

Національний музей  
історії України



ЗБІРНИК  
НАУКОВИХ  
ПРАЦЬ

20 РОКІВ НЕЗАЛЕЖНОСТІ  
УКРАЇНИ

УДК 94(477)(06)  
ББК 63.3(4Укр)я43  
Т32

Редакційна колегія:  
Ніна Ковтанюк (науковий редактор)  
Лариса Нестерук (відповідальний секретар),  
Тетяна Радугіна, Марина Стрельник, Ольга Федотова,  
Людмила Строкова

Редактор Юрій ОЛІЙНИК

**Т32** Тематичний збірник наукових праць. – К. : Такі справи, 2010. – с. 352 : іл.

ISBN 978-966-7208-65-3

У збірнику зміщені наукові статті співробітників Національного музею історії України з питань історії України, досліджень музейних колекцій та окремих пам'яток із збірок музею.

Розрахована на істориків, археологів, краєзнавців, музейників, широкий загал шанувальників історії.

УДК 94(477)(06)  
ББК 63.3(4Укр)я43

ISBN 978-966-7208-65-3

© Національний музей історії України, 2010

Терещук О.М.

## Декоративне блюдо «IMARI» XVIII ст. в колекції НМІУ

У колекції НМІУ зберігається цікавий експонат, який щоденно приваблює допитливих відвідувачів. Цей предмет надійшов до музею за актом № 20 від 15 травня 1946 р. із Державного музею українського мистецтва у Львові з атрибуцією – столик для візитних карток, у якого за стільницею служить яскраво розписане фарфорове блюдо<sup>1</sup> (рис. 1). Експонат отримав черговий інвентарний номер Р-41<sup>2</sup> (група «Різне») та своє нове помешкання – експозицію «Україна XIV – поч. XX ст.». Нині столик є окрасою новоствореного розділу експозиції – «Інтер'єр вітальні шляхетної родини кінця XIX – поч. XX ст.». Цей експонат не має точного датування та визначеного виробничого походження, тому й став предметом дослідження. Особливу увагу привертає стільниця столика – яскраво декороване масивне фарфорове блюдо великого розміру (d-61см.), яке можна атрибуувати за характерними особливостями декору, певними властивостями фарфорової маси та визначальними клеймами й позначеннями, розташованими на реверсі блюда. На перший погляд, за стилем та технікою розпису, фарфор досліджуваного предмета належить до стилю *ко-Імарі* або *старі Імарі*, роботи японських гончарів першої пол. XVIII ст.

Фарфор\* – видатна сторінка традиційної культури Японії. Його історія нараховує п'ять століть, але порівняно з іншими країнами східного регіону – Китаєм, батьківщиною фарфору (VII ст.), і Кореєю, де вперше фарфорові вироби з'явилися ще в X ст., японський фарфор – відносно молоде мистецтво. Розвиваючись у річці загальних естетичних тенденцій свого часу, фарфор зайняв особливе місце серед інших видів декоративного мистецтва. До XIX ст. фарфорові вироби не визнавали на батьківщині. Широкі верстви населення Японії надавали перевагу керамічному і лаковому посуду. Внутрішній ринок задовольняв потреби феодальної верхівки та її безпосереднього оточення. Парадоксально, що в такій закритій для спілкування з іноземцями країні, якою була Японія з середини XVII до середини XIX ст., саме зовнішній ринок і смаки іноземного споживача зіграли провідну роль у розвитку мистецтва фарфору.

\* Слово «фарфор» походить зі Сходу, з Персії. Це видозміна слова «Багбур» – «Фагфур», які є перським перекладом титулу китайського богдыхана Тіенту – сина неба.

Батьківщиною японського фарфору традиційно вважається маленьке містечко Аріта в провінції Хідзен (нині – префектура Сага), розташоване на півночі острова Кюсю. Сюди в ближнє місто Нагасакі надходив основний потік товарів з Китаю та Кореї. Тут здавна існували знамениті керамічні центри, засновані вихідцями з цих країн. Успіх прийшов у 1616 р. коли корейський кераміст Рі Сампей знайшов на горі Ідзуміяма багаті поклади білої глини. Рі Сампею вдалося створити свої перші вироби на поч. XVII ст. а вже в 40-х роках XVII ст. в Аріті фарфор виробляли в ряді печей. Найбільш відомими були печі Сіда, Отасі, Хіросе, Нангавара, Сіраісі. Упродовж тривалого періоду Аріта, як колись національного фарфорового мистецтва, залишалась найбільшим у масштабах країни і найпродуктивнішим центром; своє значення він зберігає і сьогодні. Слід зазначити, що фарфор з Аріти мав ще одну назву – *Імарі*. Так називався маленький порт, звідки вивозили готову продукцію в Нагасакі. В Європі терміни «фарфор Аріта» і «фарфор Імарі» – майже однозначні, але більшість японських вчених під фарфором *Імарі* мають на увазі вироби XVII–XIX ст. (в тому числі і такі типи, як *Какіемон* і *Набесіма*)<sup>3</sup>.

Хронологічно історію фарфору *Імарі* поділяють на декілька етапів: *сьокі Імарі* (ранні Імарі) – 1620–1650 рр.; *ко-Імарі* (стара Імарі, в Європі цей стиль називали – «Стара Японія») – кінець XVII – поч. XVIII ст; *Імарі* – XVIII–XIX ст. і *Аріта* – з 1868 р. до сьогодні<sup>4</sup>. Зазначимо, що перші кроки у виготовленні фарфору, подальший розвиток цього виробництва та формування художніх особливостей повністю вкладається у рамки періоду Едо (1603–1868 рр.) – досить короткого періоду пізнього середньовіччя<sup>5</sup>.

Важко сказати, як міг би розвиватися японський фарфор і які художні тенденції у ньому переважали б (можливо, його, як і кераміку, патрунували б майстри чайної церемонії, диктуючи свої вимоги), якби не втрутилися зовнішні обставини, що змінили в середині XVII ст. становище в далекосхідному регіоні. Зовсім несподівано японські фарфорові вироби виявились потрібними на зовнішньому ринку. Цьому сприяли події в сусідньому Китаї. Після тривалої і спустошливої війни китайців з маньчжурами в країні панували хаос і розорення. Було зруйновано Цзиндечжень, де виготовляли більшу частину китайського фарфору для експорту в Європу. Заснованій маньчжурами Цинській династії потрібно було кілька десятиліть для відбудови імператорських печей в Цзиндечжень, щоб відродити славу китайського фарфору і відновити колишні масштаби зовніш-





Рис. 1. Декоративний столик, в якому для стільниці використане блюдо «IMARI» I пол. XVIII ст., Японія

ньої торгівлі. У 40–50-х роках XVII ст. голландські купці з Ост-Індської торгової компанії (Verenigde Oost Indische Compagnie – V.O.C.) опинилися у скрутному становищі, а тому виробництво фарфору в Аріті, яке існувало лише близько 30 років, стало для них щасливою знахідкою. Вони відразу зрозуміли комерційну цінність японських виробів і почали всіляко сприяти швидкому збільшенню обсягів фарфорової продукції. Їх приваблював естетичний і практичний аспекти матеріалу. Такі властивості, як твердість, вогнетривкість, теплопровідність, гігієнічність, зручність ліпнини і відливки, багатогранні можливості декору, надали переваги фарфору над іншими матеріалами: склом, затратними благородними металами, природними самоцвітами, такими як агат, нефрит, мармур. Керівники компанії подбали про розповсюдження багатокольорового розпису емалями, так як цього вимагали їх постійні



Рис. 2 Орнаментальний розпис блюда

замовники з Європи. Голландці забезпечували керамістів привозними матеріалами для декорації (кобальтом, емалевими фарбниками). Зрештою, представники компанії диктували свої смаки, затверджували види, форми і характер декору виробів. Вони навіть прислали в Аріту дерев'яні моделі для копіювання, виготовлені і розписані, ймовірно, в Дельфті.

Так почався новий етап в розвитку японського фарфорового виробництва (1650–1720 рр.), коли японські гончарі маленького провінційного містечка Аріта працювали здебільшого на експорт. За стилем і технікою розпису, фарфор цього часу поділяють на два основних види: *ко-Імарі* і *Какіемон*. Найбільш відомим у нас і за кордоном є фарфор *ко-Імарі*, розписаний в червоно-синій гаммі з додаванням позолоти. В період бароко і рококо він був таким рідкісним і цінним, що ним користувалися лише короновані особи і представники вищої європейської знаті<sup>6</sup>. Головною експортною продукцією кінця XVII – поч. XVIII ст. стали монументальні, грандіозних розмірів, вази, блюда і чаші, призначені для оздоблення парадних залів європейських палаців. В них проявилась творча фантазія і художній смак японських майстрів, які створили свій неповторний стиль. В орнаменталі експортного фарфору керамісти Аріти опиралися не тільки на китайські прототипи періоду Кансі (1662–1722 рр.), а й



на художні досягнення періоду Генроку (1658–1705 рр.), на які припадає розквіт японської культури пізнього середньовіччя<sup>7</sup>.

Особливою яскравістю і вродистим декором відзначались монументальні блюда *ко-Імарі*, які прикрашали стіни європейських палаців. До них належить і музейне блюдо цього стилю (рис. 2). В живописі велику роль відігравала форма предмета: що простішою була форма, то більш вражаючим був декор. Художнє оформлення блюда базується на контрасті природної картини дзеркала і широкої орнаментальної стрічки, яка займає поля бортів. Сюжетна основа виробу доволі проста – перевага надається квітам і травам, зображеним в різних пропорціях і варіаціях у поєднанні з метеликами і комахами. На дзеркалі блюда зображено популярний пейзаж – дерево квітучої сливи в поєднанні з розквітлим півоніями та хризантемами. Окремі деталі (пелюстки квітів, листя дерева та рослин) прописані дбайливо й акуратно, відчувається відкрите бажання художників писати з більшою точністю; при цьому простежується тенденція до орнаментальної стилізації. Дзеркало зовнішньої поверхні, як правило, обрамлене (за східними зразками) двома концентричними колами синього кобальту. Пейзажну композицію зовнішнього боку бортів тарелі складають три великі картуші правильної форми, обведені широкою смугою синьої фарби. Їх поверхню прикрашає вишуканий букет з пишних квітів півонії (*хана каго*)<sup>8</sup> і розсипу дрібних квіточок та листя. Пелюстки, форма квітів подаються імпресивно, великими мазками, в широкій декоративній манері. Цей елемент декору з'явився в розписах блюд після 1660 року і, ймовірно, надійшов з Китаю. Він характерний для стилю *ко-Імарі*. Ще однією визначальною ознакою японських виробів є «зрізані» квіткові розетки біля основи картушів. Їх контури-рокаїлі окреслені підглазурною кобальтовою фарбою, поверхня заповнена позолотою, а в центрі розміщені половинки хризантем. Між картушами – гармонійно врівноважена композиція, яку складають листя павлонії, папороті, квіти камелії, хризантем, півоній. Вони передані художниками настільки природно, що здаються вирваними із реального середовища і розміщеними поверх візерунчастого тла. Гармонійним додатком до квітів є комахи: оси, бджоли, метелики, мурахи. На малюнку вони витончені за формою, максимально природно передано їх рухи.

Популярним способом декору східних блюд стала орнаментальна кайма, яка, в даному випадку, прикрашає круглі обриси дзеркала та заокруглені краї предмета. На хвилястій синій

поверхні розміщено візерунок золотого плетива *кін-е* – яскравий приклад запозиченого методу лакового живопису<sup>9</sup>. Цей декор майстерно доповнений мініатюрними розетками з яскравих хризантем та лотосів. Характерною ознакою японського фарфору кінця XVII – поч. XVIII ст. стало поєднання різномасштабних квітів одного виду, в даному випадку хризантем в різних декораціях: подання їх в природній манері для оздоблення дзеркала і полів, і повтор їх в оформленні країв блюда, але у вигляді інших орнаментальних форм – хризантеми в мініатюрних розетках. В той час в декор японських виробів активно включали візерунки, перейняті з опублікованих в період Камбун (1661–1672 рр.) альбомів орнаментів для оздоблення кімоно – різні варіації квітів в розетках, птахів, букети камелій, хризантем, півоній та ін.<sup>10</sup> В оформленні блюда використано метод подвійного нанесення орнаменту, коли на синьому, розписаному золотом, тлі розташовували розетки іншого кольору або три великих картуші, також орнаментовані. Декор блюда виконаний в улюбленій червоно-синій гаммі, в техніці поєднання підполивного розпису кобальтом і надполивної залізної червоної фарби із застосуванням позолоти. Такий тип розпису японського фарфору має назву *іро-е*. Палітра живописного розпису по фарфору обмежена лише двома кольорами, але завдяки майстерному варіюванню кольоровими мазками, умілому розташуванню композиції малюнку, віртуозній каліграфічній лінії і витонченим штрихам (то на білому тлі фарфору, то на контрастній кольоровій основі) виникає враження найбагатшого декору. Техніка підполивного живопису культивувалася в Китаї та Японії і була однією з галузей фабричного виробництва<sup>11</sup>. Його головною перевагою є те, що фарба складає невід'ємну частину розфарбованого предмета, оскільки повністю вбирається пористою поверхнею бісквіту і тільки потім вкривається поливою. Під впливом вогню полива розплавляється і з'єднується з фарбою – звідси така глибина і прозорість синього кольору, а також м'якість, гармонійність і соковитість декору, яка відрізняє цей вид керамічного живопису від інших. До цих характеристик додається ще й стійкість кобальту, тоді як живопис по поливі реагує на зміни зовнішніх температур і з плином часу втрачає свою привабливість. Яскраво-червоного кольору важко досягти у техніці підполивного розпису, оскільки він вигорає при високих температурах під час випалювання. Це призвело до поєднання підполивного живопису з технікою надполивного розпису, де застосовується залізна червона фарба так звана «червона *Імарі*» – яскрава, з відтінками від помаранчево-чер-



воного до рожевого. Для отримання прославленої «червоної Імарі» окис заліза пропікали в печі, подрібнювали, потім упродовж року тримали в гарячій воді, після чого вимивали всі неоднорідні частинки<sup>12</sup>. Так утворювалась прозора блискуча фарба на зразок лаку. Цією фарбою розмальовані як дрібні, так і великі квіти, що потребує чистоти і акуратності в роботі. Відповідно до східних зразків, їх контури наведені контрастним олівцем або фарбою, дуже тонкі і чіткі. При вмілому і вдалому виконанні вони вражають своєю природністю і неповторністю. Значне місце в декорі блюда відведене позолоті. Тонка в'язь золотого орнаменту відтіняє покриті густим кобальтом площини. Золочена поверхня служить тлом для розеток. Головну увагу приділено плавності, красі ліній та колориту. Золота лінія окреслює пелюстки квітів, змальовані кармінно-червоним та рожевим кольорами. В листках, окрім золотих контурів, золотом помічені середні прожилки. Вражаючий ефект справляють зображені в натуральних положеннях комахи: оси, мурахи, дрібні метелики, поверхня їх тілець також золочена. Золоті контури надають силу малюнку, вирізняють його із загального тла. Для виконання цієї роботи необхідна чистота, точність і акуратність, високої якості золото. Золотили безпосередньо по поливі, а не по фарбі, оскільки під час випалювання під впливом високих температур золото, сполучившись з фарбою, втрачало свій блиск. Для декору блюда характерна свіжість і безпосередність нанесених пензлем мотивів. Відсутність всього механічного доводить, що майстри не займалися багаторазовим повторенням одних і тих самих сюжетів, а створювали свої шедеври безпосередньо на самому предметі. Порівняно з цим виробом, наші сучасні, написані за всіма правилами і тонкощами модернізованої техніки, видаються слабкими.

Для піднесення комерційної цінності експортного фарфору японські майстри спробували покращити якість фарфорової маси. Важливі зміни відбулися в 70-ті роки XVII ст., коли майстри Аріти опанували техніку попереднього випалювання виробів при низьких температурах, тобто отримання бісквіту<sup>13</sup>. Потім предмети випалювали ще двічі. Спочатку після розпису кобальтом (при цьому резервувались білі місця для наступних розписів), а потім – після нанесення емалей і залізних фарб. У результаті кожний виріб випалювався тричі.

В живописному декорі колекційного блюда виявилась одвічна любов японців до природи, утвердження поетичної привабливості життя. При цьому поетичність поєднана з потягом до врочистої святковості. Природні мотиви в розписах фарфору

практично скрізь так чи інакше пов'язані з ідеєю чотирьох пір року, зміна яких неминуча, а краса – вічна (натомість час швидкоплинний і життя людини – коротке). Вони трактуються як квіти різних сезонів (дика слива – зима, півонія – весна, лотос – літо, хризантема – осінь). В розписах домінують півонії та різні види хризантем. Згідно з далекосхідною традицією, вони мали благодотворне начало. Півонія вважалась квіткою розкошу і багатства, провісником удачі, хризантема уособлювала стійкість і шляхетність природи. Зображені разом із птахами квіти створювали візерунок *кіссемон* – «візерунок щастя»<sup>14</sup>. В цілому, художники-живописці намагалися показати розкіш, яскравість, багатогранність природного світу і водночас продемонструвати успіх, силу влади і багатство суспільства.

Блюдо з музейної колекції відповідає тим технологічним особливостям, за якими датують експортні блюда кінця XVII – поч. XVIII ст. Це товсті заокруглені краї, товстий шар сіруватої поливи з темними вкрапленнями, слідами не досить дбало очищеної сировини. Визначальною ознакою ранніх японських виробів є широка низька кільцева ніжка з обідком не вкритого поливою бісквіту зворотної сторони. Денце по колу окреслене однією або двома концентричними лініями темно-синього кольору. На глазурованому дні помітні наліпи (як правило, їх п'ять: один в центрі, а чотири по кутам уявного квадрату), що залишилися після випалювання від конусів, на які в японських печах ставили кераміку, оскільки випалювати предмети великих розмірів було важко, вони осідали і втрачали форму.

Для більш достовірної атрибуції досліджуваного виробу вирішальне значення мають клейма та інші позначення, розміщені на звороті предмета. На круглому денці зворотного боку виробу помітними є два клейма: східне і європейське. Одне прописане яскраво-червоною залізною фарбою і відповідає марці японського фарфору: «Тама» (дорогоцінність), XVIII ст.<sup>15</sup>. Як правило, зразки *ко-Імарі* не маркувалися, оскільки керамісти цілковито залежали від *дайме* або глави клану, якому і належали виробы. Однак японські художники, навіть покірні феодалам, вважали, що невловимий ефект їх присутності має бути у всьому, що вони робили.

Середньовічна Європа була у захваті від китайського і японського фарфору, йому навіть приписували магічні властивості виявляти отруту. Впродовж XVII–XVIII ст. велика кількість кораблів щороку доставляла східний чудодійний посуд здебільшого до європейських портів Голландії, Франції, Англії, Данії. Експортні виробы були доступні лише можновлад-



цям, бралися в срібну або золоту оправу і цінувалися як дорогоцінності. Європейська еліта замовляла у східних майстрів славнозвісний посуд, розписаний за смаками і уподобаннями поважних замовників. Подібний фарфор, зазвичай, таврувався гербами або монограмами замовників<sup>16</sup>. Ймовірно, саме так з'явилося європейське клеймо королівського фарфорового заводу м. Німфенбурга в Баварії на реверсі денця досліджуваного предмета<sup>17</sup>. Це позначення у вигляді простого рівностороннього хреста, верхні кінці якого завершуються невеликими перетинами. Поряд з маркою чітко окреслено інвентарний номер: «№ 3». Обидва позначення вдавнені в тісто і затерті чорною фарбою. В той час у східного фарфору з'явився серйозний конкурент в Європі. На поч. XVIII ст. в Німеччині (Мейссен), Голландії (Дельфт), Англії (Вустер, Челсі, Бау) було налагоджено виробництво власного фарфору, який на першому етапі наслідував японські зразки, переважно типу Какіемон. За прикладом великих європейських країн, правителі маленьких німецьких держав, за власним бажанням і за власні кошти, відкрили свої заводи: 1746 р. – у Хьохсті (Майнц), 1747 р. – у Німфенбурзі (Баварія), 1754 р. – у Франкенталі (Пфальц), а 1756 р. – у Людвігсбурзі (Вюртемберг)<sup>18</sup>. Як правило, керували цими заводами представники королівської знаті, прихильники та власники цінних колекцій рідкісних зразків японського та китайського фарфору. Фарфоровий завод у Баварії був заснований Йосифом Нідермайером при курфюрсті Максу Йосифу III. Власнику заводу вдалося завербувати досвідченого арканіста\* Рінглера і налагодити виробництво власного фарфору на рівні, який не поступався виробам відомих заводів. У 1761 р. завод перейшов у руки курфюрста і за його вказівкою був переведений з Нейдекського парку, де спочатку був улаштований, до Німфенбурга – міста поблизу Мюнхена (столиці Баварії). Баварська династія вважала підтримку заводу «...важливою державною справою, атрибутом розкошу і справою честі баварського двору»<sup>19</sup>. За оригінальністю художнього оформлення своїх виробів Німфенбурзький завод займає помітне місце серед німецьких виробництв. Для розпису посуду властива витонченість і самостійність в декорі та виконанні. Навіть рокаїлі, які в декорі всіх німецьких заводів, за винятком Віденського, оформлені рельєфом, в Німфенбурзі перевертілюються в справжню живописну форму<sup>20</sup>. Подібні рокаїлі є і на музейному

\* Arcanum (від лат.) — таємниця. Арканістами у XVIII ст. називали майстрів, які знали секрет виготовлення фарфорової маси. Вони зобов'язані були присягнути на вірність государю і свято берегти таємницю, а в разі розголосу їм загрозувала смертна кара.

блюді. Отже, можна припустити, що власник заводу і представник королівської династії мали власну колекцію фарфору, як східного, так і місцевого виробництва, оскільки в той період захоплення «китайщиною» (chinoiserie – наслідування китайським зразкам), колекціонування фарфору і лаків досягає апогею. Баварський правлячий двір, його поважна аристократія прославились зведенням розкішно вбраних палаців, парадні форми яких орієнтувалися на офіційний стиль епохи мистецтва бароко-рококо<sup>21</sup>. Цілком імовірно, що представник баварської династії в стилі часу обладнав у своєму палаці «китайську залу», обставлену китайськими меблями та оздоблену дерев'яними панно лакової роботи. Там була влаштована і галерея «китайського» фарфору. Можливо, саме для окраси такої зали й було замовлено ексклюзивне, оригінальне блюдо у доповіданих японських умільців, де поєдналися бажання і можливості німецьких можновладців і витончений художній смак японських гончарів, що працювали у властивій їм манері. Можна лише захоплюватися і дивуватися тому, як майстри з далекої японської провінції, які ніколи, навіть в книгах, не бачили європейської архітектури, змогли інтуїтивно відчути палацову атмосферу і створити предмети розкошу, що гармонійно вписалися в інтер'єри бароко і рококо з їх золоченими меблями і чисельними дзеркалами у вишуканих рамах.

Блюдо надійшло до музею пошкодженим, розбитим з невідомих причин. Цікавим і дивним є те, що його полагодили і добре улаштували у невеликий декоративний столик на трьох вигнутих ніжках. Столик виготовлений під розміри блюда і за мотивами різьбленого декору імпонує стилю і декору блюда. Складається враження, що блюдо знайшло нове призначення, більш практичне, ніж попереднє. З часу нового облаштування, воно служить за стільницю декоративного столика. Подібне переобладнання можна пояснити. Для тривалої епохи бароко-рококо (кінець XVII – друга чверть XVIII ст.) витончені форми світського життя стають невід'ємною частиною повсякденного побуту придворної аристократії. В цей період продовжує посилюватись китайський вплив. Витончені за формами, прикрашені вишуканим декором меблі гармонійно доповнювали стиль, що процвітав при європейських абсолютистських дворах. В оздоблених інтер'єрах з'являються суто декоративні предмети, а саме маленькі столики, прикрашені кольоровою інкрустацією. З розвитком стилю з'являються нові оздоблювальні матеріали: черепаха, перламутр, кістка, фарфор, які часто використовувались при оформленні розкішних рам для



картин, дзеркал, стільниць. Можна припустити, що і в даному випадку баварська знать, усвідомивши цінність блюда і не зважаючи на значні пошкодження, замовила під нього відповідний стилю епохи столик, продовживши тим самим естетичне і колекційне значення старого *Імарі*. Для столика характерна гнута ніжка, форма якої походить від китайських зразків; вона на все століття надійно увійде в практику європейських меблярів. Для німецьких меблів цього стилю характерне використання горіха, в оформленні дека і ніжок використаний різьблений мотив щита, а також розповсюджений орнамент у вигляді S- і C- подібних завитків, мушлі. Загалом, в декорі експоната елементи рокайля співіснують з модними китайськими, японськими мотивами. В Німеччині стиль рококо укорінився так глибоко, що в окремих областях він процвітав і в XIX ст.<sup>22</sup>

Сьогодні мода на японські речі, особливо фарфор, стає домінуючою в багатьох дизайнерських домах Європи. Особливої популярності в Європі набув японський фарфор стилю: *Норітаке, Імарі-Аріта, Сатсума, Какіемон, Кінкозан*.

#### Література:

<sup>1</sup> Київський історичний музей (нині НМІУ). – Книга актів прийому експонатів за 1946 р., № 1–147.

<sup>2</sup> НМІУ. Інвентарна книга групи «Різне» («Р»). – Т. I. – № 1 – 625. – Запис про експонат Р. – 41 здійснено 12.12. 1948 р.

<sup>3</sup> Каневская Н. Японский фарфор XVII–XIX веков. // Антиквариат. – № 6. – июнь. – 2005. – С. 55.

<sup>4</sup> Там само. – С. 55.

<sup>5</sup> Там само. – С. 54.

<sup>6</sup> Там само. – С. 58.

<sup>7</sup> Там само. – С. 64.

<sup>8</sup> Там само. – С. 64.

<sup>9</sup> Там само. – С. 63.

<sup>10</sup> Там само. – С. 60.

<sup>11</sup> Иеннике Ф. Практическое руководство к живописи по фарфору, фаянсу и проч. – СПб, 1895. – С. 10–11.

<sup>12</sup> Каневская Н. Вказ. праця. – С. 68.

<sup>13</sup> Там само. – С. 57.

<sup>14</sup> Там само. – С. 61.

<sup>15</sup> Там само. – С. 74.

<sup>16</sup> Кверфельд Е.К. Фарфор. – Л., 1940. – С. 12.

<sup>17</sup> Троцкий И., Фогт Ф. Марки фарфора фаянса и майолики, русские и иностранные. Пособие для любителей и коллекционеров. – Петроград, 1919. – С. 176.

<sup>18</sup> Тройницкий С.Н. Фарфор. Общий очерк. – Л., 1927. – С. 16.

<sup>19</sup> Кверфельд Е.К. Вказ. праця. – С. 58.

<sup>20</sup> Там само. – С. 59.

<sup>21</sup> Кес Д. Стили мебели. – Будапешт, 1979. – С. 124.

<sup>22</sup> Там само. – С. 155.

Осташевська Ю.В.

## Вироби західноукраїнських різьбярів в колекції НМІУ

У НМІУ зберігається велика колекція виробів гуцульських майстрів-різьбярів: чарки, кухлі, тарілочки, шкатулки, топирці, барильця та ін. І хоча це переважно твори пізнього періоду (30–90 рр. XX ст.) і пов'язані з діяльністю артлі «Гуцульщина» у м. Косові, проте в музеї представлені і вироби другої половини XIX – поч. XX ст. Саме на цей період припадає початок розквіту гуцульського різьблення. Цьому немало посприяла та обставина, що своєю самобутністю Гуцульщина почала приваблювати багатьох туристів<sup>1</sup>.

Художнє різьблення поділяється на плоске, плоскорельєфне, контррельєфне, ажурне та об'ємне. Найпоширеніше і найдавніше – плоске різьблення (на Гуцульщині його називають «сухим» або «чистим») – буває контурним, виїмчастим, тригранновиймчастим, плоскорельєфним з вибраним фоном і виконується одним ножем або кількома різцями (долотами). Крім різців, використовуються допоміжні інструменти: пилочки, свердла, молотки, кліщі, рашпілі, напилки, а також інструменти для розмітки та контролю (лінійки, кутники, рейсмуси, циркулі, шила тощо). Елементами такого різьблення є прості геометричні фігури, утворені поєднанням горизонтальних, вертикальних та скісних (під кутом 45–60°) ліній. Контурною різьбою (за допомогою ножа) у XVIII–XIX ст. в Карпатах прикрашали сволоки, одвірки, двері, полиці, лави, скрині, ліжка, столи, шафи, знаряддя праці (ткацькі верстати, прядки), речі домашнього вжитку, музичні інструменти та інші вироби.

Виїмчасте різьблення виконували півкруглим долотом. Тригранновиймчасте різьблення виконували прямим, скісним, кутним та півкруглим долотами. Геометричний, із похилими стінками, орнамент складався з трикутників, ромбів, квадратів тощо. За допомогою різьблення з вибраним фоном оздоблювали архітектурні деталі, різноманітні предмети побуту, оскільки, крім геометричного орнаменту, застосовувалися рослинні мотиви, зображення людей, птахів, тварин і т.п.<sup>2</sup>

Характерною рисою плоскорельєфного різьблення є те, що різьблений малюнок заглиблюється у верхній шар деревини