

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

УДК 738.2

**Стилистический анализ памятника фаянсового искусства
в контексте его комплексного исследования
(на примере супницы XIX в.)****Т. В. Шлыкова*

ООО НТВП «Поверхность»,
Российская Федерация, 127006, Москва, пер. Старопименовский, 6/1
Санкт-Петербургский государственный институт культуры,
Российская Федерация, 191186, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 2

Для цитирования: Шлыкова, Татьяна. «Стилистический анализ памятника фаянсового искусства в контексте его комплексного исследования (на примере супницы XIX в.)». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 14, no. 2 (2024): 436–448.
<https://doi.org/10.21638/spbu15.2024.210>

Осознание важности изучения памятников фаянсовой художественной промышленности XIX в. отражается в возрастающем внимании исследователей к данному материалу. В этой связи вызвала интерес фаянсовая супница с надглазурной монохромной росписью в технике трансферной печати производства фабрики Крей (Франция). Формально-стилистический анализ и поиск аналогов позволили подтвердить место и время производства памятника, дать оценку его художественным достоинствам, выявить изобразительные источники декора, проанализировать вопрос перевода двухмерного изображения на трехмерную керамическую поверхность в технике трансферной печати. Выявление источников изобразительного декора на керамических объектах признается ценным результатом искусствоведческого исследования, поскольку взаимосвязь между изобразительными мотивами на памятниках керамического искусства и современной им графикой является малоизученной как в отечественном, так и в зарубежном искусствознании. По той же причине имеют ценность и исследования вопросов адаптации двухмерного исходного изображения к плоскости, обладающей кривизной, т. е. вопросы согласования формы и сюжетного декора памятника керамического искусства: эти аспекты в науке об искусстве также разработаны крайне скупо. Стилисти-

* Работа выполнена при финансовой поддержке гранта РНФ № 21-19-00412 «Разработка эффективных методов анализа поверхности предметов керамического искусства для повышения качества и достоверности искусствоведческой экспертизы и реставрационных работ».

ческий анализ очень часто бывает недостаточен для атрибуции объектов керамического искусства, поэтому для этой цели во многих случаях привлекаются другие методы исследования: архивная эвристика и экспертиза с применением естественно-научных методов. Как архивные документы, так и производственные модели и формы фабрики Крей утрачены. Форма и размер объекта представляют сложность для исследования на приборах. В таких условиях стилистический анализ оказывается ведущим методом изучения памятников. Осознавая ограничения этого метода, мы демонстрируем его возможности там, где применение других существенно затруднено или невозможно.

Ключевые слова: формально-стилистический анализ, изобразительный аналог, научное описание, объект культурного наследия, керамическая художественная промышленность, тонкий фаянс, трансферная печать, мануфактура Крей.

До недавнего времени продукция фаянсовой художественной промышленности считалась в известном смысле вторичной по отношению к фарфоровой как в технологическом, так и в художественном отношении: фаянс долгое время воспринимался как «бедный родственник» более изысканных керамических техник, таких как фарфор [1, р. 23] или каменная масса. Это не могло не сказаться на интересе к памятникам фаянсовой художественной промышленности со стороны исследователей. В настоящий момент можно констатировать, что продукции европейских мануфактур — производителей фаянса посвящено весьма ограниченное количество работ, и в этом трудность ее изучения и атрибуции. Также это является сложностью реставрации памятников в части восполнения утрат: ограниченность исследований влечет за собой скудость введенной в научный оборот базы данных. Это сужает круг доступных аналогий, при отсутствии которых восполнение утраченных частей не представляется возможным.

Художественные достоинства фаянсовых изделий действительно могут быть разными и зачастую уступают таковым в фарфоровой промышленности. В этой связи изящные изделия тонкого фаянса серийного производства — ответ на разрыв в качестве между грубым кустарным фаянсом и фарфором, предназначенным для привилегированных слоев общества. Продукция художественной фаянсовой промышленности имеет отчетливый потребительский адрес — это рабочий класс и мелкая буржуазия [1, р. 28; 2, р. 50]. Как хорошо известно, технологии изысканного фаянса имеют английское происхождение; начиная с 1743 г. его производство укореняется и во Франции [1, р. 29].

Таким образом, пласт изделий фаянсовой промышленности ценен постольку, поскольку они с документальной точностью свидетельствуют о культуре, в рамках которой создавались и к которой принадлежат: «...сегодня мы принимаем в расчет их двойственность как археологических и художественных памятников. Это археологические остатки в той степени, в которой они свидетельствуют о “ноу-хау” прошлого, результатах более или менее эмпирических поисков, которые не всегда должным образом задокументированы. В равной степени они — художественные объекты в той степени, в которой... поддерживают богатую и разнообразную иконографию» [1, р. 23–4]. Осознание важности изучения таких памятников отражается в возрастающем внимании исследователей к этому материалу.

В этой связи интерес вызвал памятник, поступивший в мастерскую реставрации керамики и стекла кафедры реставрации и экспертизы объектов культуры



Рис. 1. Супница после реставрации. Общий вид, основной ракурс.
Фаянс, роспись надглазурная, трансферная печать.
Франция, мануфактура Крей, XIX в. Фото автора, 2023



Рис. 2. Супница после реставрации. Общий вид, основной ракурс.
Фаянс, роспись надглазурная, трансферная печать.
Франция, мануфактура Крей, XIX в. Фото автора, 2023

Санкт-Петербургского государственного института культуры, — фаянсовая супница с надглазурной монохромной росписью размерами $36 \times 17 \times 21$ см и глубиной 12 см (рис. 1, 2). Изучение памятника представлялось особенно важным в связи с тем, что утрачен его исторический контекст.

Форма супницы (супника) представляет собой широкую и глубокую емкость с ручками, с крышкой, на блюде-подставке; это вид столовой посуды для подачи на стол супа или бульона. Поступившая в реставрацию супница представляет собой сосуд горизонтальных пропорций, овальный в горизонтальном сечении, с мягкими округлыми контурами. Супница изготовлена способом литья в форму; чаша, ручки, ножка отлиты отдельно и соединены до обжига в так называемом кожевтердом (наполовину сухом) состоянии на жидкую керамическую массу — шликер.

Керамический черепок плотный, с мелкопористой структурой, кремового цвета, покрыт прозрачной глазурью. Наблюдаются незначительные производственные



Рис. 3. Супница после реставрации. Общий вид снизу. Фаянс, роспись надглазурная, трансферная печать. Франция, мануфактура Крей, XIX в. Клейма и марки предприятия на ножке.
Фото автора, 2023

дефекты, такие как мельчайшие темные включения в массе. Монохромный надглазурный декор нанесен в технике печати, за исключением выполненных вручную отводок. Изделие прошло не менее трех обжигов: утильный, политой и низкотемпературный для закрепления надглазурной краски. Имеются дефекты нанесения переводного рисунка на поверхность глазури: очертания изображений на некоторых участках орнаментальных фризов нечеткие, размытые.

Кроме перечисленных технологических повреждений, имеются существенные повреждения механического характера: супница разбита на несколько крупных фрагментов; утрачена ручка; имеются крупная утрата борта, сквозные и поверхностные трещины, многочисленные мелкие сколы, потертости по краям, царапины и потертости на глазури. Значительные утраты краски связаны с тем, что «...всякая надглазурная роспись... при частом употреблении сосуда стирается» [3, с. 22]. Еще один результат бытования — загрязнения, распространившиеся в виде ореолов под глазурь в местах утрат и трещин (рис. 3). У супницы не сохранились крышка и блюдо-подставка. Однако несмотря на оказывающие влияние на внешний вид объекта повреждения, уже до реставрации стало возможно провести его формально-стилистический анализ.

Формы сосуда гармоничны и соразмерны. Композиционной доминантой является овальный объем чаши, представляющий собой полуовал во фронтальном сечении и вытянутый овал — в горизонтальном. Ручка в виде стебля аканта, охватывающая тулово, создает воздушный внешний контур, вписывая плотный центральный объем в окружающую его среду. И форма ручки, и ее деликатная рельефная моделировка пластически выражают одновременно и мягкость, и силу молодого побега: ручка берет начало у основания чаши плавно и слитно, а на борт заходит упруго и круто. Пластика сосуда отличается сбалансированными акцентами: рельефная моделировка присутствует только на ручках; противопоставлены крупный объем тулова и мелкие членения ножки и борта; высота ручки кратна высоте поддона и борта.

Необходимо отметить такую особенность формы этого сосуда, как ее фронтальность, т.е. наличие строго фиксированного основного ракурса: «...предмет в европейском искусстве является неотъемлемой частью одного целого комплекса и индивидуальной жизнью не живет» [4, с. 6]. Широкие стороны супницы, фланкированные ручками, дают две картинные плоскости для изображений. Они представлены двумя сюжетными сценами в прямоугольных рамках. По борту, на тулове и ножке расположены орнаментальные фризы, набранные повторяющимся (раппортным) изображением виноградной лозы. Живописное оформление завершают пять отводок: в верхней и нижней части ножки, в центре тулова, на переломе формы борта и по его краю. Прямоугольник с сюжетной сценой на каждой стороне чаши зрительно продолжает вертикаль ножки, создавая противовес горизонтальным пропорциям сосуда.

Очевидно, что при адаптации двухмерного изображения к объему необходимо компенсировать неизбежные оптические искажения. В нашем случае кривизна поверхности достаточно выраженная, поэтому не вызывает сомнения, что перед мастером стояла задача корректировки пропорций изображения. Края картинной рамы воспринимаются на объеме сосуда как практически прямые и расположенные под прямым углом друг к другу. Однако данные обмеров вносят коррективы в это впечатление. В действительности, во-первых, верхний край изображения несколько длиннее нижнего (длина верхнего края 12,9 см, нижнего — 11,2 см, высота боковых — 9 см), а во-вторых, нижний край имеет форму дуги, повторяющей очертание ножки. Это наблюдение позволяет говорить о том, что эффект восприятия картинных полей как прямоугольных — намеренный. Можно заключить, что в данном случае он понимается как приоритетный — более важный по отношению к эффекту гармоничного слияния декора и формы. Другими словами, мастер воспринимает поверхность сосуда как поле для размещения сюжетных картин, словно бы упуская из виду особенность его формы; отсюда и впечатление, что декор существует несколько отдельно от формы, на которой расположен. Трудности адаптации двухмерного изображения к трехмерной форме рассмотрены в крайне ограниченном количестве искусствоведческих трудов; проблема согласования формы и декора глубоко анализируется в трудах Э. К. Кверфельдта [4, с. 14–5].

Впечатление разрозненности формы и расположенного на ней декора усиливается оттого, что элементы графики выглядят по отношению к объему сосуда жесткими, измельченными. В этом также выразилась объективная сложность адаптации графического изображения к керамической форме. Выражаясь в терминах Б. Р. Виппера, керамике как материалу в наибольшей степени присуща живописность, которая понимается им как неподвижность, компактность, пятно, в то время как графика характеризуется динамичностью, векторной направленностью штриха, линии [5, с. 46–8]. Этот контраст хорошо виден на изделиях из такого керамического материала, как фаянс: их «очертания отличаются особой мягкостью, которую, в частности, им сообщают свойства самого материала (в них отсутствует некоторая жесткость, характерная для фарфора)» [6, с. 27]. Таким образом, мы наблюдаем композиционный конфликт «живописного» (форма сосуда) и «графического» (его декор). Не вызывает сомнения, что форма сосуда проектировалась отдельно от его декора, который по отношению к ней является вторичным. Практика нанесения разных вариантов декора на одни и те же формы является общепринятой

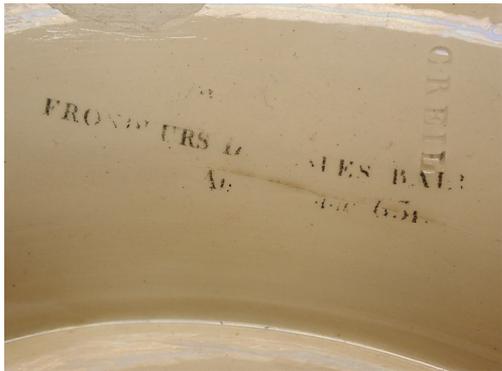


Рис. 4. Супница, деталь ножки. Клеймо «Creil», оттиск в массе. Марка «FRON...URS ...I...MES BAL...»; «An... 65...», надглазурная краска. Фото автора, 2023



Рис. 5. Супница, деталь ножки. Марка «...NIUS CONT... US»; «An de Rome ...», надглазурная краска. Фото автора, 2023



Рис. 6. Супница, деталь ножки. Марка «52», надглазурная краска. Фото автора, 2023



Рис. 7. Супница, деталь ножки. Клеймо «М», оттиск в массе. Фото автора, 2023

для фарфорового и фаянсового производства; так, известны другие варианты декора, нанесенные на эту же форму [1, р. 24]. Существующие аналогии позволяют утверждать, что впечатление некоторой чужеродности формы супницы и ее декора, эффект его как «накладной картинки» не полностью преодолевается, но визуально смягчается при наличии подставки и крышки за счет добавления пространства, «воздуха» выше и ниже сюжетного изображения.

На внутренней части ножки супницы имеются следующие клейма и марки мануфактуры (рис. 4–7; таблица).

Мануфактуры Крей (Creil) и Монтеро располагались в пригородах Парижа, первая — в 60 км к северу, вторая — к 80 км к юго-востоку от него. Фабрика Крей находилась на берегу реки Уазы, Монтеро — реки Йонны. Привилегированное расположение на берегах рек существенно облегчало как доставку сырья, так и транспортировку готовой продукции. Монтеро ведет свое производство с 1748 г. (по другим данным — с 1774 г.) [2, р. 46], Крей — с 1797 г. Мануфактуры, управляемые англичанами, функционируют независимо друг от друга. Это характерно для эпо-

Таблица. Клейма и марки на ножке супницы

Надпись	Способ нанесения
Creil	Оттиск в массе
M	
FRON...URS ...I...MES BAL...; An... 65...	Надглазурная краска
...NIUS CONT... US; An de Rome ...	
52	

хи: в 1786 г. Франция подписывает с Англией договор, согласно которому в страну осуществляется свободный доступ британских материалов и технологий. Слияние мануфактур Крей и Монтеро происходит в 1840 г. [1, р. 24]. Предприятие входит в пору расцвета, получает награды и медали престижных промышленных выставок [2, р. 49]. Однако в XX в. Крей-Монтеро переживает упадок и в 1955 г. прекращает свое существование. Заброшенные цеха завода были снесены [7]; архивы предприятия также оказались утрачены.

Кроме клейма, на фабрику указывают и аналогичные формы супниц [1, р. 30]. Очертания первых изделий повторяют конфигурацию продукции прославленной английской фирмы «Веджвуд» (Wedgwood) [8]. В столовые сервизы, кроме супниц, входили салатницы на подставках-поддонах, соусники, блюда, тарелки, в том числе восьмиугольные, и прочие формы [2, р. 48–9, 50]. Необходимо в этой связи отметить, что элегантные формы сосудов с тонкими и прочными стенками стали технически возможны благодаря внедрению в производство особых белых глин, так называемых *terre de pipe*, близких по свойствам знаменитому веджвудовскому «фаянсу королевы» — Queen's Ware [2, р. 48–9, 50; 9, р. 185]. Для того чтобы снизить температуру спекания, к этой глине добавляются силикаты, в первую очередь в виде песка; эта комбинация и представляет собой основу рецептуры французского тонкого фаянса. Усовершенствованный вариант этой массы — состав с добавлением мела, часто в форме известняка. Именно такая масса применяется на мануфактурах Крей и Монтеро на рубеже XVIII и XIX вв. [1, р. 25]. Совершенствование керамической массы продолжается на протяжении XIX в.; его результат — так называемая *terre de ferre*, основные компоненты которой — белая глина (каолин) и полевошпатные породы [1, р. 25–6]. Что касается глазури, ее рецептуру для улучшения эксплуатационных и эстетических качеств также совершенствуют; в ее состав входит свинец, однако его количество со временем пропорционально уменьшается [1, р. 25–7] или даже сводится на нет [1, р. 27].

Подлинный интерес для исследователей представляют разнообразные варианты изобразительного декора полученных благодаря пластическим свойствам этих керамических материалов изящных форм [1, р. 30]. Они украшались мотивами шишуазри, сценами из римской истории, жизни Наполеона I, масонства, фантастическими пейзажами, литературными сюжетами («Дафнис и Хлоя», басни Лафонтена и др.), карикатурными сценками и пр. [1, р. 32–3]. Одним из характерных мотивов орнаментальной отделки становится изображение виноградной лозы. На протяжении XIX в. декор мог наноситься как кистью, так и в технике трансферной печати.

Выявление графических источников изображений на предметах керамического искусства считается ценным результатом их исследования, поскольку связь изображений на керамике с современной ей популярной графикой недостаточно изучена как в отечественном, так и в зарубежном искусствознании [10, с. 139]. Сюжетный декор супницы представляет собой прямые копии гравюр С. Д. Мириса к изданию «Фигуры из истории Римской республики...» (1799) [11, с. 20]. Первый исторический сюжет — композиция с изображением мужских фигур — «Fureur du tribun Atinius contre Metellus» («Ярость трибуна Антиния против Метелла»; рис. 1), второй — композиция с изображением юных воинов и аллегорической женской фигуры — «Frondeurs des Isles Baleares» («Пращники Балеарских островов»; рис. 2) [12].

Техника трансферной печати, в которой выполнен декор супницы, имеет английский происхождение и внедрена во Франции Кристофером Поттером, выкупившим в 1792 г. мануфактуру Шантильи [1, р. 31]. Техника состоит в следующем: гравированное изображение с металлической пластины оттискивается на бумагу, и с нее, пока надглазурная краска влажная — на керамическую поверхность. Нетрудно заметить, что переводные изображения на поверхности супницы зеркально симметричны оригинальным. При детальном сравнении изображений на гравюрах и на супнице выявляются и другие, не столь явные различия.

Композиция гравюр реализована в традициях европейской школы классического изобразительного искусства. В построениях использована излюбленная схема классической картины — большой композиционный треугольник, который суммарно образуют все ее силуэты. Если по центру изобразительного поля опустить мысленный перпендикуляр, то картинная плоскость делится на две по-разному построенные автономные картины: это сцена с персонажами на первом плане (основной сюжет) и архитектурный ландшафт на дальнем плане. В полукартине с основным сюжетом наблюдаем еще одну востребованную композиционную схему классической европейской картины — широкий овал, который образуют плечи, головы, руки персонажей, показанные в различных ракурсах.

Соотношение длин сторон на гравюрах в оригинале и длины их верхних сторон к боковым на поверхности супницы одинаково: 1:1,4. Однако для перевода на керамическую поверхность контуры изображений, как видно из приведенных выше обмеров, претерпели некоторые изменения. Боковые стороны подрезаны под легким наклоном так, чтобы нижний край оказался с каждой стороны на 0,8 см короче верхнего. Таким образом, частично срезаны края изображений: на «Пращниках...» — фигура одного из амуров, на «Ярости трибуна Антиния...» — головы двух персонажей и часть туловища одного из них, что составляет примерно половину сюжетной сценки на дальнем плане. Кроме того, на оригинальной гравюре «Ярость трибуна Антиния...» между развевающимся плащом персонажа и краем картинной рамы имеется достаточное пространство, а на изображении на поверхности супницы за счет срезанного края конец плаща соприкасается с краем картинной рамы в точке. В плане художественной грамоты данный вариант касания считается наименее удачным: более приемлемо пространство между предметом и краем картинной рамы; допускается и срез ею края предмета.

Нижняя сторона обоих изображений на супнице, как уже упоминалось, срезана в форме дуги, однако за счет конфигурации сосуда воспринимается как прямая.

В результате этого, а также ввиду того что изгиб нижней части сосуда достаточно выражен, возникает существенное оптическое искажение: изображения воспринимаются по сравнению с оригинальными утяжеленными, «просевшими» в формате. Особенно болезненно перенос на объем сказался на гравюре «Ярость трибуна Антиния...»: низа визуально не хватает, поскольку расстояние между ступнями персонажей и нижним краем ощутимо скрадывается сильным геометрическим искажением поверхности.

Эта разница обусловлена тем, что при единой композиционной схеме гравюры имеют частные композиционные различия. Гравюра «Ярость трибуна Антиния...» характеризуется низкой линией горизонта и крутой, от одного угла к другому, композиционной диагональю. Палка, которую держит в руке один из персонажей, четко следует основному направлению композиции, подчеркивая его. На гравюре «Пращники...» большая диагональ расположена более полого, а линия горизонта — выше.

Тональные схемы гравюр также имеют ощутимые отличия. «Ярость трибуна Антиния...» тонально делится на плотный треугольник земли с фигурами слева внизу и светлый — неба — справа наверху. Тон на гравюре «Пращники...» распределен более равномерно, в виде взаимно проникающих друг в друга слева направо и справа налево условно треугольных пятен. За счет этой тональной схемы и более высоко расположенной линии горизонта в формате значительно меньше свободного пространства и композиция, по сравнению с гравюрой «Ярость трибуна Антиния...», отличается большей уравновешенностью. Именно в силу этого ее качества гравюра «Пращники...» существенно менее уязвима к искажениям при переносе на закругленную плоскость. Тем не менее можно констатировать, что механический, не скорректированный художественно перевод изображений на керамическую поверхность состоялся с композиционными потерями, особенно явно проявившимися на изображении «Ярость трибуна Антиния...».

Таким образом, в результате предпринятого исследования установлены место и время, техника и технология производства памятника, изобразительные источники его декора. На конкретном примере проанализированы художественно-композиционные особенности перевода двухмерного изображения на объем в технике трансферной печати. В научный оборот вводится неизвестный ранее памятник производства мануфактуры Крей, что, учитывая гибель ее архивов и производственных форм и моделей, представляет ценность для воссоздания целостной картины функционирования предприятия. Полученные данные подлежат в дальнейшем уточнению и дополнению.

В этой связи необходимо поставить и вопрос о том, какие методы исследования таких памятников следует считать продуктивными. Во-первых, это стилистический анализ, продемонстрированный в настоящем исследовании, во-вторых — экспертиза с применением естественно-научных методов [13–18] и, наконец, архивные изыскания [19–20]. Каждый из методов имеет как достоинства, так и ограничения, поэтому наиболее полные результаты дает их комплексное применение. Однако сочетать все три метода не всегда возможно. Например, конфигурация объекта и его размеры могут быть препятствием для исследований на приборах, где ограничения продиктованы размерами объектодержателей, а взятие проб предполагает локальное разрушение участка поверхности объекта.

Архивные данные могут отсутствовать вовсе или, как в данном случае, оказаться утраченными. В такой ситуации, как уже сказано, единственным источником надежной информации о производстве становятся сохранившиеся изделия мануфактуры. По указанным причинам — объективная сложность исследования на приборах и отсутствие архивов, производственных моделей и форм или невозможность доступа к ним — стилистический анализ в ряде случаев становится основным методом изучения памятников керамического искусства, исполненных в тиражных техниках. Осознавая ограничения такого подхода, мы демонстрируем его возможности там, где применение других существенно затруднено или невозможно.

Литература

1. Barbier, Jean. “La faïence fine de Creil et Montereau”. *L'estampille / L'Objet d'art*, no. 185 (1985): 22–33.
2. Ariès, Maddy. “La Manufacture de Creil de 1797 à 1820”. *Cahiers de la Ceramique et des arts du feu*, no. 45 (1969): 46–59.
3. Кубе, Альфред. *История фаянса*. Берлин: Гос. изд-во РСФСР, 1923.
4. Кверфельдт, Эрнест. *Предмет в китайском искусстве*. Л.: Тип. им. Ивана Фёдорова, 1937.
5. Виппер, Борис. *Введение в историческое изучение искусства*. М.: Изобразительное искусство, 1985.
6. Карякина, Татьяна. “Веджвуд”. *Декоративное искусство СССР* 274, no. 9 (1980): 27–30.
7. *Les faïences de Creil & Montereau. Historique & buts*. Дата обращения апрель 09, 2023. <http://www.amisfaïencefine.fr/1>.
8. Hunt, Tristram. *The Radical Potter. Josiah Wedgewood and the Transformation of Britain*. Dublin: Penguin Random House, 2021.
9. Fourest, Henry-Pierre. “La faïence fine française des origines à 1820”. *Cahiers de la Ceramique et des arts du feu*, no. 44 (1969): 178–227.
10. Ляхова, Лидия. “Английская керамика из коллекции А. С. Долгорукова в Государственном Эрмитаже”. В сб. *Судьбы музейных коллекций: м-лы VI Царскосел. науч. конф. (Санкт-Петербург, 27–29 ноября 2000 г.)*, 135–43. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2000.
11. Симонова, Анастасия. “Разработка и реализация методики реставрации супницы XIX века из частной коллекции”. Выпускная квалификационная работа бакалавра, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, 2023.
12. Mirys, Silvestre David. *Figures de l'histoire de la république romaine accompagné d'un précis historique ou Tableau philosphique et politique de l'origine des progress et de la decadence de la liberté chez les romains... [image fixe] d'après les dessins de S. D. Mirys*. Дата обращения декабрь 12, 2022. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb403596314>.
13. Colombari, Philippe, Burcu Kirmizi, and Gulsu Simsek Franci. “Cobalt and Associated Impurities in Blue (and Green) Glass, Glaze and Enamel: Relationships between Raw Materials, Processing, Composition, Phases and International Trade”. *Minerals*, no. 11 (2021). <https://doi.org/10.3390/min11060633>
14. Edwards, Howell. *18th and 19th Century Porcelain Analysis. A Forensic Provenancing Assessment*. Bradford: Springer, 2022.
15. Wainstein, D., V. Vakhrtushev, A. Kovalev, E. Konovalov, A. Mukhsinova, T. Shlykova. “Composition of Glaze Layer of the 18th Century Tiles”. *Journal of Physics: Conference Series*, no. 1954 (2021). <https://doi.org/10.1088/1742-6596/1954/1/012050>
16. Wainstein, D., T. Shlykova, V. Vakhrtushev, A. Kovalev, E. Konovalov, A. Volkov, U. Kologrieva, A. Mukhsinova, A. Leonidova, O. Stepanova, M. Shipova, M. Alikin. “Investigation of Microstructure and Composition of Glaze Layer of 18th Century Dutch Tiles in the Context of Conservation”. In *Art 2022: 5th International Conference on Innovation in Art Research and Technology (28th June — 1st July 2022, Paris)*, 103. Paris: [s. n.], 2022.
17. Wainstein, D., V. Vakhrtushev, A. Kovalev, E. Konovalov, A. Volkov, U. Kologrieva, A. Mukhsinova, T. Shlykova, A. Leonidova, M. Shipova. “Features of Microstructure and Composition of Glaze Layer

of 18th Century Dutch Tiles Revealed by SEM, XRF, XPS, and TOF-SIMS". *AIP Conference Proceedings* 2803, no. 1 (2023): 020004. <https://doi.org/10.1063/5.0143537>

18. Kovalev, A., V. Vakhrushev, D. Wainstein, A. Rashkovsky, A. Tomchuk, S. Dmitrievskii, E. Konovalov, A. Mukhsinova, A. Volkov. "New Level of Development of Secondary Ion Mass Spectroscopy for Materials Science". *Metallurgist*, no. 66 (2023): 1412–29. <https://doi.org/10.1007/s11015-023-01456-w>
19. van Lookeren Campagne, Kate. "Eenverkeerde loop in'tvuur: An initial investigation into what Dutch archival sources can tell us about techniques and problems in the production of 17th and 18th century Dutch tin-glaze tiles". *GlazeArch2015: International Conference Glazed Ceramics in Architectural Heritage*. Дата обращения апрель 09, 2023. <http://azulejos.lnec.pt/AzuRe/GlazeArch2015/Communications/03%20Een%20verkeerde%20loop%20in%20het%20vuur.pdf>.
20. van Lookeren Campagne, Kate, Luc Megens, and Maarten Van Bommel. "Understanding 17th/18th century Dutch Tin-glaze Through the Interpretation and Reconstruction of Historical Recipe". Дата обращения апрель 09, 2023. https://www.researchgate.net/profile/Kate-Van-Lookeren-Campagne-2/publication/330713234_Understanding_17_th_18_th_century_Dutch_Tin_glaze_Through_the_ Interpretation_and_Reconstruction_of_Historical_Recipes/links/5c506c18a6fdccd6b5d1c45a/Understanding-17-th-18-th-century-Dutch-Tin-glaze-Through-the-Interpretation-and-Reconstruction-of-Historical-Recipes.pdf.

Статья поступила в редакцию 12 сентября 2023 г.;
рекомендована к печати 9 февраля 2024 г.

Контактная информация:

Шлыкова Татьяна Викторовна — канд. искусствоведения, доц.; yasno-solnce@mail.ru

Faience Art Item's Stylistic Analysis in the Context of Its Complex Investigation (As Exemplified by a 19th Century Tureen)*

T. V. Shlykova

LLP "NTVP Poverkhnost",
6/1, per. Staropimenovskiy, Moscow, 127006, Russian Federation
St. Petersburg State Institute of Culture,
2, Dvortsovaya nab., St. Petersburg, 191186, Russian Federation

For citation: Shlykova, Tatyana, "Faience Art Item's Stylistic Analysis in the Context of Its Complex Investigation (as Exemplified by a 19th Century Tureen)". *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 14, no. 2 (2024): 436–448. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2024.210> (In Russian)

Awareness of the importance of studying faience art industry of the 19th century reveals itself in the increasing researchers' attention to this material. In this regard, a faience tureen with overglaze monochrome painting applied by transfer printing technique produced by the Creil factory (France) aroused interest. Stylistic analysis and the search for analogues allowed to confirm production place and time of the item, to assess its artistic merits, to identify the pictorial sources of its decoration, and to analyze features of transferring a two-dimensional image to a three-dimensional ceramic surface using the transfer printing technique. Revealing the sources of pictorial decoration on ceramic objects is recognized as a valuable result of art history research, since the question of relationship between pictorial motifs on ceramic art items and contemporary graphics is not elaborated enough both in Russian and foreign art history. For the same reason, investigation on the issues of adapting a two-dimensional origi-

* The research is supported by the Russian Scientific Foundation grant no. 21-19-00412 "Elaboration of Effective Methods for Analyzing the Surface of Ceramic Art Objects to Improve the Quality and Reliability of Art Historical Research and Conservation".

nal image to a curved shape, i. e. of coordinating the shape and decoration of a ceramic item, are also valuable: these aspects are also presented extremely scarcely in art historical studies. Stylistic analysis is not sufficient very often for attributing ceramic art objects; therefore, other research methods such as archival heuristics and expertise using natural science methods are often involved for this purpose. Both archival documents and production casts and molds of the Creil factory have been lost. The shape and size of the object are difficult for instrumental study. Under such conditions, stylistic analysis turns out to be the leading method for studying items of the kind. Realizing all the limitations of this method, we demonstrate its capabilities where the use of others is significantly difficult or impossible.

Keywords: stylistic analysis, pictorial analog, scientific description, cultural heritage object, artistic ceramic industry, fine faïence, transfer printing, Creil manufacture.

References

1. Barbier, Jean. "La faïence fine de Creil et Montereau". *L'estampille / L'Objet d'art*, no. 185 (1985): 22–33.
2. Ariès, Maddy. "La Manufacture de Creil de 1797 à 1820". *Cahiers de la Ceramique et des arts du feu*, no. 45 (1969): 46–59.
3. Kube, Al'fred. *The History of Faïence*. Berlin: Gosudarstvennoe izdatel'stvo RSFSR Publ., 1923. (In Russian)
4. Kverfeldt, Ernest. *An Item in Chinese Art*. Leningrad: Ivan Fedorov Publ., 1937. (In Russian)
5. Vipper, Boris. *Introduction to the Historical Study of Art*. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1985. (In Russian)
6. Karyakina, Tatyana. "Wedgwood". *Dekorativnoe iskusstvo SSSR* 274, no. 9 (1980): 27–30. (In Russian)
7. *Les faïences de Creil & Montereau. Historique & buts*. Accessed April 09, 2023. <http://www.amisfaïencefine.fr/1>.
8. Hunt, Tristram. *The Radical Potter. Josiah Wedgwood and the Transformation of Britain*. Dublin: Penguin Random House, 2021.
9. Fourest, Henry-Pierre. "La faïence fine française des origines à 1820". *Cahiers de la Ceramique et des arts du feu*, no. 44 (1969): 178–227.
10. Liackova, Lydia. "English Ceramics from the A.S. Dolgorukov's Collection at the State Hermitage". In *Sud'by muzeinykh kolleksii: materialy VI Tzarskosel'skoi nauchnoi konferentsii (Sankt-Peterburg, 27–29 noiabria 2000 g.)*, 135–43. St. Petersburg: Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ermitazha Publ., 2000. (In Russian)
11. Simonova, Anastasiia. "Elaboration and Realization of Conservation Methods for the 19th Century Tureen from a Private Collection". Bachelor's Thesis, Sankt-Peterburgskii gosudarstvennyi institut kul'tury Publ., 2023. (In Russian)
12. Mirys, Silvestre David. *Figures de l'histoire de la république romaine accompagné d'un précis historique ou Tableau philosophique et politique de l'origine des progrès et de la décadence de la liberté chez les romains... [image fixe] d'après les dessins de S. D. Mirys*. Accessed December 12, 2022. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb403596314>.
13. Colomban, Philippe, Burcu Kirmizi, and Gulsu Simsek Franci. "Cobalt and Associated Impurities in Blue (and Green) Glass, Glaze and Enamel: Relationships between Raw Materials, Processing, Composition, Phases and International Trade". *Minerals*, no. 11 (2021). <https://doi.org/10.3390/min11060633>
14. Edwards, Howell. *18th and 19th Century Porcelain Analysis. A Forensic Provenancing Assessment*. Bradford: Springer, 2022.
15. Wainstein, D., V. Vakhrtushev, A. Kovalev, E. Konovalov, A. Mukhsinova, T. Shlykova. "Composition of Glaze Layer of the 18th Century Tiles". *Journal of Physics: Conference Series*, no. 1954 (2021). <https://doi.org/10.1088/1742-6596/1954/1/012050>
16. Wainstein, D., T. Shlykova, V. Vakhrtushev, A. Kovalev, E. Konovalov, A. Volkov, U. Kologrieva, A. Mukhsinova, A. Leonidova, O. Stepanova, M. Shipova, M. Alikin. "Investigation of Microstructure and Composition of Glaze Layer of 18th Century Dutch Tiles in the Context of Conservation". In *InArt 2022: 5th International Conference on Innovation in Art Research and Technology (28th June — 1st July 2022, Paris)*, 103. Paris: [s. n.], 2022.

17. Wainstein, D., V. Vakhrtushev, A. Kovalev, E. Konovalov, A. Volkov, U. Kologrieva, A. Mukhsinova, T. Shlykova, A. Leonidova, M. Shipova. "Features of Microstructure and Composition of Glaze Layer of 18th Century Dutch Tiles Revealed by SEM, XRF, XPS, and TOF-SIMS". *AIP Conference Proceedings* 2803, no. 1 (2023): 020004. <https://doi.org/10.1063/5.0143537>
18. Kovalev, A., V. Vakhrushev, D. Wainstein, A. Rashkovsky, A. Tomchuk, S. Dmitrievskii, E. Konovalov, A. Mukhsinova, A. Volkov. "New Level of Development of Secondary Ion Mass Spectroscopy for Materials Science". *Metallurgist*, no. 66 (2023): 1412–29. <https://doi.org/10.1007/s11015-023-01456-w>
19. van Lookeren Campagne, Kate. "Eenverkeerde loop in'tvuur: An initial investigation into what Dutch archival sources can tell us about techniques and problems in the production of 17th and 18th century Dutch tin-glaze tiles". In *GlazeArch2015: International Conference Glazed Ceramics in Architectural Heritage*. Accessed April 09, 2023. <http://azulejos.lnec.pt/AzuRe/GlazeArch2015/Communications/03%20Een%20verkeerde%20loop%20in%20het%20vuur.pdf>.
20. van Lookeren Campagne, Kate, Luc Megens, and Maarten Van Bommel. "Understanding 17th/18th century Dutch Tin-glaze Through the Interpretation and Reconstruction of Historical Recipe". Accessed April 09, 2023. https://www.researchgate.net/profile/Kate-Van-Lookeren-Campagne-2/publication/330713234_Understanding_17_th_18_th_century_Dutch_Tin_glaze_Through_the_Interpretation_and_Reconstruction_of_Historical_Recipes/links/5c506c18a6fdcc6b5d1c45a/Understanding-17-th-18-th-century-Dutch-Tin-glaze-Through-the-Interpretation-and-Reconstruction-of-Historical-Recipes.pdf.

Received: September 12, 2023

Accepted: February 9, 2024

Author's information:

Tatyana V. Shlykova — PhD in Arts, Associate Professor; yasno-solnce@mail.ru