

ОПЫТ РЕСТАВРАЦИИ КИТАЙСКИХ ЭКСПОРТНЫХ ЛУБКОВ ТУНЦАО ЧЖИ, ВЫПОЛНЕННЫХ НА ОСНОВЕ ИЗ РАСТЕНИЯ TETRAPANAX PAPYRIFER В ОТДЕЛЕ РЕСТАВРАЦИИ ГРАФИКИ ВХНРЦ ИМЕНИ АКАДЕМИКА И.Э. ГРАБАРЯ

Темерина Ольга Сергеевна

*Заместитель генерального директора по научной, методической и выставочной работе Всероссийского художественного научно-реставрационного центра имени академика И.Э. Грабаря, художник-реставратор высшей квалификационной категории
temerina@yandex.ru*

CONSERVATION EXPERIENCE CHINESE EXPORT SPLINTS ON TETRAPANAX PAPYRIFER IN GRAPHIC ART DEPARTMENT OF THE GRABAR ALL-RUSSIAN ART AND CONSERVATION CENTRE

O. Temerina

Summary: The article explores non-traditional base material for graphic restorers – bast plant tetrapanax papyrifer. The first experience of conservation of graphics on the phloem of this plant by domestic specialists was noted. The history of the origin and manufacturing technology of Chinese export splints is described.

An overview of the existing domestic and foreign methods of conservation is given, on the basis of which the author's method of working with splints made on tetrapanax papyrifer was developed.

Keywords: conservation, graphic art conservation, tongcao, tetrapanax papyrifer, Chinese exportsplints, non-traditional base material for graphic art.

Аннотация: В статье исследуется нетрадиционный для реставраторов графики материал основы – луб растения tetrapanax papyrifer. Отмечен первый опыт реставрации графики на лубе этого растения отечественными специалистами. Описана история возникновения и технология изготовления китайских экспортных лубков. Приводится обзор существующих отечественных и зарубежных методик реставрации, на основании которых был выработан авторский метод работы с лубками, выполненными на этой основе.

Ключевые слова: реставрация, реставрация графики, Тунцао Чжи, tetrapanax papyrifer, китайские экспортные лубки, нетрадиционные материалы в реставрации графики.

Отдел реставрации графики ВХНРЦ имени академика И.Э. Грабаря впервые столкнулся с необходимостью проведения реставрационных работ с китайскими экспортными лубками еще в конце 1960-х годов – большая коллекция (39 предметов) поступила из собрания Полтавского художественного музея. Основа была квалифицирована специалистами как бумага, «характеризующаяся мягкостью, воздушностью, рыхлостью и в то же время необыкновенной ломкостью». После изучения строения основы через микроскоп и бинокулярную лупу удалось установить, что ее структура губчатая и не имеет волокон, это дало основание предположить, что изготовлена она из сердцевинки какого-то растения. За консультацией сотрудники отдела обратились к специалисту по искусству Востока, кандидату искусствоведческих наук О.Н. Глухаревой, которая сообщила, что подобная бумага изготавливается из распространенного в Китае растения из семейства Аралиевых. В целях уточнения названия растения был направлен запрос в Ботанический сад Московского государственного Университета. Заключение получено в 1970-м году за подпи-

сью куратора оранжереи В.К. Мукосеева и младшего научного сотрудника Н.Н. Капроновой. В нем сообщалось, что это «рисовая бумага, изготавливаемая из сердцевинки китайского дерева – фотии бумажной или тетрапанакса бумажного». Наименование бумаги вызвало недоумение у специалистов отдела «если эта бумага называется рисовой, то как называется та, которую давно привыкли именовать рисовой, на которую, в частности, были наклеены упомянутые китайские рисунки, и которая резко отличается по своему внешнему виду и строению от данной». После тщательного исследования литературных источников реставраторы пришли к выводу, что никакого отношения к рису данная бумага не имеет и иногда название «рисовая» ошибочно распространяется на все виды основы китайской живописи. Рисунки, очевидно, выполнены на лубе растения Tetrapanax papyrifer, подробности способа изготовления данной основы тогда выяснить не удалось.

Так как же на самом деле изготавливались очаровательные яркие картинки, изображающие флору и фауну

Китая, традиционные ремесла и быт местного населения? Одна из серий миниатюр, ныне хранящаяся в собрании Королевского ботанического сада в Кью, подробно иллюстрирует процесс производства. Растение *Tetrapanax rarurifer* из семейства аралиевых выращивали на плантациях. В возрасте от двух до трех лет, когда древесина еще оставалась мягкой, а длина достигала 150-180 см его срезали, счищали ветки, а затем замачивали в воде. Далее ствол разрубали на 12-18 частей, а набухшая сердцевина разрывала грубую кору и легко высвобождалась. В руках у мастера оказывался белоснежный луб, который необходимо было незамедлительно высушить на солнце в течение нескольких дней, иначе он желтел. Далее луб нарезали на небольшого размера цилиндры, которые раскручивали слой за слоем при помощи острого как бритва ножа. Получались свитки длиной 140-150 см. Первые 10-12 см свитка имели желобки, зазубрены и коричневые пятна, эти дефекты потом срезали. От ремесленника требовалось виртуозное владение ножом, чтобы получить белый лист без порезов, равномерной толщины. Обучение этому искусству занимало минимум год.

Для создания изображения применяли коллективный подход: «один художник рисовал, например, деревья и все, что с ними связано, другой – фигуры людей, при этом один мог рисовать только ноги, а другой – только руки, еще кто-то рисовал дома и так далее. Таким образом, каждый в своей области достигал высокого совершенства исполнения, граничащего с автоматизмом. В особенности это касается завершающей стадии исполнения, проработки тончайших деталей. Но при этом, ни один из мастеров не смог бы один, самостоятельно от начала и до конца, создать такую миниатюру. Создавая композицию, ремесленники нередко использовали отпечаток с деревянной доски либо отрисовывали изображение с печатных образцов, комбинируя детали и фигуры.

Используемые красители были традиционными для китайской живописи, в основном минеральными. Ячеистая структура луба хорошо впитывала пигмент, он не растекался и ложился плотным слоем, слегка выступая над поверхностью. Многие лубки до сих пор производят впечатление некоего «парения» изображения над плоскостью листа. Усилению этого эффекта способствовало подсвечивание с оборотной стороны лиц и рук плотным слоем белил.

Ремесленное производство, ориентированное на внешнюю торговлю, вряд ли предполагало заботу о продолжительном хранении миниатюр. Луб *Tetrapanax rarurifer*, как и любой природный материал, крайне чувствителен к перепадам температуры и влаги. Со временем он становится хрупким и ломким, как яичная скорлупа, и готов рассыпаться от любого неосторож-

ного прикосновения. Краски хорошо сохраняют свою яркость только при папочном хранении. Оформленные в рамы, под воздействием света они быстро выгорают. Более того, появляются трещины основы по контуру пастного нанесения пигментов и по границам полосок шелковой монтировки.

В целом, начиная с 1970-х годов, интерес к вопросам реставрации и изучения китайских экспортных лубков значительно возрос как в отечественной, так и в зарубежной литературе. В частности, среди отечественных авторов следует выделить статью Е.А. Цешинской – научного сотрудника Рыбинского музея-заповедника: она проводит подробный анализ существующей по этому вопросу литературы, детально описывает технологию производства основы, представляет обзор существующих отечественных и западноевропейских коллекций, а также публикует экспортные миниатюры из собрания музея, снабжая их подробным описанием и атрибуцией. Появились и первые монографии, посвященные особенностям их исполнения и оформления, классификациям сюжета и центрам производства. Позже пробудился интерес к этой теме и в среде профессионального музейного сообщества. Так исследователь и коллекционер И. Уильямс в 2001 году подарил коллекцию собранных им миниатюр художественному музею Гуанчжоу. Следует отметить, что до этого момента ни одно из государственных собраний города, некогда являвшегося их крупнейшим производителем и экспортером, не располагало сколько-нибудь значительной коллекцией. Причиной тому послужило бытовавшее среди китайских исследователей крайне пренебрежительное отношение к данному ремеслу, поскольку ориентировано оно было исключительно на экспорт.

Гуанчжоу был крупнейшим центром производства экспортных товаров, начиная с середины XVIII века. Город был наводнен иностранцами, многие из которых мечтали увезти на память о пребывании в экзотической стране местный сувенир. Шелк и фарфор были слишком дороги для простых моряков и чиновников, монохромная живопись – не всегда понятна. Тогда то, под влиянием растущего спроса возникли многие виды художественных ремесел, ориентированных на иностранцев, в том числе миниатюры на лубе растения *Tetrapanax rarurifer*, получившие название тунцао чжи. Серовато-белая бархатистая основа тунцао чжи немного наминала поверхность дорогого китайского фарфора или шелка, яркие минеральные красители, которыми выполнено изображение, великолепно передавали экзотический местный колорит. Нередко миниатюры продавались или изготавливались на заказ целыми сериями и составляли альбомы – цветы, травы, животные, рыбы, ремесла, чиновники, лодки... Каждый рисунок был наклеен в альбоме на лист рисовой бумаги при помощи голубых шелковых полосок. Небольшие по формату ри-

сунки продавали и в прозрачных стеклянных коробочках, оклеенных по швам шелком. Объемы изготовления тунцао чжи с каждым годом росли, уровень мастерства исполнителей в некоторых центрах производства достиг значимых высот. В первую очередь об этом говорит наличие красных авторских штампов на обороте, которые на сегодняшний день являются единственным признаком, позволяющим выявить наиболее значимые ремесленные мастерские. Но расцвет этого нового вида ремесла был крайне недолг, уже в 1850 годы его почти полностью вытеснила фотография, а к 60-м годам производство за редким исключением прекратилось, в связи с потерей Гуанчжоу монополии на внешнюю торговлю.

Что касается опыта реставрации тунцао чжи, на сегодняшний момент в отечественной и зарубежной практике существует несколько методик. Одна из первых была выработана сотрудниками отдела графики ВХНРЦ во время реставрации коллекции миниатюр из Полтавского музея. В отчете 1970 года отсутствует детальное описание всех процессов поэтапной реставрации миниатюр, так как они «характерны для реставрации графических произведений вообще», основное внимание уделено процессу дублирования, который описывается как «совершенно закономерный и несомненный в данном случае». В качестве дублировочной основы реставраторами была выбрана эстампная бумага. Следующим после дублирования был выполнен процесс восполнения утрат. Метод доливки бумажной массой, а также метод наложения с предварительным утоньшением краев не дали положительных результатов. Было решено производить восполнение материалом идентичным авторскому «методом встык», благо в отделе имелся некоторый его запас, приобретенный Е.А. Костиковой – заведующей отделом реставрации графики в Китае. В заключении в отчете упомянуто, что «особое не волокнистое строение бумаги не дает все-таки обычного эффекта тщательного восполнения утрат». Видимо отсутствие результата, удовлетворяющего требовательный взгляд реставратора, послужило причиной того, что многие годы отдел реставрации графики не занимался китайскими экспортными миниатюрами. Однако потребность развивать это направление не теряла своей актуальности, в частности в 2010 году в отдел поступили два лубка из собрания Государственного литературного музея и шесть лубков из Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан в 2011 году. Для выполнения этой сложной работы был приглашен ведущий специалист по реставрации восточноазиатского искусства из Государственного музея Востока Ю.С. Березин. Основываясь на собственном многолетнем опыте работы с экспортными миниатюрами, Ю.С. Березиным была разработана авторская методика реставрации, включающая в себя процесс промывки основы на подушке из фильтровальной бумаги. Данная мера позволяла избавить произведения от продуктов распада и вернуть основе изначально при-

сущий серовато-белый оттенок. Последующее дублирование производилось на реставрационную бумагу методом растяжки, причем количество дублирующих слоев и плотность бумаги варьировались в зависимости от степени разрушения памятника. Восполнение утрат выполнялось комбинированным методом – местами был использован луб растения tetrapanax, а на крупных утратах несколько слоев японской бумаги. Результаты проделанной работы были представлены на юбилейных выставках Центра – «90 лет Всероссийскому художественному научно-реставрационному центру имени академика И.Э. Грабаря» в 2008 году и «95 лет научной реставрации: открытия и повседневность» в 2013 году.

В 2000 году специалисты из Государственного Эрмитажа представили доклад, обобщающий опыт работы с произведениями, выполненными на «рисовой бумаге» [5, с. 52]. Проведенные эксперименты позволили им отметить, что при попадании влаги на поверхность тетрапанакса происходит деформация и сжатие волокон, поэтому они исключают проведение водной обработки листов. В своих исследованиях они предложили использовать клей из пшеничного крахмала. Для выпрямления поверхности использовали так называемый метод сэндвича – лист помещают между слоями холитекса (Hollitex), гортекса (Gore-tex) и влажной фильтровальной бумаги. Специалисты из Санкт-Петербургского филиала Института Востоковедения Российской академии наук также предлагают использовать в работе с миниатюрами клей из пшеничного крахмала и отказаться от водного раствора эфира целлюлозы Klucel G из-за опасности его пожелтения со временем [3].

Что касается зарубежного опыта реставрации миниатюр, одними из первых, в 1998 году, опубликовали статью на эту тему E. Nebel N. Stiebel – сотрудники Кельнского института естественных наук [11]. В своей работе они предлагают проводить химическую обработку неравномерного пожелтения основы, а также различных пятен 14% раствором перекиси водорода.

Особого внимания заслуживает методика, опубликованная специалистами из Смитсоновского национального музея естественной истории Д.Д. Холд (Jane Girod Hold) и М. Лебвол (Murray Lebowhl). Они предлагают использовать для дублирования бумагу с направлением волокон в 45 градусов дабы избежать подкручивания авторской основы после высыхания. В качестве адгезива ими был использован Klucel G, заранее нанесенный на поверхность дублировочной бумаги, активирующийся после распыления этанола.

Обобщив опыт отечественных и зарубежных коллег, специалистам отдела реставрации графики ВХНРЦ имени академика И.Э. Грабаря удалось выработать собственный метод работы с тунцао чжи.

Как правило, миниатюры хранятся в музейных собраниях в альбомах либо в виде разрозненных листов, но с сохранением авторской монтировки. Они крепятся по периметру к подложке из китайской бумаги хуан при помощи рамки из полосок голубого шелка. Для проведения всего комплекса необходимых реставрационных процессов требуется произвести демонтаж. В места крепления шелковой рамки к подложке наносят 4% раствор метилцеллюлозы (МС 3000), который легко проникает через шелк и вызывает набухание клеевой пленки монтировочного клея, после чего она удаляется при помощи скальпеля и ватных тампонов. После демонтажа с оборотной стороны шелковых лент хорошо видно, что они сдублированы на окрашенную в тот же цвет бумагу типа Kozo. Для окончательного избавления от застарелой клеевой пленки шелковые полоски необходимо промыть в дистиллированной воде и поместить в пресс.

При достаточном количестве влаги луб тетрапанакса довольно мягкий и пластичный, но будучи пересушенным становится чрезвычайно хрупким и ломким. Для пластификации основы был использован 4% спиртовой раствор ПЭГа (полиэтиленгликоль 400). Ватный тампон смачивали в растворе, после чего тщательно отжимали и деликатно прокатывали поверхность основы с оборотной стороны, обходя области нанесения белил. Лист оставляли под гнетом из нескольких сукон на ночь. Процедуру можно проводить несколько раз. Первые опыты по пластификации были выполнены на опытном образце, приобретенном реставраторами на аукционе. Ведущий специалист отдела физико-химических исследований Центра А.Я. Мазина провела макросъемку фрагмента до и после обработки, которая показала, что использование ПЭГа не приводит к деформации трубчатых волокон.

Для ослабления пятен различного происхождения был использован 3% раствор перекиси водорода с последующей обработкой областей нанесения спиртовым раствором. Обработку можно повторять несколько раз до достижения нейтрального цвета пятна.

Наиболее трудоемким в случае работы с тунцао чжи является процесс восполнения утрат основы. Как показывает практика в случае наличия крупных утрат, трещин и разломов желательнее провести дублирование основы. Точечная подклейка, без общего укрепления в таком случае приводит к неравномерному изменению плотности основы, и меняет гигроскопические способности материала неравномерно. Эксперименты с дублирующим составом также проводились на опытном образце. Половина трещин и сломов на нем была подклеена равнопрочной японской бумагой 6 г/м² полосками толщиной 0,5 см крахмальным клеем, другая теми же полосками, но клеем Klucel G. Спустя два года в некоторых местах укрепленных трещин и склеенных сломов

возникла выраженная деформация. В случае использования обоих видов клеевого состава и хранения образца в надлежащих для графических произведений условиях. Изменения цвета ни одной из клеевых пленок не произошло - на данный момент опытному образцу шесть лет. Более того при выраженном разрушении, как например в случае с миниатюрами из Вологодской картинной галереи, которые были приклеены к подложке из оберточной бумаги при помощи силикатного клея, дублирование позволяет максимально тщательно совместить фрагменты. После удаления клеевого состава, нейтрализации его разрушительного воздействия и демонтажа подложки реставратору пришлось иметь дело с 38 фрагментами. Сначала между собой были склеены наиболее крупные части изображения, после чего проведено дублирование на японскую реставрационную бумагу плотностью 9 г/м² методом растяжки. Затем по месту подогнаны мелкие фрагменты изображения и проведено повторное дублирование на реставрационную бумагу 6 г/м². Восполнение утрат было проведено в несколько этапов. Сначала с утраченных фрагментов были сняты кальки, и они были вырезаны из японской бумаги Kizuki Kozo 9 г/м². Для достижения нужной толщины одного слоя бумаги оказалось мало. Из-за неравномерной плотности авторской основы на некоторых участках потребовалось наращивание до трех слоев. Последний слой был вырезан из японской бумаги Kizuki Kozo плотностью 6 г/м² при помощи мокрой кисти. Волокна бумаги были тщательно расправлены по периметру. После вклеивания по месту утраты они слегка захватывали авторскую основу, перекрывая место соединительного шва, дополнительно укрепляя его и делая менее заметным. Выраженные трещины, края которых не удается совместить, были заполнены волокнами японской бумаги в смеси с клеем из пшеничного крахмала.

При большом количестве утрат работа проводилась в несколько этапов. Для избегания возникновения деформации проводили промежуточное распрямление листа по методике Эрмитажа. Лист был помещен между слоями холитекса и влажной фильтровальной бумаги, после достижения необходимой степени увлажнения, перемещен в сукна и прижат доской.

Тонировки восполненных фрагментов проведены акварелью с добавлением китайских свинцовых белил. По согласованию с музеем на некоторых участках выполнена реконструкция изображения.

В случае хорошей сохранности авторского листа основы миниатюру можно монтировать на него при помощи лапок. Шелковое обрамление в таком случае крепится к той же основе, не касаясь изображения. В случае утраты авторской подложки либо невозможности ее сохранить (предметы из Астраханской картинной галереи им. П.М. Догадина подверглись сильному воздействию

влаги, подложка сильно окрасилась растекшимися пигментами) удобно произвести монтировку на подложку из бескислотного картона. Это обеспечит дополнительную сохранность от возникновения механических повреждений, так как основа даже после дублирования остается крайне хрупкой и при неудачном перемещении могут вновь возникнуть трещины и сломы. В таком случае обрамление можно монтировать и на окно паспарту оставляя лист зафиксированным только за лапки и открывая доступ исследователей к оборотной стороне изображения. Это представляется важным в случае наличия авторских красных штампов на оборотной стороне.

В российских музейных собраниях хранится довольно много китайских экспортных лубков, как собранных

в альбомы, так и в виде разрозненных листов из серий. В силу вышеозначенных причин подавляющее большинство из них требует принятия мер по консервации и реставрации. Специалисты Центра имени Грабаря помогли сохранить тунцао чжи для многих музейных собраний, в их числе Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Государственный литературный музей, Астраханская картинная галерея им. П.М. Догадина, Вологодская областная картинная галерея. Несмотря на большой практический опыт, собранный разными поколениями реставраторов графики, работа с ними до сих пор представляет большую сложность. Крайне хрупкая основа требует особой деликатности при проведении любой реставрационной операции, начиная с демонтажа и заканчивая восполнением утрат [10].

ЛИТЕРАТУРА

1. Восток – дело тонкое. [Выставка предметов восточноазиатского искусства, отреставрированных в Центре имени И.Э. Грабаря]: каталог выставки. – Москва, 2020.
2. Китайское экспортное искусство из собрания Эрмитажа. [Конец XVI–XIX век]: каталог выставки. – Санкт-Петербург, 2003.
3. Степанова, Н.В. Опыт исследования и реставрации экспортных китайских картин на тетрапанаксе бумажном из коллекции художественного фонда Санкт-Петербургского филиала Института востоковедения РАН / Н.В. Степанова, Л.И. Крякина, Ю.Г. Арчакова, И.Н. Кулешова // Письменные памятники Востока. – Москва: Изд-во РАН, 2007. – С. 289–297.
4. Цешинская, Е.А. Экспортные китайские миниатюры (тунцао чжи) из собрания Рыбинского музея-заповедника. – Текст электронный // Синология Ру: [сайт]. – 2007. – URL: [https://china.ivran.ru/f/Ceshinskaya_E.A._Eksportnye_kitajskie_miniatyury_\(tuncao_chzhi\)_iz_sobraniya_Rybinskogo_muzeya-zapovednika.pdf](https://china.ivran.ru/f/Ceshinskaya_E.A._Eksportnye_kitajskie_miniatyury_(tuncao_chzhi)_iz_sobraniya_Rybinskogo_muzeya-zapovednika.pdf) (дата обращения: 25.09.2024).
5. Шишкова, Е.Г. Реставрация китайского альбома картин жанровых сцен, выполненных в технике клеевой живописи на «рисовой бумаге» / Е.Г. Шишкова, О.В. Машнева, А.В. Дегтев, К.Ф. Самосюк // Консервация и реставрация музейных ценностей на бумаге и пергаменте: [доклады]. – Москва: Гос. исторический музей, 2000. – С. 52.
6. Bartelt, E. Ein „Reispapier“, das keins ist // *Restaurator*. – 1989. – №95.1. – P. 54–55.
7. Bell, L. Papyrus, Tapa, Amate and Rice Paper. Papermaking in Africa, the Pacific, Latin America and South East China. – Oregon (USA): Liliaceae Press, 1985. – P. 103–119.
8. Chih-Hsuing, D. Chinesisches „Reispapier“ aus Holzmark // *Papiergeschichte*. – 1954. – №4/1. – P. 9–12.
9. Clunas, C. Chinese Export Watercolours, Victoria and Albert Museum. – London, 1984. – P. 76–81.
10. Crossmann, C.L. The China Trade Princeton. – [New York]: Pyne Press, 1972.
11. Nebel, E.-K. Chinesische Tsuso-Malereien. Die restaurierung und konservierung von objekten und Malereien auf Markpapier. – Text electronic / E.-K. Nebel, N. Stiebel, 1998. – URL: https://docs.yandex.ru/docs/view?tm=1727532585&tld=ru&lang=de&name=pr01jb_d.pdf&text=Die%20restaurierung%20und%20konservierung%20von%20objekten%20und%20Malereien%20auf%20Markpapier&url=https%3A%2F%2Fcool.culturalheritage.org%2Fiada%2Fpr01jb_d.pdf&lr=239&mime=pdf&l10n=ru&sign=173462e3464b4389c1414ce336980ff3&keyno=0&nosw=1&serpParams=tm%3D1727532585%26tld%3Dru%26lang%3Dde%26name%3Dpr01jb_d.pdf%26text%3DDie%20restaurierung%20und%20konservierung%20von%20objekten%20und%20Malereien%20auf%20Markpapier%26url%3Dhttps%253A%2F%2Fcool.culturalheritage.org%2Fiada%2Fpr01jb_d.pdf%26lr%3D239%26mime%3Dpdf%26l10n%3Dru%26sign%3D173462e3464b4389c1414ce336980ff3%26keyno%3D0%26nosw%3D1 (дата обращения: 22.09.2024).
12. Jenkins, P. Conservation of Pith Paper // *Paper Conservation News*. – 1995. – №73. – P. 12–13.
13. Siegenthaler, F. Chinesisches Reispapier / F. Siegenthaler, Tong Tsau Tsu // *Papiermitteilung*. – 1989. – № 39. – Basel: der Sandoz AG.
14. Stiebel, N. Markpapier. Morphologie, Herstellung, historische Verwendung und Möglichkeiten der Restaurierung am Beispiel chinesischer Tsuso-Malereien. – Köln: Diplomarbeit, 1998.
15. Wagenführ, R. Anatomie des Holzes unter besonderer Berücksichtigung der Holztechnik / Rudi Wagenführ. – 4., neubearb. Aufl. – Leipzig: Fachbuchverl., Cop. 1989. – 334 с.: ил.; 24 см.; ISBN 3-343-00455-3
16. Williams, I. Created in Canton. Chinese Export Watercolours on Pith. – London, 2013.

© Темерина Ольга Сергеевна (temerina@yandex.ru).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»