

**Олександра САКОРСЬКА,**

*orcid.org/0000-0003-1908-6468*

*аспірант кафедри мистецтвознавчої експертизи  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,  
старший науковий співробітник відділу західноєвропейського мистецтва  
Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків  
(Київ, Україна) osakorska@dakkkim.edu.ua*

## **ДО АТРИБУЦІЇ КАХЛІВ ПЕЧІ З МЕМОРІАЛЬНОГО КАБІНЕТУ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ БОГДАНА ТА ВАРВАРИ ХАНЕНКІВ**

*Кохлева піч з колекції музею Ханенків як об'єкт, придбаний за часів фундаторів, передає одну з віх тогочасної збиральницької активності, а саме «російський стиль» як розгалуження історизму на території східної Європи. Дослідження історії цього об'єкта, атрибуція кахлів, така як віднесення їх до конкретної школи кахлевого виробництва, є неабияк актуальними для мистецтвознавчого дискурсу навколо історизму та традицій колекціонування кінця XIX – початку XX сторіччя. Інтерес до народного мистецтва торкнувся як складу колекцій того часу, так і наповнення та стилю інтер'єрів та архітектури будівель. Отже, в досліджуваному об'єкті, що є первісною частиною інтер'єру маєтку збиральників Ханенків, сконцентровано ці дві тенденції, а саме збиральництва та експонування, позначені впливом народного мистецтва та інтересом до кахлярства. Представляючи повний пічний набір окремої школи, єдиний такого роду на території нашої країни, правильна його атрибуція дає змогу внести до наукового обігу піч як унікальну для України пам'ятку давньоруського мистецтва XVIII сторіччя, розписи кахлів якої створені за західноєвропейськими зразками і гравюрами. Проникнення тенденцій західної Європи до Російської імперії відбувалося через певні друковані видання, які також представлені у статті. Метою дослідження є коректна атрибуція кахлів (така як визначення школи кахлевого виробництва, витоків та прототипів для сюжетів, зображених на кахлях), визначення аналогій, розгляд цього об'єкта в конкретному історичному контексті. В результаті дослідження до наукового обігу внесено історію побутування печі, історію її наукового вивчення, детально описано піч, визначено школу кахлевого виробництва, знайдено першоджерела походження образів на кахлях та розглянуто цей мистецький об'єкт у контексті культури та мистецтва сторіччя разом із традиціями збиральництва кінця XIX сторіччя. Таким чином, робота є комплексним науковим дослідженням як мистецтва кахлевого виробництва та розписів XVIII сторіччя, так і тенденцій збиральництва та археології кінця XIX – початку XX сторіччя.*

**Ключові слова:** кохлева піч, інтер'єр, історизм, Російська імперія.

**Oleksandra SAKORSKA,**

*orcid.org/0000-0003-1908-6468*

*Graduate Student at the Department of Art Examination  
National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts,  
senior researcher at the Department of Western European Art  
Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts  
(Kyiv, Ukraine) osakorska@dakkkim.edu.ua*

## **ATTRIBUTION OF OVEN TILES IN THE MEMORIAL ROOM, THE BOHDAN AND VARVARA KHANENKO NATIONAL MUSEUM OF ARTS**

*The tile stove from the collection of the Khanenko Museum, as an object acquired during the fundator's times, conveys one of the milestones of collecting activity – “Russian style” as a branch of historicism in Eastern Europe. The study of the history of this object, the attribution of tiles, such as their assignment to a particular school of tile production are very relevant to the art discourse around the historicism and collecting traditions of the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> centuries. Interest in folk art affected the composition of the collections of that time, as well as the content and style of interiors and architecture of buildings. Thus, these two tendencies of collecting and exhibiting are concentrated in the object under study, which is originally part of the interior of the Khanenko mansion. Representing a complete tile set of a separate school, the only one of its kind in Ukraine, its correct attribution allows introducing into scientific circulation the stove as a unique monument of ancient Russian art of the 18<sup>th</sup> century with tiles that were made by western European prototypes. The penetration of Western European tendencies towards the Russian Empire took place through certain printed publications, which are also presented in the article. The aim of the study is the correct attribution of tiles (such*

as determining the school of tile production, origins and prototypes for the plots depicted on the tiles), determining analogies, and consideration of the object in a particular historical context. As a result of the research, the following were introduced into scientific circulation: the history of the stove, the story of its scientific study, the detail description of it, the school of tile production was identified, together with original sources of images on tiles and considers this art object in the context of culture and art of the 18<sup>th</sup> century and the collecting tendencies of the end of the 19<sup>th</sup> century. Thus, this work is a comprehensive scientific study of the art of tile production and tile drawing of the 18<sup>th</sup> century, and trends in collecting and archeology of the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> centuries.

**Key words:** tile stove, interior, historicism, Russian Empire.

**Постановка проблеми.** У постійній експозиції музею Ханенків одним із експонатів є пристінна піч триярусної простої архітектурної форми, що прикрашена однотипними кахлями; вона завжди викликає зацікавлення у відвідувачів. Однак цей експонат ніколи не був досліджений сучасними науковцями, не відомі були ні школа кахлевого виробництва, ні період створення, ні витоки сюжетів на кахлях. Кожна кахля розмальована кольором, кожна картинка супроводжується написом. Примітним є те, що композиції кахлів та написи під ними не повторюються та становлять пічний набір кількістю 331 кахля.

Навіть непересічний глядач побачить у композиціях кахлів народне мистецтво, що дійсно має витоки з давньоросійських селищ та міст, які згодом сформували потужні школи кахлевого виробництва. Інтерес до подібних мистецьких проявів народного мистецтва розвився наприкінці XIX – початку XX століття. Прикметою історизму є ретроспективізм, що яскраво проявився перш за все в архітектурі та декоративно-ужитковому мистецтві.

Ретроспективізм на території Російської імперії та в Києві як її частині розгалужився на неокласичний та неоруський стилі («російський стиль»). В результаті цього з'явилися два умовні табори «слов'янофілів» та «західників», які протистояли один одному в усіх суспільно значущих питаннях. Саме етичні погляди слов'янофілів сприяли вивченню вітчизняної мистецької спадщини, давши поштовх дослідженню обрядів, збиранню фольклору, народних пісень та оповідей. Слов'янофілізм стимулювало дослідження сучасного селянського та давньоруського мистецтва, вплинуло на розвиток вітчизняної історіографії, археології, етнографії (Черных, 2015: 13).

В часи історизму, що закріпився в суспільній свідомості, інтерес до національної спадщини набув рис наукового підходу, а кахля була визнана однією із самобутніх проявів народної культури. Знахідки сформували колекції, що не лише дало змогу зберігати артефакти, але й надало їм статусу музейних предметів, забезпечивши увагу до окремо взятої кахлі та її зберігання, вивчення, експонування. Завдяки зусиллям перших учених XIX століття археологічні кахлі стали об'єктами

дослідження, що багато в чому було забезпечено новими напрямками у їх вивченні, а саме включенням до наукового процесу польової археології та збиранням кахлів музеями. Традиція збереження кахлів як частини унікального декору пам'яток формувалася у XIX столітті одночасно з розвитком реставрації, і це були взаємодоповнюючі процеси (Баранова, 2018).

Вищезазначені тенденції мали прямий вплив на збиральників Богдана та Варвару Ханенків, засновників однойменного музею мистецтв, до колекції якого належить піч, що розташована у Меморіальному кабінеті. З цього ракурсу досліджуваній об'єкт розкритий у статті не тільки як зразок західноєвропейського впливу на декоративно-ужиткове мистецтво, але й як експонат, придбаний у конкретний історичний період під впливом сформованих мистецьких течій та трендів до колекціонування.

**Аналіз досліджень.** За свідченнями етнографа та мистецтвознавиці Євгенії Спаської (Спаская, 1925: 3), цю грубу Варвара Николівна вирішила встановити у 1905 році. Тоді Богдан Ханенко працював на Далекому Сході, виконуючи завдання Товариства Червоного Хреста. Варвара тим часом, аби зробити приймальною чоловіка більш теплою й затишною, придбала у антиквара кахлі від двох різних печей. За словами продавця, їх привезли з Курської губернії. Облаштування печі доручили кращому київському пічнику (відоме лише його прізвище – Мозговий). За роботами, на прохання Варвари Николівни, наглядав відомий київський мистецтвознавець, професор Адріан Вікторович Прахов (Спаская, 1925: 3). До останнього часу в інвентарній документації музею цей експонат був описаний так: *Печные изразцы. Северная Россия (?). I половина 18 века* (Науковий архів НММХ, Інв. № 289 ФК).

Перше з відомих сьогодні досліджень (Спаская, 1925) здійснила Є. Спаська, студентка етнографічного відділення Київського археологічного інституту. Саме це повідомлення виявилось водночас одним із найбільш ґрунтовних і детальних. Після демонтажу піч тривалий час зберігалася у музейних сховищах, розібрана на окремі кахлі. Саме завдяки роботі Є. Спаської, її детальному

науковому опису у 1989–1998 роках грубу вдалося відновити згідно з первісною конструкцією на тому самому місці, де її встановила Варвара Ханенко (Присяжна, 2000; Малакова, 2000).

У 2000 та у 2007 роках ханенківській печі були присвячені дві дипломні роботи студентів Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (Присяжна, 2000; Шинкаренко, 2007). Однак обидві вони мають скоріше навчальний характер і здебільшого лише описують експонат, не відкриваючи нових відомостей щодо походження кахлів та їх розписів.

Наступний етап у дослідженні печі почався після візиту до музею Тетяни Леонідівни Астраханцевої – російського фахівця із гжельської майоліки. Саме вона висловила припущення, що кахлі печі були виконані майстрами Гжелі. Т. Астраханцева (усно) запропонувала таку атрибуцію: *Кохлева піч. Гжель. Друга половина 18 століття. Червона глина, емалевий розпис*. Матеріали мого дослідження підтверджують правильність цього визначення і на прикладі кахлів музейної печі дають змогу простежити витoki формування самобутньої художньої манери, притаманної гжельським майстрам.

**Мета статті.** Основним завданням дослідження є уточнення та доповнення застарілої музейної атрибуції кохлевої печі з Меморіального кабінету. В роботі зібрано та узагальнено усі відомі дослідження щодо печі та викладено їх послідовно разом із новими відомостями, які автору вдалося дослідити. Водночас кохлеву піч розглянуто в рамках збиральницьких тенденцій кінця ХІХ сторіччя.

#### **Виклад основного матеріалу.**

##### *Розвиток гжельського промислу.*

Гжель – один із традиційних центрів виробництва кераміки у Підмосков'ї. Відомо, що ще із середини ХVІІ століття в околицях Москви почався видобуток глини, придатної для гончарства. Зараз Гжель відома переважно своїм розписним посудом. Однак значною мірою завдяки дослідженням Т. Астраханцевої (Астраханцева, 2006: 520) останнім часом було з'ясовано, що саме пічні кахлі були важливою складовою частиною гжельського промислу. На жаль, це практично не вивчена досі сторінка як історії Гжелі, так і керамічного виробництва Росії загалом.

Мотиви розписів на російських кахлях ХVІІІ століття багато в чому визначила поїздка Петра І до Європи, де він ознайомився зі славнозвісною голландською – делфтською – керамікою. 30 листопада 1709 року був опублікований царський указ із таким розпорядженням:

«велено шведам, которые отданы в Воскресенский монастырь, ныне сделать шведским манером печных изразцов, гладких, белых, а по ним травы синиею краской» (Филлипова, 1956: 45). З того часу в Росії з'явився попит на білі полив'яні кахлі, розписані синім кобальтом. Тоді ж між офіційним російським і народним мистецтвом з'являється умовний поділ. Виконуючи указ Петра І, полонений швед (на ім'я Флінер, за деякими джерелами) першим серед московських і петербурзьких майстрів почав виготовляти гладкі розписні плитки для декорування печей. Печами на «голландський манер» прикрашали апартаменти царя і його оточення. Однак народні промисли використовували цю моду досить своєрідно (Салтыков, 1983: 508). Московські ремісники не сприйняли дещо сухувату, графічну манеру голландських плиток. Їхній малюнок виявився більш імпровізованим, живим і невимушеним.

Все ж таки сама тематика розписних народних кахлів під впливом «голландської» моди стала більш різноманітною: поряд із традиційними квітами і травами з'явилися алегоричні, жанрові, побутові, історичні та фольклорно-казкові сцени.

Ще однією своєрідною рисою народного мистецтва стало те, що, на відміну від синьо-білої голландської кераміки, російські майстри використовували також інші кольори. З'явилися п'ятикольорові плитки, які стали невдовзі традиційними для Росії, а саме розпис жовтим, коричневим, зеленим і синім тонами по білому емалевому тлу.

##### *Опис печі.*

Піч висотою близько 330 см має вигляд трьох паралелепіпедів, поставлених один на одного. Нижній ярус облицьований на лінії стику з підлогою 31 малопрофільованою карнизною плиткою з орнаментальним розписом. Цей нижній паралелепіпед найширшим і є базою для печі. Облицювання бази складається з 84 розписних стінних плиток, 24 кутових і 2 складних кутових.

Наступний ярус установлений на базі, відокремлений від неї половою з плоских плиток, кожену частину якої вінчає тонкий профільований виступ із рослинним орнаментом. Полоса складається з 15 плиток, 2 з яких є кутовими, а 2 відсутні. Поверхня середнього ярусу облицьована 42 розписними стінними плоскими плитками і 6 кутовими.

Третій ярус відокремлений від другого половою профільованих плиток, які у верхній і нижній частинах декоровані двома різновидами плиток із рослинним орнаментом. Полоса складається із 17 плиток, 2 з яких є кутовими. Облицювання поверхні третього ярусу складається з 60 плоских стінних

плиток і 12 кутових. Вивершення третього ярусу має вигляд складного профільованого карнизу, утвореного двома поставленими один на одного рядами плиток складного профілю. Розпис загальної площі карнизу має вигляд трьох полос рослинного орнаменту. Пояс, що вінчає піч, складається з нерівномірно обрізаних плиток без обрамлення і написів, він прикрашений лише зображеннями звірів і птахів (13 плиток, 2 з яких є кутовими).

Таким чином, загальна кількість кахлів в облицюванні печі Ханенка є такою: 186 стінних плоских плиток, прикрашених сюжетним розписом у супроводі пояснювальних написів; 42 кутові кахлі, прикрашені сюжетними зображеннями і пояснювальними написами; 13 кахлів, які вінчають грубу, із зооморфними зображеннями і без написів; 2 складні кутові плитки із сюжетними зображеннями і пояснювальними написами; 88 карнизних і пояскових плиток з рослинним орнаментом.

Усього в облицюванні печі використано 331 кахлю. 243 з них прикрашені сюжетним розписом, 230 із яких мають пояснювальні написи (іл. 1).

Розпис ханенківської печі належить до типової російської «п'ятиколірки». Контури усіх малюнків зроблені коричневим кольором, усе інше переважно виконано зеленим. Зрідка до цих двох кольорів додаються синій та жовтий. Це можна пояснити високою ціною на жовту та синю емалі, через що вони використовувалися у невеликих кількостях (Воронов, 1960: 199; Баранова, 2004: 117).

Розмір більшості кахлів становить 21x16 см. Найчастіше російські багатоколірні кахлі у XVIII столітті мали саме таку прямокутну форму лицьової пластини, а також, як і в нашому випадку, відступаючу від країв румпу (Маслих, 1976: 24).

Сюжети розписів усіх 243 кахлів різняться між собою. Кожна композиція (окрім 13 квадратних по формі плиток, які вінчають грубу) супроводжується написами. Вони дуже кумедні і, безперечно, придумані самими майстрами. Однак композиції всіх малюнків надзвичайно подібні: на кожній кахлі переважно зліва (рідше справа) розташовано дерево у вигляді двох тонких стовбурів і пухнастої зеленої крони; на землі, позначеній товстою темною лінією, зображені різноманітні персонажі; іноді поряд із ними розміщені невеликі рослини.

За сюжетами малюнки можна поділити на декілька таких характерних типів:

- окремі зображення людей (чоловіків і жінок у костюмах XVIII століття, в «античному» вбранні, «чужоземці», воїни, вершники, мисливці тощо);
- окремі зображення звірів;
- окремі зображення рослин;

– багатофігурні композиції з алегоричними і міфологічними сюжетами.

Нижня частина кожної кахлі (приблизно  $\frac{1}{4}$  від загального розміру) повністю залита зеленою фарбою і слугує тлом для рамки, яка облямовує пояснювальний напис. Він розміщується у видовженому прямокутнику із заокругленими бічними сторонами. Саме така форма облямівки написів є найбільш типовою для народного мистецтва, а також нерідко трапляється на іконах і лубкових картинках. Більшість написів виконано шрифтом, наближеним до півуставу.

Присутність на кахлях цих пояснювальних написів є важливим моментом для датування: вони з'являються на російських виробих другої половини XVIII століття, а потім знову зникають із керамічного виробництва (Воронов, 1960: 198; Салтыков, 1983: 10).

*Джерела формування і відмінні риси гжельської іконографії.*

Формування особливостей гжельського стилю мало витoki здебільшого з двох джерел, із яких майстри розпису, фактично прості селяни, могли черпати образотворчий матеріал. З одного боку, самостійні художники XVIII століття широко використовували поширені народні картинки, які продавалися на будь-якому ярмарку, а саме лубок.

Іншим «посібником» була популярна у XVII столітті книга «Символи та емблемата» – ілюстрований збірник латинських, італійських, французьких, німецьких приказок та прислів'їв (Symbola et Emblemata, 1805).

Цікаво, що малюнки в книзі «Символи та емблемата» були запозичені з двох книг емблем французького видавця Данієля де ля Фьойя, які з'явилися ще у кінці XVII століття (Offelen, 1691; Pallavicini, 1696).

Останнє видання також мало свого попередника, а саме книгу емблем Ніколя Вер'єна (Verrien, 1685). Однак і в ній чимало зображень беруть початок ще у більш ранніх зразках (Махов, 1995).

Численні аналогії з малюнками книги «Символи та емблемата» трапляються на кахлях ханенківської печі. Співпадають не лише окремі деталі, але й цілі сцени.

Проте у трактуванні народного художника ці образи отримали зовсім інше звучання. Намагаючись співвіднести незрозумілу емблему з книги і реалії власного життя, майстри розпису переосмислювали усталені європейські символи і наповнювали їх живим змістом, завдяки чому рисунок ставав значно виразнішим і вільнішим. Одним із прикладів такого переосмислення є популярний

образ європейського мистецтва – бог кохання Амур. У трактуванні народного художника він має вигляд іноді мисливця (вочевидь тому, що зображувався з луком і стрілами), іноді скомороха або комедіанта (іл. 2–8).

Подібне, дещо наївне, майже дитяче бачення народного художника стало однією з важливих складових частин неповторного гжельського стилю.

Примітним є те, що підписи на кахлях київської печі дуже рідко співпадають з підписами із книги «Символи та емблемата». Значною мірою вони не мають нічого спільного з підтекстовками з книги, а відображають лише те, як народні майстри (найчастіше неграмотні) самі для себе трактували зміст дивних чужоземних картинок.

Відомо, що нерідко над розписом одного пічного набору працювало декілька художників, іноді членів однієї сім'ї. В комплекті ханенківської печі ми також натрапляємо на роботу двох або більше художників, доказом чому може слугувати порівняння окремих плиток. Наприклад, порівнюючи плитку з оленем (іл. 9, 10), бачимо, що почерк на ній (півустав) відмінний від почерку на більшості кахлів печі Ханенків. Однією з причин цього було, як уже зазначалося вище, те, що нерідко в розписі брали участь декілька майстрів. Хтось малював сюжетні картинки, інший доповнював композиції повторюваними елементами (у цьому разі деревами і рамкою), третій робив написи. На кожному з цих етапів могли бути задіяні декілька осіб (Салтцьков, 1983: 504; Воронов, 1960: 201).

*Стилістичні особливості гжельської кераміки у кахлях київської печі.*

Вивчаючи гжельські кахлі, Т. Астраханцева звертає увагу на те, що на них часто повторюються мотиви розписів керамічного посуду (Астраханцева, 2006: 52). Одним із таких повторюваних і типових для Гжелі зразків вона називає мотив Птаха-Сиріна, або просто птаха (іл. 11–14).

Цей типовий мотив декілька разів трапляється і на кахлях нашої печі. Ханенківські кахлі виявляють безперечну подібність до гжельських зразків, які зберігаються у Музеї народного мистецтва в Москві (Астраханцева, 2006: 58). Схожість явно простежується і в прорисовці округлого тіла птаха, і в кольоровій палітрі, і у вільній, ескізній манері малюнку.

Один із найцікавіших зразків гжельської пічної кераміки перебуває у російському етнографічному музеї Санкт-Петербурга. Розглядаючи окремі кахлі цієї печі, бачимо, що не лише композиція, але й трактовка дерева (стовбура, листя), пня, на якому сидить кіт, вирішення плакетки з написом і навіть почерк явно співпадають з розписом кахлів печі Ханенків (іл. 15, 16).

Переконливими доказами того, що кахлі ханенківської печі були створені майстрами Гжелі, є також техніко-технологічні характеристики. У гжельських кахлів пористий кольоровий черепок зазвичай червоно-цеглистого або світло-жовтого тону. Склад гжельської маси у XVIII столітті включав два сорти глини, а саме червону «ширшовку» і жовтувато-сіру «меткомелинку». Саме під опис червоної глини такого типу підпадає матеріал кахлів печі Ханенків, що добре видно на сколі одного з них: глина тут рум'яно-рожевого кольору, добре прокалена, рівна; складені кахлі на розчині білого кольору. У сучасній майоліці до складу маси ні той, ні інший вид глини не входить, оскільки уже багато років вони не добуваються.

Усі наведені стилістичні та техніко-технологічні аналогії є достатньо переконливими для того, щоби впевнено залучити групу з Музею Ханенків до кола тих, які сьогодні атрибутуються як гжельські. Однак у продовження дослідження можна було б запропонувати проведення порівняльної техніко-технологічної експертизи кахлів із Російського етнографічного музею у Санкт-Петербурзі, Музею народного мистецтва в Москві та Музею Ханенків.

**Висновок.** Піч у музеї Ханенків є цікавим експонатом, що за часом створення та розпису кахель включає європеїзуючу тенденцію (XVIII сторіччя), а за часом появи у музеї співпадає з відродженням народного мистецтва (кінець XIX – початок XX сторіччя), що з'явилося як реакція на насадження європейських тенденцій.

Реформи Петра I призвели до соціального, культурного та духовного розколу суспільства. Російська культура і мистецтво оголошуються неіснуючими. Вибраний шлях європеїзації спричинив зміну орієнтирів, цінностей, художніх традицій. Вихід за межі пов'язаної з православ'ям культури візантійського типу здійснювався насильницьким насадженням європейської культури, генетично пов'язаної з іншими варіантами християнства. Переворот виявився настільки різким та катастрофічним, що після петровських реформ суспільна свідомість кожного покоління змушена була повертатися до осмислення цього вузлового моменту вітчизняної історії (Черных, 2015: 11).

Міністр народної освіти граф С. Уваров сформулював у 1832 році нову етику «Православ'я, Самодержавство, Народність», що на багато роки визначило внутрішню політику в Російській імперії. Відповідно до теорії Уварова, російський народ глибоко релігійний і відданий престолу, а православна віра і самодержавство становлять неодмінні умови існування Росії. Народність

розумілась як необхідність дотримуватися власних традицій та відкидати іноземний вплив як необхідність боротьби із західними ідеями. В рамках його доктрини діяв також син Олексій Сергійович (до речі, онук гетьмана Розумовського, із сім'єю якого пов'язане походження іншої печі на голландський манер, що знаходиться в колекції музею Ханенків). Очевидно, російське кахельне мистецтво цікавило графа Уварова, який організував археологічні з'їзди (сім із них відбулися в Україні). У 1851 році відділення російської та слов'янської археології Імператорського археологічного товариства, «бажаючи довести до відома російські стародавні пам'ятки, що перебувають у містах та селищах», запропонувало «освіченим співвітчизникам» брати участь у збиранні відомостей

про них У 1853 році А. Уваров поставив тему конкурсу та виділив гроші на премію, яку в результаті отримав І. Забелін, написавши програмну роботу «Історичний огляд фініфтевої та ціннинної справи у Росії» (Забелин, 1853: 238–338).

Так розпочалася ера збиральництва та атрибуції народного мистецтва та серед нього кахлевих печей. Охоплені цими віяннями були колекціонери Богдан та Варвара Ханенки, сучасні їм та пізніші дослідники кахляного мистецтва та виробництва, такі як Євгенія Спаська, Георгій Лукомський, Данило Щербаківський, Костянтин Широцький, а також Сергій Гіляров, під керівництвом якого Спаська відвідала Козелець і вивчила печі з маєтку Дараган. Одна з цих печей зараз зберігається у музеї Ханенків, доля інших, на жаль, невідома.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Астраханцева Т. Л. Гжельская майолика XX века : монография-альбом. Санкт-Петербург, 2006. 288 с.
2. Баранова С. О первых поступлениях изразцов в собраниях музеев Москвы. *Научная конференция к 150-летию Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. Строганова Museum-Stroganov*. Москва, 2018.
3. Баранова С. Изразцов набор различный. *Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования*. 2004. № 9 (20). С. 114.
4. Воронов Н. Русские изразцы XVIII века. *Памятники культуры: исследования и реставрация*. 1960. Вып. 2. С. 191–207.
5. Забелин И. Историческое обозрение финифтяного и ценинного дела в России. *Записки императорского русского археологического общества*. 1853. Т. 6. С. 238–338.
6. Малакова І. Реставрація особняка Ханенків. *Ханенківські читання – 2000* : збірник наукових матеріалів конференції. Київ, 2000. С. 13–18.
7. Маслих С. Русское изразцовое искусство XV – XIX веков : альбом. Москва, 1976. 28 с.
8. Махов А. Печать недвижимых дум : предисловие. *Эмблемы и символы*. Москва, 2000. С. 12.
9. Науковий архів НММХ. Інв. кн. 2, опис 7, од. зб. 45.
10. Присяжна Ю. Сюжетні кахлі печі, що знаходиться в експозиції Музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. Походження та витоки найбільш характерних сюжетів : диплом магістра міністерства. Київ : НАОМА, 2000.
11. Шинкаренко Д. Кахлі XVIII–XIX ст. на прикладі кахляних печей з Музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків та будинку-музею Т. Шевченка: дип. магістра мист-ва/ НАОМА Київ, 2007.
12. Салтыков А. Русские изразцы. *Русское декоративно-прикладное искусство*. Москва, 1963. Т. 2.
13. Спасская Е. Изразцовая печь музея Ханенко в Киеве. *Семинар по историко-стилистическому анализу Киевского археологического института*. Киев, 1925.
14. Филиппова С. Архитектурная майолика / под ред. С. Туманова. Москва, 1956. 154 с.
15. Черных Д. Народность как основной фактор формирования русского стиля в архитектуре и художественной промышленности в 19 – начале 20 века. *Теория и история архитектуры, градостроительства и дизайна*. 2015. № 7. С. 9–17.
16. Offelen H. Devises et Emblemes Anciennes et Modernes. Amsterdam, 1691. 102 p.
17. Pallavicini J. Devises et emblemes d'amour. Amsterdam, 1696. 54 p.
18. Symbola et Emblemata Jussu atque aspiciis Petri Alexeidis [Simboly i emblemata ukazom i blagopovedenii imperatora Petra Alekseevicha]. Amsterdam, 1705. 281 p.
19. Verrien N. Recueil d'emblèmes, devises, medailles, et figures hyeroglyphiques. Paris, 1685. 62 p.





### REFERENCES

1. Astrahanceva T. Gzhel'skaja majolika XX veka [Gzhel majolica of the XX century]. Spb., 2006. 288 p. [in Russian].
2. Baranova S. O pervykh postuplenijah izrazcov v sobranija muzeev Moskvy [About the first receipts of tiles in the collections of museums in Moscow]. Scientific conference dedicated to the 150th anniversary of the Museum of Decorative, Applied and Industrial Art, Museum-Stroganov. Moscow, 2018 [in Russian].
3. Baranova S. Izrazcov nabor razlichnyj [Various tiles]. Antiques. Objects of art and collectibles. № 9 (20), 2004, p. 114 [in Russian].
4. Voronov N. Russkie izrazcy XVIII veka [Russian tiles of the 18th century]. Cultural monuments: Research and restoration. Issue 2. 1960, pp. 191–207 [in Russian].
5. Zabelin I. Istoricheskoe obozrenie finiftjanogo i ceninnogo dela v Rossii [Historical review of the enamel and valuable business in Russia]. *Notes of the Imperial Russian Archaeological Society*. 1853. Vol. 6, pp. 238–338 [in Russian].






6. Malakova I. Restavracija osobnjaka Hanenkiv [Restoration of the Khanenko mansion]. Khanenko's readings – 2000. Scientific materials of the conference. Kyiv, 2000, pp. 13–18 [in Ukrainian].
7. Maslih S. Russkoe izrazcovoe iskusstvo XV – XIX vekov [Russian tile art of the 15th – 19th centuries]. Moscow, 1976. 28 p. [in Russian].
8. Mahov A. Pechat' nedvizhimyh dum. Jemblemy i simvoly [Printing of immovable thoughts]. *Emblems and symbols*. Moscow, 2000, p. 12 [in Russian].
9. Scientific archive of NMAH (National museum of arts Khanenko). Inv. book. 2, Des 7, file. 45.
10. Prysjazhna Ju. Sjuzhetni kahli pechi, shho znahodyt'sja v ekspozycji' Muzeju mystectv imeni Bogdana ta Varvary Hanenkiv. Pohodzhennja ta vytoky najbil'sh harakternyh sjuzhetiv [Story tiles of the furnace, which is in the exposition of the Museum of Arts named after Bohdan and Varvara Khanenko. The origin and origins of the most characteristic plots] diploma study / NAOMA. Kyiv, 2000 [in Ukrainian].
11. Saltykov A. Russkie Izrazcy. [Russian Tiles]. *Russian decorative art*. Moscow, 1963. Vol. 2 [in Russian].
12. Spasskaja E. Izrazcovaja pech' muzeja Hanenko v Kieve [The tiled stove of the Khanenko Museum in Kyiv]. Report of a student of the ethnographic department of the Kiev Archaeological Institute in a seminar on historical and stylistic analysis. Kiev, 1925 [in Russian].
13. Fillipova S. Arhitekturnaja majolika [Architectural majolica] Moscow, 1956. 154 p. [in Russian].
14. Chernyh D. Narodnost' kak osnovnoj faktor formirovanija russkogo stilja v arhitekture i hudozhestvennoj promyshlennosti v 19 – nachale 20 veka [Nationality as the main factor in the formation of the Russian style in architecture and art industry in the 19th – early 20th centuries]. *Theory and history of architecture, urban planning and design*. № 7, 2015, pp. 9–17 [in Russian].
15. Shynkarenko D. Kahli XVIII – XIX st. na prykladi kahljanyh pechej z Muzeju mystectv imeni Bogdana ta Varvary Hanenkiv ta budynku-muzeju T. Shevchenka [Tiles of the XVIII – XIX centuries on the example of tiled stoves from the Museum of Arts named after Bohdan and Varvara Khanenko and the house-museum of T. Shevchenko]: diploma study / NAOMA. Kyiv, 2007 [in Ukrainian].
16. Offelen H. Devises et Emblemes Anciennes et Modernes [Ancient and Modern Currencies and Emblems]. Amsterdam, 1691. 102 p. [in French].
17. Pallavicini J. Devises et emblemes d'amour [Love currencies and emblems]. Amsterdam, 1696. 54 p. [in French].
18. Symbola et Emblemata Jussu atque aspiciis Petri Alexeidis [Symbols and Emblems by order of Peter Alexeidis]. Amsterdam, 1705. 281 p. [in Russian].
19. Verrien N. Recueil d'emblèmes, devises, medailles, et figures hieroglyphiques [Collection of emblems, mottos, medals, and hieroglyphic figures]. Paris, 1685. 62 p. [in French].

#### Ілюстрації

	<p>1. Кахляна піч з Меморіального кабінету Музею Ханенків. Інв. № 289 ФК</p>
	<p>2. «Большой охотник заотою хожу собакой», кахля печі Ханенків</p>

	<p>3. Амур з дзеркалом. Іл. № 115 з книги “Symbola et Emblemata”</p>
	<p>4. «Вот я комедиант стану я комедию представлять», кахля печі Ханенків</p>
	<p>5. «Мой огонь долее буде пребывать нежели твой», ілл. № 89 з книги “Symbola et Emblemata”</p>
<p>89. Cupido met een toortse en een Vestaal-nonne by haar beilig vyer.          Мой Огнь долее бѣде пребывать нежели твое.          Nostra æterna magis. Mon feu durera plus que le vôtre. Il mio foco durerà più che'l vostro. Mi fuoco durarà mas que el vuestro. Mijn vuur zal langer als 't uwe duuten. My fire shall last longer than yours. Mein feur wâret länger als eures.</p>	<p>6. Пояснювальний напис до № 89 з книги “Symbola et Emblemata”</p>
	<p>7. «Вот охота моя со мной всегда», кахля печі Ханенків</p>



	<p>8. «Еже ма питае то ипогашае», іл. № 54 з книги “Symbola et Emblemata”</p>
	<p>9. «Я побежал на родимую свою сторону вьяславь», кахля печі Ханенків</p>
	<p>10. “Hinc Dolor Inde Fuga”, емблема з видання Gabrielis Rollenhagii Selectorum emblematum centuria secunda. Utrecht. 1613</p>
	<p>11. «Тем я питаюса птичка», кахля печі Ханенків</p>
	<p>12. Кахля «Птах». Гжель. Початок ХІХ століття. Музей народного мистецтва. Москва</p>

	<p>13. «Птица славы морская», кахля печі Ханенків</p>
	<p>14. Кяхля «Сирин». Гжель. Кінець XVIII століття. Музей народного мистецтва. Москва</p>
	<p>15. «Не согласно мы с тобой кобель», кахля печі Ханенків</p>
	<p>16. Кяхля. Гжель (?) або «гжельський вплив». Кінець XVIII – початок XIX століття. Російський етнографічний музей. Санкт-Петербург. «Ожидая себе пташичек»</p>