. 30. 2 арк.