DOI: https://doi.org/10.28925/2025.612
УДК 738(438.32/.41 – 477)”17–18»

ТИПОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЕВОЛЮЦІЇ ФОРМ ТЕРІНІВ УКРАЇНСЬКОГО ФАРФОРУ-ФАЯНСУ ПРАВОБЕРЕЖЖЯ КІНЦЯ XVIII – XIX СТОЛІТЬ

Школьна Ольга Володимирівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри образотворчого мистецтва
Київського столичного університету імені Бориса
Грінченка (Київ, Україна)
ORCID ID: 0000-0002-7245-6010
o.shkolna@kubg.edu.ua

Титаренко Анна Олександрівна,
кандидат історичних наук, провідний науковий
співробітник відділу науково-фондової роботи
Національного заповідника «Києво-Печерська лавра»
(Київ, Україна),
ORCID ID: 0009-0006-2103-3313
titarenko.ann@gmail.com
Белнакіта Уляна Миколаївна,
здобувачка аспірантури кафедри образотворчого мистецтва
Київського столичного університету імені Бориса
Грінченка (Київ, Україна),
ORCID ID: 0000-0001-9082-8415
zpr.ukr.ua@gmail.com

TYPOLOGICAL FEATURES OF THE EVOLUTION OF THE FORMS OF THE TERINS OF UKRAINIAN PORCELAIN-FAISON OF THE RIGHT BANK OF THE LATE 18TH – 19TH CENTURIES

Shkolna Olga Volodymyrivna (Kyiv, Ukraine)
Doctor of Art History, Professor,
Head of the Department of Fine Arts,
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
ORCID ID: 0000-0002-7245-6010,
o.shkolna@kubg.edu.ua
Anna Oleksandrivna Tytarenko (Kyiv, Ukraine)
Candidate of Historical Sciences, Leading Researcher of the Department of Scientific and Fund Work of the National Reserve «Kyiv-Pechersk Lavra»
ORCID ID: 0009-0006-2103-3313,
titarenko.ann@gmail.com
Belnaqita Ulyana Mykolaivna (Kyiv, Ukraine),
Postgraduate Student, Department of Fine Arts,
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
ORCID ID: 0000-0001-9082-8415,
zpr.ukr.ua@gmail.com

Анотація. Кінець XVIII століття був позначений трьома переділами Польщі між Австрією, Пруссією та росією. Ці історичні обставини змінили баланси внутрішніх та зовнішніх ринків кількох країн на мапі Європи. У результаті нове російсько-австрійське пограниччя проходило на теренах Волині, Поділля та Галичини. Відомі контрактові ярмарки у Львові, Дубно, Вільно, Новогрудку опинилися на прикордонних територіях. Врешті через політико-економічні обставини контракти було перенесено до Києва. Це певним чином об'єднало промислову зону Правобережжя, в якій опинилися фарфоро-фаянсові центри Галичини, Волині, Поділля та Київщини.

Початково у вказаній галузі провідними «зонами стилетворчості» стали найбільші фабрики Волині на чолі з Корцем. Вектори взаємодії єднали цю мануфактуру з

подільським Чудновом. З другої третини XIX століття серед значних виробництв посіло особливе місце Глинсько в Галичині, де продукція виготовлялася близькою до форм англійського Давенпорту з густим одрукуванням.

Всі перелічені центри творчо взаємодіяли з Київщиною, де на правому березі Дніпра було влаштоване Межигірську фарфоро-фаянсову фабрику. Консолідація творчих сил постійно відбувалася через постаті окремих майстрів, котрі мали відношення до фабрикації продукції у Корці, Баранівці, Городниці, Томашуві (на теренах етнічної Польщі), та Межигір'ї й Дибинцях на Київщині.

Тяглість традицій формотворення наразі прослідковується у загальних тенденціях розвитку всіх окреслених виробництв. Адже фарфор-фаянс став тим індикатором, котрий як лакмусовий папірець проявив ментальні вісі наших земель, що впевнено скеровувались на Австрію та Францію, зачіпаючи Польщу і Німеччину. Не зважаючи на окупацію росіянами, вітчизняний фарфор-фаянс свідчив про власні пріоритети в духовному житті українців, не залежні від чогось насаджування.

Ключові слова: фарфор-фаянс, декоративне мистецтво, образотворче мистецтво, композиція, стиль, колористика, формотворення, декорування.

Abstract. The end of the 18th century was marked by three partitions of Poland between Austria, Prussia and russia. These historical circumstances changed the balances of the internal and external markets of several countries on the map of Europe. As a result, the new Russian-Austrian border was located in Volhynia, Podillya and Galicia. The famous contract fairs in Lviv, Dubno, Vilno, Novogrudok ended up in the border areas. In the end, due to political and economic circumstances, the contracts were transferred to Kyiv. This in

a certain way united the industrial zone of the Right Bank, which included the porcelain and faience centers of Galicia, Volhynia, Podillya and Kyiv region. Initially, the leading «zones of style creation» in this industry were the largest factories of Volhynia, headed by Korets. Vectors of interaction connected this manufactory with Chudnov in Podillya. From the second third of the 19th century, among the significant productions, a special place was occupied by Hlynsko in Galicia, where products were made close to the forms of the English Davenport with dense printing.

All of the listed centers creatively interacted with the Kyiv region, where the Mezhyhirsk porcelain and faience factory was established on the right bank of the Dnieper. The consolidation of creative forces constantly took place through the figures of individual masters who were related to the fabrication of products in Korka, Baranivka, Gorodnytsia, Tomaszów (in the territories of ethnic Poland), and Mezhyhirya and Dybyntsy in the Kyiv region.

The continuity of the traditions of form-making is currently traced in the general trends in the development of all the outlined productions. After all, porcelain-faience became the indicator that, like a litmus test, showed the mental axes of our lands, which confidently directed towards Austria and France, affecting Poland and Germany. Despite the occupation by the Russians, domestic porcelain-faience testified to its own priorities in the spiritual life of Ukrainians, not dependent on anything imposed.

Keywords: porcelain-faience, decorative art, fine art, composition, style, color, shaping, decoration.

Вступ. В процесах відвоювання власного мистецького простору важливу роль відігравали елітарні форми тонкої кераміки, а особливо стильові домінанти великих, у тому

числі парадних сервізів, – вази для супу, других страв, десерту, соусу.

Постановка проблеми. Так склалося, що форми вітчизняних ваз для супу, других страв, соусу з фарфору-фаянсу протягом багатьох десятиліть, після розрухи кількох світових війн та революцій, збиралися з уламків у двох країнах: в Україні та Польщі. І тільки на початок XXI століття постала можливість ретроспективно поглянути на ці досягнення комплексно, зокрема в розрізі еволюції форм означених виробів XIX століття.

Аналіз останніх публікацій. Типологія вітчизняних ваз для супу фарфору-фаянсу України кінця XVIII – початку XX століття ніколи комплексно не розглядалася. Аналіз окремих виробів та їх світлини було вміщено у низці публікацій вітчизняних та польських вчених, зокрема, в фундаментальних працях Л. Долинського (1963 р.) [1]; Е. Ковецької, М. і Є. Лосьових, Л. Виноградова (1975 р.) [11]; М. Старжевської і М. Йезевської (1978 р.) [12]; Ф. Петрякової (1985 р. і 1989 р.) [4; 5] та ін. Але питання типологічної еволюції форм, їх взорування та співвіднесення з певними образно-стильовими трансформаціями, та відповідність естетичних уподобань, моди і смаків функціональному призначенню ваз для перших та других страв, соусу, паштетів, десертів цими дослідниками вирішені не були.

Формулювання мети статті. З фактичною втратою Україною власних центрів виготовлення «білого золота», культура виконання перших виробів, що мають значення як витоки традиції й пов’язані з питаннями національної ідентичності, потребує прискіпливого вивчення і уваги. Найвищі досягнення вітчизняних центрів фарфору-фаянсу вимірюються рівнем мистецьких досягнень, вершиною яких були ансамблі унікальних форм терінів,

центральних, домінантних предметів прикрашення столу та інтер'єру. Тому необхідно уважно розглянути чільні посудини столових сервізів українських земель як іміджевих предметів, котрі задавали тон, були «головою» столу в певному розумінні цього слова.

Виклад результатів дослідження. Терінами (від італ. terrina – глиняна миска) (Іл. 1) з Середньовіччя в Італії та Франції називали керамічні ємності для гусячої печінки та домашньої птиці. Звідси походить назва однойменної страви. З часом в ужиток увійшли юшки та супи, котрі подавали в ідентичних або подібних посудинах, виготовлених зі срібла або нового матеріалу – фарфору чи фаянсу. Невеличкі вази, котрі доповнювали вишуканий стіл з перших (рідких, гарячих) та других (бігусів, рагу, соте, печені) страв, у яких подавали підливу та бульйони, називали соустерінами та кісе. Ці форми поступово входили в побут всієї Європи, оскільки французька з кінця XVIII – початку XIX століття була мовою аристократів усього світу, і сервірування столу відбувалося за певним етикетом з відповідним набором наїдків та напоїв.



Іл. 1. Страва «терін» французької кухні.

З часом вази для супу, других страв, соусів тощо, покликані бути окрасою столу і вмістилищем справжніх кулінарних шедеврів, еволюціонували, набувши додаткових частин – накривок, підставок, ніжок, подіумів, в окремих випадках і власних аксесуарів: розливних ложок, від'ємних деталей у вигляді скульптур, тощо.

Найбільш ранні відомі форми терінів для перших і других страв, соустерінів українських фарфоро-фаянсових заводів датуються періодом у межах 1790–1796 рр. Єдина ваза для супу? або других страв? (розмір 23,5 х 32,0 см) з друкованою сигнатурою та ритованою літерою «А» зберігається в колекції Національного музею у Варшаві (№130196 MNW) (Іл. 2) [11, 198].



Іл. 2. Корецький терін зі збірки MNW. Напівфарфор (опак), розпис, ліплення. бл. 1790–1796 рр.

Цей терін з петлеподібними ручками у вигляді перев'язаного листя аканту, має горизонтально видовжену форму з профільованими хвилеподібними перекатами бічних стінок посудини і накривки, увінчаної ліпним завершенням у вигляді лежачого ягняти. Декорований квітковим розписом з трояндою по центру вази та на накривці, даний виріб стилістично ще тяжіє до барокових-

рокайлевих форм з м'якопрофільованим силуетом. Можливо подібні теріни виготовляло й інше підприємство співвласника Корецької фарфорової мануфактури – фабрика Прота Потоцького в Чуднові (межа Волині й Поділля та Київщини). Якість черепка предмету співвідноситься з групою вищого сорту фаянсу – опаку, або пів фарфоровими виробами. Посудина без цоколя, призначена для щоденного вжитку, зручна і не побудована як вертикаль центральної прикраси столу.

Наступні два предмети у вигляді бідончику для зберігання прохолодних наїдків або напоїв чи солодощів (окрошка, квас, морозиво), також датовані першим періодом діяльності фабрики (межі 1790–1796 рр.), зберігаються у польському Краківському національному музеї (MNK). Вони мають струнку форму циліндричної вази з високим горлом для глибокої накривки, призначеної для льоду, увінчаної пластично модельованим ухватом у формі серця. Квадратні ручки, що знизу завершуються волютоподібним загином, по силуету підкреслені відведенням синьою фарбою, ідентичним чотирьом паралельним паскам по низу та верху основного корпусу посудини. На високій шиї та по центральній частині білого поля корецької бідоноподібної каструльки зображено по одному букетику квітів. У верхній частині – кілька трояндочок, в нижній – композиція з оранжевого тюльпану, гілочок бузкових маргариток, блакитних волошок та двох жовтих троянд. На іншому боці посудини букет з бузкових троянд з добре прописаними темно-зеленими листочками. Чіткий силует білостінних фарфорових виробів, гарні пропорції працюють на створення художнього виробу, виконаного в межах класицистичної стилістики. Ці унікальні твори – дар Станіслава Мещинського, 1903 р. (Іл. 3).





Іл. 3. Корецькі форми для зберігання прохолодних напоїв і наїдків зі збірки MNK. Напівфарфор (опак), розпис, бл. 1790–1796 рр. Фарфор.

Після пожежі, відновлена близько 1800 року мануфактура, якою в той час опікувалася дирекція Михайла Мезера, знов розпочала експерименти з формами і розписом, співзвучні вже новій добі. Близько дати відновлення праці підприємства датований єдиний терін з сервізу, приписуваний дочці Клементині Чарторийській та її чоловіку Євстахію Сангушку, що нині зберігається в колекції Музею в Тарнові [9, 19–30]. Монументальні форми цієї вази для супу, що відривається від стопи ніжкою, мають вже чіткішу архітектонічну будову, яка нагадує античний кілік з великими петлеподібними вушками та накривкою.

Приземкувата чаша за своїми пропорціями близька до десертних терінів. Цей виріб, а також чашка від даного сервізу, яка збереглася, декоровані фризами з двох тоненьких рослинних гірлянд, котрі при перехрещенні утворюють ціпочок з горіхоподібних овалів біля вінець, підкреслений крихітними додатковими бутоньєрками, негусто розсипаними по полю теріну. Останній предмет за

формою ще позначений впливом англійської та італійської моди, але за декоруванням вже тяжіє до французької традиції оздоблення текстильними візерунками кшталту «ситчиків».

Наступною за часом формою у фарфорі-фаянсі Волині, є Баранівський соустерін з накривкою, з колекції MNK, (h – 11, розміри в плані – 11х17 см, №100320 разом з тацею, маркований трьома блакитними зірочками і написом), виконаний очевидно близько 1805–1810 р. [11, 206]. Він, порівняно до попередньої моделі, вже має коротку високу стопу, що відриває корпус посудини від землі. Ручки в даному випадку вирішені як ліпний декор кільцями на тулубі вази, що вже позбавлена профілювання.

Плавний силует основного об'єму соустеріну декорований вітою незабудок (інколи помилково названої гостролистом) по центру вази й квітковими пучечками на накривці. Вінчає композицію ухват у формі парасольки гриба, прикрашений бутоньєркою. По нижньому бічному краї стопи смуга широкого відведення фарбою, ідентична аналогічним одинарним паскам на вінцях та по краю накривки. Генетично цей ансамбль споріднений з формою першого корецького теріну. Також він має ще досить цупкий, світлонепроникний, але вже білий черепок, який нагадує пів фарфор. Мотив віт незабудок і посудні форми цього фасону побутуватимуть на виробництві Баранівки до 1820 року.

Аналогічний предмет без накривки, трохи нижчий і дещо більш видовжений горизонтально, зберігається в колекції Вінницького обласного краєзнавчого музею (ВКМ). Маркований написом червоною фарбою «Baranowka» (КП-1541, СФ-70), цей приклад декорований орнаментальним фризом з виноградного листя, виконаним брунатною фарбою, а також відведенням таким же

кольором по вінцях і краю основи (Іл. 4). Цікаво, що подібний розпис, але виконаний золотом, характерний для оздоблення дорогих, статусних сервізів Корця, датованих 1810–1820-ми роками (зокрема, «Пархатка», названа на честь однойменної місцевості Parchatka, – селища в Польщі, розташованого на Люблинщині у районі Пулави в окресах міста Казимеж Дольни, неподалік Вісли).





Іл. 4. Баранівські форми для соусу зі зб. Вінницького обласного краєзнавчого музею. Напівфарфор (опак), бл. 1805–1810 рр. Фарфор, розпис.

За характером пропорцій чаша соустеріну наближена до проміжної фази між бароко і класицизмом, названої у французькому мистецтві стилем Людовіка XVI. Відчувається певна «недомодельованість» форми, невпевненість руки майстра, характерна саме для перехідної доби. Однак модель соустеріну у фарфоріфаянсі Волині зустрічатиметься дуже рідко, і є певною мірою унікальною, оскільки з пануванням класицизму й ампіру її витіснять форми підливочників з ручками у формі ладді.

Від 1807 р. вази для супу відомі в асортименті Києво-Межигірської фаянсової фабрики. У шести розмірах кулястої форми (так звані круглі), п'яти овальної; супові чаші карнасові трьох величини, й трьох англійського фасону [6, 191–192]. Центральною посудиною столового сервізу були супниці, котрі ставили на широку підставку в

формі тареля. Це блюдо запобігало псуванню скатертин, а також слугувало для викладання кувертів: виделок, ложок, ножів. Решта посуду відповідно до ступеня необхідності гуртувалася навколо теріну [6, 203].

Вази для супу приземкуватої форми встановлювали на цоколях з високою ніжкою, подібної до фруктівниці. У цьому випадку пропорції та силует «з перев'язкою» у звуженій частині підставки вимагали певного моделювання накривок, що за формою наближалися до кавових або чайних, утворюючи з рештою ансамблю єдине ціле. Теріни з іншими предметами, що набиралися у сервізи поштучно, забарвлювали єдиним тоном поливи. Це давало змогу створити ефект комплекту або гарнітуру. Форми ваз для супу були творчо адаптовані під місцеві традиції кераміки Києво-Поділля. Декорувалися вони переважно лише каймою.

Наступним, вже репрезентативним сервізом перехідної доби на Корці, стане приклад з орнаментальним фризом із лавровим листям з колекції Національного музею у Кракові (MNK). Форма основного об'єму теріну у вигляді казанка на лев'ячих лапах, виконана у межах стилю цопф (нім. Zopf – швейцарський недільний хліб), інакше «Josephinischer Stil». Даний різновид австро-німецько-угорського класицизму кінця XVIII ст. був поширений і на теренах Західної України, а розквітнув у роки правління Йосифа II (1780–1790), звідки й отримав свою другу назву.

Цопф характерний для архітектури, меблів і, частково, порцеляни-фаянсу, зокрема форм ансамблів кулястих ваз для супу. Вважається, що він є різновидом відфільтрованого у Німеччині англійського класицизму, який заступив буржуазний рококо Марії Терезії. Цей стиль відрізнявся простими й суворими формами конструкцій та вишуканістю ліній і кольорових рішень. Йому були

притаманні м'які, ажурні, невисокі рельєфи та обробка поверхонь канелюрами; форми ніжок, звужених донизу; смугасті декори; орнаментика, витримана в світлих, переважно махагонієвих тонах. У деяких місцевостях цопф був провідним стилем до початку ампіра та бідермайєра (1815–1848 рр.). На виробництвах фарфору-фаянсу Волині бідермайєр розвивався повільніше, інколи зливаючись з цопфом, оминаючи ампір.

Вірогідніше за все, названий сервіз було створено в межах 1807–1812 рр. Центральна ваза від окресленого ансамблю, виконаного близько 1800–1815 рр., точно не датована, і є прикладом виробу названого композитного стилю «перехідної доби». В її ранньоампірних силуетах ще віддзеркалилися ремінісценції бароко-рококо (плавні вигини звуженої посередині накривки-купола). Розпис фризами дубового листя з жолудями, виконаний у дусі класицизму. Карбований ритмічний рисунок всіх напружених ліній теріну, натягнутих, наче лампаси офіцерів в строю, та виразний контур силуету посудини, що асоціативно нагадує добре відпрасований перед переглядом мундир, несуть ознаки майбутнього «парадно – маршевого» бідермайєру.

Вірогідно така форма чільної вази існувала й у сервізі «Пархатка» (назва місцевості від слов'янського «пара хат» – декілька домівок селян), де головні акцентні предмети сервірування столу – морозивниці. Можливо існували не лише куверти для солодкого десерту (Іл. 5), а й частина набору для подавання основних, солоних і м'ясних страв. Адже у XIX столітті ознакою доброго прийому в аристократа за етикетом того часу були щонайменше тринадцять страв на великі свята та звані обіди. Тому, можливо обидва сервізи мали супниці та столову частину для закусок. Більшість приборів обох гарнітурів майже

ідентичні за формою, з невеликими відмінностями у загинах волют соусників, пластики ніжок, що може бути пов'язано з усадкою маси при випалі.



Іл. 5. Корецькі форми сервізу з морозивницею. Зб. MNK, бл. 1800–1815 рр. Фарфор, розпис, позолота, ліплення.

Взята за основу форма морозивниці з левовими, пластично вирішеними, маскаронами, в даному випадку позбавлена додаткового простору зверху накривки для льоду. Цей терін призначений для солоних або нейтральних страв, а не десертів. Чотири звужені донизу колони, що виростають п'ятипалими стопами з фігурної основи-«руна» (форми квадратного пласта з усіченими кутами і фігурно увігнутими півкружжями країв по периметру), завершуються левовими маскаронами з кільцями-ручками у пащах.

Названі пластично вирішені деталі, флерон у вигляді фігурної, звуженої догори шишки, та краї предметів ансамблю, оформлені темнозолотою фарбою. Сама форма теріну імовірно виконана близько 1800 року, одразу по відбудові фабрики. Однак більшість предметів столової

і чайно-кавової групи з подібним розписом, виготовлені та декоровані пізніше, за Фаїною Сергіївною Петряковою датуються близько 1814–1815 рр. Пропорції теріну для перших або других, першовзірцем якого стали, очевидно австрійські та французькі приклади форми, в даному випадку були творчо адаптовані під смаки і художньо-естетичні уподобання українсько-польської аристократії.

До моделі цієї статусної вази з іще цупким, однак вже білим черепком, що нагадує кам'яну масу, наближена форма терінів (відомо два) для десерту з сервізної групи «Parchatka» (збірка князів Чарторийських Національного музею у Кракові). 109 предметів окресленого ґарнітуру [5, 188] з ідеально білим і тонким, світлопроникним черепком «високого фарфору», є прикладами найвищої якості виробів фарфору Волині за всю його двісті тридцятилітню історію. В центральній домінанті прикрашення столу головним акцентом сервірування став терін-морозивниця (Іл. 6).



Іл. 6. Корецькі форми сервізу «Parchatka» з морозивницею. Зб. MNK, бл. 1800–1815 рр. Фарфор, розпис, позолота, ліплення.

Вважається, що унікальний репрезентативний сервіз «Пархатка» створено на Корецький мануфактурі близько 1807 р. для палацу Ізабелли Чарторийської,

дружині двоюрідного брата останнього польського короля Станіслава Понятовського, Адама-Казимира Чарторийського [5, 45]. Чоловік у свій час поступився троном своєму кузену, тому родина отримала певні привілеї у тогочасному суспільстві.

В ансамблі сервізу з дубовим листям і жолудями були апробовані рафіновані ампірні цопфівські форми, взоровані на елітарну австрійську та французьку порцеляну. Саме в цьому симбіозі, оскільки в той час західноукраїнські землі у складі Польщі переходили в самостійне державне утворення на правах автономії, і форми лишилися вже знайдені, а розпис на патріотичній ноті змінювався буквально на ходу. Адже саме з появою Наполеона Бонапарта, котрий після підписання 1807 р. Тільзитського миру, за яким від Пруссії відходили землі Речі Посполитої, утворив Варшавське герцогство, підпорядковане Франції, колишні території Галицько-Волинського князівства увійшли до складу Польщі, що мала надії на суверенність.

За Віденським миром 1809 р. герцогство було ще більше розширене, оскільки Наполеон готував собі плацдарм для наступу на Росію. Однак населення тодішньої Польщі, що давно мріяло отримати всю Галичину і Велику Волинь під власну корону, було охоплене передчуттям вольностей і свобод незалежної держави й охоче підтримувало французів, панування яких тривало лиш до їх поразки від Росії 1812 року. Фарфоро-фаянсовий посуд, як індикатор соціальних змін у суспільстві, враховуючи досвід створення у Франції патріотичних фаянсів, ставав тим затребуваним мистецтвом, за допомогою якого розповсюджувалась мода на все французьке. Наполеон сформував з поляків стотисячну армію, котра виступила з ним у похід на схід, за кілька років захоплення «свободою, рівністю і

братерством» охопила всі сфери життєдіяльності Західної частини України і заводи Волинської групи.

Ще 1804 р. до Корця прибули французькі майстри порцелянової справи, керівник лабораторії фарб Севрської мануфактури, Шарль Луї Меро, а також молодший за нього Песйон (Петіон), в компетенції якого, вірогідно, було опікування фаянсовою групою виробів. До 1807 р. тривали досліди мас і фарб, що дали змогу отримати унікальний європейський продукт бездоганної якості, на котрі йшло видатків стільки ж, як сукупний прибуток підприємства. За три роки Меро відмовили у подовженні контракту, і призначили одноосібним керуючим мануфактурою Песйона, який працював далі в Корці до самого закриття фабрики.

По суті, вдала форма сервізу з теріном, декорованим фризовим орнаментом у вигляді дубового листя з жолудями, була доведена до наступного рівня довершеності: корпус горщика вище піднято над пластом-основою, стінки казанка стали більш сферичними, лінії силуету виразнішими і плавкими, але пружними, ніби натягнутими на одну струну, вся конструкція полегшилася, форма ніжок виструнчилася. Крім написів золотою фарбою «Parchatka» [11, 202] на окремих предметах, та щедрого золочення на аркатурних поясках й краях виробів, інший розпис у цьому реномовому сервізі не застосовувався.

Завершення накривок вази-теріну для десерту кшталту морозивниці має вигляд умовного фонтану. Цей пластично вирішений «султан» з клубами на завершенні, а також підпорки у вигляді чотирьох високих колон, що виростають з барельєфних лев'ячих маскаронів з кільцями-ручками у пащах, а завершуються п'ятипалою стопою, вкриті густим золотом. Терін з характерною для морозивниць заглибленою в ємність півсферичної

вази накривкою, що при закриванні утворює об'єм для накладання льоду, наслідує форму китайських вотивних горщиків-котлів на ніжках з умовними «медвежатками»-жертовоприношеннями зверху. (Розмір вази з друкованою золотом сигнатурою – h 27,5, Ø 20 см).

Крім керамічних «орієнтирів» Піднебесної, у моделі відчувається певна замилованість архаїчними культурами Стародавнього Єгипту, Древнього Риму, античної Греції. Однак форма, побудована за законами золотого перерізу і складної гармонії, виконано цільно, без зайвих деталей. У даному конкретному випадку синтетизм – це скоріше світоглядна платформа майстрів високої кваліфікації, обізнаних в археологічних здобутках сучасності. Пластична виразність, карбованість силуетів, архітектонічне членування об'єму працює на виразність і гармонійне узгодження пропорцій. До такої художньо-стильової єдності форми і декору з повагою до білизни порцеляни, пізніше корецькі модельмайстри і художники наблизяться ще лише раз, в реномовому сервізі з монограмою «LM», терін від якого нині зберігається в збірці Національного музею українського народного декоративного мистецтва у Києві.

Другий період праці Корецького виробництва, відбудованого фактично заново близько 1798–1799 рр. після пожежі в ніч з 1 на 2 січня 1797 року і до 1810 року – часу смерті засновника Юзефа (Йосипа) Клеменса Чарторийського (зазначимо, що і Прот Потоцький помер 1812 року) (Іл. 7), характеризується виключною якістю виробів. Участь родича дружини розпорядника Майсенської фарфорової мануфактури Алоїза Фрідріха Брюля – Антонія Протазія (Прота) Яцика Потоцького у долі новозведеної фабрики, а також кревну спорідненість власника маєтку і засновника Уділового товариства

з матір'ю польського короля, коханого російської імператриці Катерини II Станіслава Понятовського, – княгинею Констанцією Чарторийською, стали запорукою знань всіх секретів європейського «білого золота».





Іл. 7. Портрети компаньйонів банкіра, видатного промисловця і політичного діяча Прота Потоцького і стольника литовського, останнього старости луцького Юзефа Чарторийського.

Рецептура з Севру і французькі технології, опановані братами інженерами, технологами, художниками де Мезерами, були додатковими козирями виробництва у Корці. Врешті місцева порцеляна другого десятиліття праці мануфактури в окремих сегментах виробів не лише була на рівні, а й перевершувала якість саксонських й австрійських порцеляни-фаянсу. Вироби Корецької фабрики і донині знаходяться в музеях Києва, Львова, Харкова, Вінниці, Сум, Іллічівська, Рівного, Львова, москви, санкт-петербургу, Варшави, Кракова, Ляйпцігу, Парижу тощо.

Відомою з асортименту Корця 1810-х рр. є форма трохи приземкуватої вази без цоколя, що тяжіє до об'єму

античного кіліку. Виконана в річищі класицизму, з притаманними для цієї стилістики формами загорнутих доверху, звужених до вищої точки ручок, і краплеподібного завершення накривки у вигляді флерона, ця модель побудована за принципами простої симетрії.

Вперше серед прикладів волинського фарфору-фаянсу ми зустрічаємо в даній вазі застосування криття густим коричневим кольором основного об'єму посудини і центральної частини накривки у вигляді трохи розпластаного до вінець дзвона. Завершення обох предметів обрамлені фризами із золоченням і орнаментальними смугами золотих спіралеподібних меандрів, котрі проростають колосками на білому тлі. Доповнює це пафосне оформлення неокласичне поєднання зображення символічної чаші на центральній частині вази та накривки і так званий мотив фламбо – перев'язані бантом-стрічкою перехрещені стріли, символи кохання. Декор виконано надзвичайно тактовно у техніці графічного рисунку в один тон сірого відтінку (під гризайль).

Посудина з достатньо вишуканим чітким, лаконічним силуетом цікава як приклад форми, взорованої на австрійську моду 1730–1740-х рр. з відсилками до східної японської та іспано-мавританської кераміки. Білий черепок виробу ще досить цупкий, але на вигляд, більш скловидний та спечений; імовірно є виготовленим зі справжнього твердого, хоча й не тонкостінного фарфору. Призначення ранньокласицистичної вази універсального функціонального діапазону, очевидно, слід пов'язувати з порційною чашею для овочів («окрошки»), так званого «хлібного супу» в австрійській традиції вази «олліо») (Іл. 8). За потреби така форма могла використовуватися як терін для перших або других страв, посуд для вареників, морозива, десертів, крему, бламанже, фруктів, цукерок.



Іл. 8. Миска (терін) для «хлібного супу» «олліо». Корецька фарфоро-фаянсова мануфактура, бл. 1810 р. Зб. МЕХП. Фарфор, кобальтове криття, розпис, позолота.

Ця невеличка, «інтимна» чаша, не мала цоколя і, вочевидь, не входила до певного сервізу, а являлась, швидше, одиничним предметом. Вірогідно вона також не призначалася для урочистих застіль, чим відрізнялася від серії ансамблів крупних терінів для перших і других страв, фасони яких розпочали розробляти у 1810-х рр., а продукували до 1820-х рр. (найчастіше декоровані трипелюстковими волошками, суцвіттями незабудок або центральними великими бутоньєрками на кшталт «портрет квітки»).

Фасони сервізів, у яких підкреслювалась білизна черепка, що випускались у Корці протягом 1810–1820-х рр., переважно розроблялися ще в добу попереднього власника і виконані в межах естетичних канонів 1800-х рр. Найбільш цікавим є приклад унікальної групи виробів з монограмою «LK» в гербовому щиті, датованих 1815 роком. Юзеф Чарторийський виконував певні функції куратора «Liceum Krzemienieckiego» – польської школи у Кременці, котра посіла місце «Волинських Афін», що раніше належало Острозькій Академії. І хоча статус ліцею, заснована 1805 р. школа отримала 1815

р., після смерті власника Корецької фабрики 1810 р., одначе група унікальних виробів «LK» виконана саме на його підприємстві в кращих традиціях реномової репрезентативної порцеляни України.

Частина цього сервізу з вазою для льоду (h – 27,5, Ø – 20 см), прикрашеною ручками у вигляді цапиних масок, та іншими предметами (чарки: h – 8,5, Ø – 14,5; тарілки: h – 3,4, Ø – 23,0; соусники: h – 15,0, основа 6,7 х 23,0 см) з хронограмою 815 і друкованою золотом сигнатурою, зберігається в Національному музеї Варшави (MNK) [11, 202].

Терін для супу від групи з цією ж монограмою, однак прикрашений ручками у вигляді іншого ліпного декору, протягом 2000-х років вдалося реставрувати. Відомо, що ваза для супу мала цоколь. Розшукані у фондах МЕХП кілька дуже близьких за розмірами прикладів цього ж фасону, розписані схожим за мотивами декором.

Важливо відзначити, що це була перша, відома нам форма, створена Іллею Самбірським після повернення з Севру (Іл. 9). Однак вона має більш полегшену, позбавлену додаткових членувань, цільну конструкцію, що вирізняє український фарфор-фаянс з-поміж французьких, німецьких та австрійських аналогів.



Іл. 9. Форми терінів для перших і других страв з сервізу «Пархатка» Корецького виробництва 1800-х – 1810-х рр. Зб. MNK, фарфор, ліплення, розпис золотом.

Як нами було встановлено за аналогічною моделлю цього ж фасону в іншому розписі, назви якої ми, на жаль, не знаємо, з колекції львівського Музею етнографії та художнього промислу, з декором у вигляді трипелюсткових волошок, подібні моделі встановлювались на підставку. Ця теза підтверджується ансамблем теріну ідентичної форми на цоколі без накривки, який зберігається у фондах МЕХП (К/4856 а,б). Вазу і цоколь декоровано з одного боку букетами квітів з жовтим нарцисом, а з іншого – великою фантазійною квіткою. Декор ручок аналогічний теріну з волошковим декором.

Уважно вивчивши каталог музейної колекції художнього фарфору України кінця XVIII – середини XIX століття, створений Фаїною Сергіївною Петряковою в 1989 році, з'ясувалося, що в фондах МЕХП зберігаються два окремих цоколя під вазу для супу, датовані 1815–1820-ми роками.

Ці вироби мають декор, подібний до відреставрованого теріну – розпис золотом у вигляді фризу зі стилізованого виноградного листя. Оскільки розміри цоколів-підставок на трьох ніжках у вигляді спарених лев'ячих лап неоднакові (К/4872/2 – h-10,3 см при Ø – 34 см та К/4874/1 – h-11 см при Ø – 34,5 см), це дає змогу вважати, що до сервізу входило дві вази, можливо для перших та для других страв. Або гарнітур був замовлений на 18 і більше персон, коли об'єм однієї супниці є недостатнім для сервірування столу для одночасного прийому їжі відповідної кількості осіб.

При порівнянні корецьких вази для супу з колекції НМДМУ та вази для льоду з колекції MNK (Іл. 10), впадає у вічі різниця ліпних деталей виробів. Ручки київського експонату мають вигляд здвоєних петлею антропоморфних, а не цапиних маскаронів, не є однаковим і вирішення

флеронів. Музейний предмет НМДМУ має порівняно з вазою для льоду із колекції MNK більш вишукане пластичне моделювання завершення накривки, тактовно декороване золотом «під ажур». Флерон ансамблю теріну з накривкою на цоколі тієї ж форми, але не на здвоєних лапах, з колекції львівського МЕХП, вирішений не так делікатно, як київський, але більше промодельований, ніж краківський.



Іл. 10. Форми пластичного моделювання фрагментів терінів для перших і других страв з сервізів Корецького виробництва 1800-х – 1810-х рр., у тому числі «Пархатка», і з Межигір'я. Зб. MNK, НМДМУ.Фарфор, ліплення, розпис золотом; фаянс, різьблена колорована «гіпюрова» поверхня, ліплення.

Цікаво, що так вишукано, як розписаний флерон

на вазі НМДМУ, декоровані ручки на теріні з МЕХП. І навпаки густо вкриті золотом профільовані петлі перев'язок ручок експонату Києва, близькі за способом оформлення ухвату зі Львова. Ймовірно, декорування цих виробів проєктувалося і здійснювалося або особисто головним художником Корецької мануфактури Казимиром Собанським, або під його особистим наглядом. Син офіцера, майстер походив з Дубна. Навчався живопису в Варшаві, на думку польського колективу дослідників, очолюваних Ельжбетою Ковецькою, напевне у Йозефа Пешки. Під наглядом К. Собанського працювали «декоратори» Григорій Хомицький, Антон Гаєвський і, очевидно, німець на прізвище Блюман. У 1810-х рр. з сорока зафіксованих «порцелянників» відоме прізвище Йозефа Фарфурника та шістьох живописців: Ян Тарковський, Павло Гусевик, Петро Сухозаніт, Максим Лацимирський, Петро Завадський, вдова Сухозанітова [11, 22–35] (обстеження корецького цвинтаря 2021 року свідчить, що жодна з могил вказаних майстрів не збереглася).

Варто зауважити, що клеєні і відокремлювані деталі в ансамблях корецьких терінів 1810–1820-х рр. та їх розпис постійно варіювалися. Це свідчить про вміння майстрів дотримуватись в оформленні домінантних предметів сервізів певних неписаних правил декорування «високого» фарфору. А також – про тонкий смак фахівців, які постійно працювали над низкою фасонів виробів, їх пластичним моделюванням та проєктуванням деталей композиції й аксесуарів.

Слід відзначити, що лінія посудних форм українського фарфору, започаткована на виробництві Корцю, пов'язана з започаткуванням школи вітчизняної модельної справи та традицій розпису. У межах праці кількох виробництв Волині та Київщини протягом першої третини XIX

століття поступово було сформовано місцеву культуру української фарфоро-фаянсової промисловості з явно вираженими місцевими рисами.

Так, на запрошення Київського магістрату від 20 листопада 1800 року на Києво-Межигірську фабрику по від'їзді першого модельника Тобіаса Ваха, виписаного з Німеччини (прибув 18 жовтня 1799 р.), котрого не влаштували умови проживання та несвоєчасні виплати зарплатні, приїхали три фахівця з Корцю. Серед них найбільш грамотним вважався точильник Григорій Новицький, що на попередньому місці роботи перебував на посаді майстра. Відомим і цінним співробітником був також модельник Ілля Самбірський, котрий виготовив на Корецькій фарфоровій мануфактурі велику кількість гарних форм. Третім співробітником, потрібним в циклі технології фабрикації виробів, був формувальник Петро Турчановський. У Києво-Межигір'ї ці досвідчені майстри навчали дванадцятеро учнів [6, 24–25]. І врешті виробили лінію розвитку фаянсового посуду, певним чином взоровану на корецьку порцеляну.

Можливо тому, серед терінів імператорської фабрики тонкої кераміки були поширеними форми, близькі за композицією і образно-стильовою системою до ранніх форм ваз для супу Волині. Ґіпюровий експонат з колекції НМДМУ підтверджує цю тезу. А також, на основі типологічного аналізу, при порівнянні пластичного моделювання основного об'єму теріну і накривки з хвилеподібними «перекатами» києво-межигірських зразків раннього періоду існування фабрики, є можливість припускати, що автором кількох перших відомих нам форм ваз для супу Корцю був саме Ілля Самбірський. Син гончаря з Самбору на Львівщині, він ще молодим був відісланий братами Мезерами вчитися модельного фаху

на французьких заводах, звідки повернувся вже освіченим майстром до Корецького виробництва [1, 299].

Оскільки посада модельмайстра вже тоді була гостро дефіцитною, як констатував ще Пантелеймон Никифорович Мусієнко 1958 року [6, 24], можливо деякий час один і той самий моделяр працював одразу для двох виробництв. Цей самий підхід пізніше був властивий для модельника Баранівки Скумаровського, котрий, виходячи з типологічного аналізу форм терінів цього виробництва і волинського Романова, був автором моделей для кількох мануфактур Волині середини XIX століття. Пізніше так само працював і модельник-скульптор Бері Борох, що у третій чверті XIX століття перебував у штаті спочатку Городниці, потім фігурував на Баранівці й у Барашах. Відомо, що по закриттю Межигір'я Давид Бубін (Рубін) працював модельником на Кам'янобрідському фаянсовому заводі Волині, що виник як спадкоємець Білотинського фарфорового заводу, де зустрічалося багато рельєфних форм посуду, зокрема тарілок, цукорниць, масничок, близьких або ідентичних виробам колишньої імператорської фабрики в окресах Києва, зокрема з мотивом декору «Конвалія».

Тобто ще на початку XIX ст. проєктування і виготовлення моделей посуду та скульптури виробництв українських земель було першочерговим фактором формування місцевого напрямку стилетворчості. Міграція й спілкування певних майстрів-модельєрів з різних виробництв, або обслуговування паралельно кількох мануфактур чи фабрик, а також навчання учнів, котрі пізніше розсіювалися по заводах регіону, впливали на загальну картину розвитку мистецтва фарфору-фаянсу, складання і подальше формування його вітчизняної панорами з притаманною типологією форм, що були

пов'язані стилістично, технологічно, за силуетами, пропорціями, критеріями вишуканості і краси.

Близько 1815–1820-х рр. у Корці була виготовлена форма сферичної вази для супу з рогоподібними ручками, загорнутими догори на кшталт прикладів з античних кіліків або канфарів. Окрім цих додаткових частин, котрі проєктувалися відповідно до тодішньої моди на класицизм, ніякі інші деталі даної посудини, орієнтованої у першу чергу на австрійські невеличкі теріни моди 1730–1745 рр., не вирізняються новаторськими втіленнями ідей.

Перед осінню 1816 р. модельник Києво-Межигір'я Семен Шевченко, котрий вступив на підприємство учнем ще 1803 р., коли офіційно виробництвами форм керував майстер Християн Віммерт, (фахівець з пластичного моделювання дрібних скульптурних деталей, іноземець, котрий перед тим працював на Петербурзькому фарфоровому заводу), а де-факто навчав корецький майстер-модельєр Ілля Самбірський, отримав премію за виготовлення нового столового сервізу. Він був автором форми гладкого, кулястого гарнітуру в класицистичній традиції, виконаного для підношення імператору, прикрашеного рисунком, оздобленим друком і відведенням [6, 110].

Після того, як корецька фабрика погоріла, більш як сто осіб кваліфікованого персоналу потрібно було якось працевлаштувати, щоб зберегти кадри. Частина з них потрапила, переважно вільні люди, збіднілі шляхтичі, до Межигір'я, інші – на Городницю (кріпаки) та Баранівку (де кріпаків викупали за гроші іноземні піддані де Мезери). Так галичани та волиняни опинились у Києві.

Реєстр асортименту Межигірської фаянсової фабрики 1810-х рр. зберігся. Крім тарілок простих, десертних, півтарілок, ваз круглих і овальних, овальних чаш,

соусників круглих і овальних, менажок (лазаретних мисок), каструль №№1–5, салатників фасонних, круглих і овальних, блюд круглих та овальних, морозивників, пляшківниць (пляшкових передач), кошиків, лоханей, кухлів, масничок кількох фасонів, соусників «ручних» (підливочників), глеків, умивальних пар, всіляких чайників, полоскальниць, кавників, молочників, цукорниць, вершківниць, склянок, чашок, квітників, ваз, свічників, чорнильниць з приборами, урильників, сільничок, гірчичниць, перечниць, виготовлялися чаші супові №№1–5 алицькі №№1 – 4 круглі [6 , 110–114].

Відомо, що модель гіпюрового столового сервізу з супницею овальної форми була виготовлена до 1810 р. У кількох варіантах заливки кольоровими поливами (сірої, блакитної, синьої, світло-коричневої барви), що приховували недоліки маси, цей фасон випускався паралельно з новою формою. Модель другого теріну, створеного після 1810 р., взорована на античну вазу кшталту кіліка. Пластичне вирішення накривки посудини апелює до форм виробів художнього металу українських майстрів XVII–XVIII століть. Супниця прикрашена надглазурним розписом листям винограду, характерних для всіх фарфоро-фаянсових центрів Правобережжя [6, 115].

За асортиментом межигірського посуду 1815 року, відомі столові сервізи з друкованими букетами по центру тулубу вази та з розкидним рисунком [6, 117].

Цікаво порівняти силуети форми ручок цього предмету і композиційні прийоми синхронно до нього виготовлених центральних предметів сервізу першого виробництва Юзефа Чарторийського.

Фарфоровий ансамбль теріну з Корцю, декорований бутоньєркою з гвоздикою по центру поля супниці та з боку накривки з колекції Сумського обласного художнього

музею (К-747, з надглазурними маркою та цифровим знаком 23). Цей предмет у формі грецького горіху без цоколя, декорований надглазурним розписом і легким золоченням заввишки лише 17 см. Імовірно він був призначений або для других страв, або для хлібного супу «олліа», як в австрійській традиції, чи холоднику (Іл. 11).



Іл. 11. Корецький терін період 1815 – початку 1830-х рр. Фврфор, розпис, позолота, ліплення. Зб. СОХМ ім. Н. Онацького.

Пластичне моделювання виробу з дзвоноподібною накривкою, увінчаною пензлеподібним флероном, тяжіє до кулястих форм бароко. Розпис квітів місцевої флори доповнений лише відведенням фарбою паску на вінцях і нижніх краях стопи під короткою ніжкою та накривки. Остання делікатно профільована вдавленим паском перед нижнім краєм. Відомо, що близький до подібної форми терін на 10 см вищий (h – 27,3, Ø – 28,2 см, К/4856) без накривки, але з круглим знімним цоколем, декорований надглазурними букетами з жовтими нарцисами, зберігається в МЕХП. Вірогідно, окреслена форма проєктувалася саме як терін для перших гарячих страв. Розпис з жовто-оранжевими гвоздиками застосовувався в цей час і на корецьких формах ваз для супу з ручками у вигляді змій, та баранівських – з квадратними ручками.

Ручки, схожі до корецької моделі з класицистичними відрогами, у цей період побутували в терінах, декорованих здебільшого під гризайль, Києво-Межигірської фаянсової фабрики, де працював корецький майстер Ілля Самбірський та його учні. Після 1816 р. тут виготовлялися три великі сервізи (з виноградним бордюром і розтушуванням, з каймою палево-димчастого кольору по борту, з арабесками) та сервіз з друкованими букетами квітів [6, 118–121].

На 1821 р. динаміка попиту на супові вази викликає розширення виробництва столового сегменту. В архівах підприємства збереглися дані про розробки нових форм – млинниць, ложок великих розливних, горщиків для молока, бульйонних чаш, форм для кисілю і для крему (чашки), приборів для каші, для сніданку, машин для води, рукомийників, малих сервізів, кавових і великих столових сервізів оздоблених рисунком виконаних блакитним друком, недоукомплектованих повних столових сервізів з рисунком друком та розтушуванням, супових ваз 1-4 величини [6, 118–120] (Іл. 12).



Іл. 12. Порівняння класицистично-ампірних форм корецької миски для «олліо» (фарфор, кобальтове криття, розпис, позолота), тричасткової вази для перших страв з КМФФ (фаянс, одрукування), гіпюрової вази для супу на підставці без накривки КМФФ (колорований фаянс). Перша чверть XIX століття. Фото зі зб. МЕХП, НМДМУ, ЦДАМЛМУ.

Зразок теріну з колекції НМДМУ також має коротку ніжку, чіткий силует, наближений до сферичного, скромний пластичний декор: невеликі пелюсткові відростки вздовж кінців ручок,зі сторони тулова вази, волютоподібно загорнутих догори та флерон у вигляді нерозкритої шишки. Цей предмет на зразок античного кіліка має цоколь, декорований друком густим фризом з тим самим ритмізованим, дещо геометризованим малюнком з умовними квітами, що й на вінцях вази. По центру поля теріну виконано досить реалістичний пейзаж з садибою на лоні природи, неподалік якого зображено двох чоловіків з конем. Сюжетом у центральній частині прикрашено й іншу межигірську вазу для супу поганого стану збереження з фондів Харківського історичного музею (№6311, КС312) (Іл. 14).



Іл. 14. Межигірська ваза для супу 1820-х – 1840-х рр., виконана в стилістиці бідермайєру, з накривкою із шишкоподібним флероном, з колекції ХХМ. Фаянс, рельєф, ліпні елементи, друк.

Терін зі схоже вигнутими, але донизу, волютоподібними ручками, має кулясту форму і дзвоноподібну накривку з флероном у вигляді шароподібного пуп'янка квітки, рельєфні листочки якої, що нагадують пальмету і акант,

радіально розходяться донизу форми з хвилеподібними «перекатами», характерними для почерку Іллі Самбірського. Фриз на вінцях чаші та понад нижнім краєм накривки з квіткових мотивів, виконаний як і в попередньому прикладі, «під гризайль», підкреслює сюжетний розпис в центральному полі на білому тлі. Зображення танцюючих під одиноким деревом чоловічків в європейських одежах на тлі умовного будинку відповідає моді на романтизовані сценки першої половини XIX століття, взоровані на англійські. Черепок посудини, котрий бачимо в місцях відломів, дуже темний. Його вкривали білою поливою, після чого наносили друк.

Фризові квіткові орнаменти цього часу відомі і в єдиному прикладі варіантів декорування корецької вази на цоколі з трьома лапами з польських колекцій. Характерною рисою ансамблів терінів цього виробництва є пластичне вирішення ручок у формі змії. Відомий екземпляр на підставці з накривкою з вухами у формі двох сплетених змій. Вироби датовані періодом від 1815 до 1832 р. – часу закриття фабрики. Розмір вази, декорованої квітковим мотивом з гвоздикою, що зберігається з іншими деякими предметами сервізу в колекції MNW: h – 48, Ø – 33 см (SZC 1836 MN) [11, 202]. В різних випадках варіюється пластичне рішення флерону (у фризовому прикладі декорування – його форма на кшталт корецької вази з колекції НМДМУ з розписом золотом виноградної лози, а з ручками зі здвоєними зміями – у вигляді ананасу), та силует і висота усіченої ніжки й цоколя-підставки.

Перший різновид теріну зі звуженням на кшталт обручу під вінцями, виконаний з тонкого і просвічуваного фарфору, другий з цупкого товстостінного фаянсу, що нагадує кам’яну масу. Лапи підставки останнього здаються коротшими й більш широкими, їх розпис, як і

сама пластика форми відповідно до менш пластичного матеріалу, спрощений. Для полегшення сприйняття більш товстого черепка, відведення двома паралельними смугами фарби на вінцях та переходу вази до ніжки, а також нижнього бічного краю стопи, використане в оздобленні теріну з фризом, в ансамблі другої вази для супу не застосовувалося. В обох прикладах розпису корецьких предметів цього періоду з'являється додатковий дрібночастковий «розкидний» декор білого поля виробів, характерний для декору волинських виробництв 1810-х – 1840-х рр. Наприклад, у Межигір'ї такий розпис не зустрічається. Він укорінений у австро-німецькій та, особливо, французькій традиції з любов'ю до текстильних візерунків – так званих ситчиків, горошків, сіточок, цяточок (Іл. 15).



Іл. 15. Корецькі тричасткові теріни з колекцій НМДМУ та MNW. Фарфор, розпис, позолота, ліплення. 1815–1832 рр.

Найдорожчий корецький сервіз, очевидно декорований ручним розписом з використанням золота, за даними початку XIX століття., наведений польськими

дослідниками на чолі з Е. Ковецькою, коштував 3600 злотих. Вартість так званого «kaftiory» (кавового сервізу або дежене?) складала до 500 злотих [11, 35].

Такі вироби в подальшому ставали лише дорожчими. Через цінність продукції на ринку протягом 1884–1914 рр. її навіть підробляли в малярні Самуеля Мейблума у Бродах. Фальсифікати з кобальтовим підробним маркуванням також виготовляли і в Чехії [11, 140–192].

Окрім корецьких і межигірських ваз з пластично вирішеними ручками у вигляді змій, очевидно сучасними їм були приклади терінів баранівського виробництва з ручками у вигляді ший з голівками лебедів. Відомі два приклади подібних посудин – з колекцій МЕХП та MNW. Перший терін напівсферичної форми з накривкою, на круглому конічному цоколі, що відокремлюється, описала Фаїна Сергіївна Петрякова в каталозі 1989 р. Декорований він вже знайомим надглазурним поліхромним розписом у вигляді фризу з дрібних квітів та віт незабудок на вінцях чаші й на накривці (Іл. 16). Загальна висота виробу, датованому 1815–1820-ми рр., – 30,6 см, Ø чаші – 19,6 см (К/11137 а,б) [4, 7].



Іл. 16. Баранівський тричастковий терін з колекції MNW. Фарфор, розпис, позолота, ліплення. 1815–1820-ті рр.

Інший терін з польської збірки у складі «фамільного» сервізу з монограмою «КС» в кільці змії, що тримає в пащі свій хвіст (символ безсмертя), виготовлений на Баранівці близько 1820-го року, для Констанції Чудовської з Радзивіллів (Konstancji z Radziwiłłów Czudowskiej). Він оздоблений дещо незвичним для української «високої» порцеляни декором. Фризовий орнамент набраний з гербів родин Радзивіллів і Чудовських, емблем у вигляді чаші Ескулапа та жезлу Гермеса [5, 49–50], нанизаних, разом із пальметами, на стилізовані стріли-трилистки. Тактовно введене золото, смугами якого підкреслено архітектонічну будову посудини та визолочені, скульптурно промодельовані, деталі. Пензлеподібної форми флерон має свій рельєфний «комірець», загорнутий на накривку. Пластично вирішені ручки у вигляді ший з голівками лебедів, петлями загорнуті назовні.

Чаша супниці та накривка, що майже дзеркально її повторює, утворюють форму, в силуеті схожу на шестигранник. Вінця теріну дещо звужені по відношенню до нижньої частини сферичної вази, що споріднює даний фасон з корецьким, з ручками у формі змій, датованим 1815–1820-ми роками в українській колекції та межами 1815–1832 рр. в польській. Терін з лебединими ручками, виготовлений за майже ідеальною за законами симетрії та краси, моделлю. Вежа ансамблю з заломами, ніби в китайських пагодах, довершується фігурним цоколем у вигляді правильної піраміди з трьох об’ємів.

Підставка височіє на трьох чотирипалих лапах. Висота ансамблю теріну 46,0 см, Ø вази становить 33,0 см (інвентарний номер SZC 2134 MN, друкована сигнатура, колекція MNW [11, 202]). Вишуканість тонкостінного виробу з елітарного фарфору підкреслюється філігранністю роботи художника, який вправно і надзвичайно старанно

та акуратно наносив розпис. Відчувається професіоналізм, котрий напрацьовувався роками. Можливо цим віртуозом, якому довірили оздоблення, був художник з професійною освітою з Корця. Відомо, що з припиненням існування названої фабрики, модельники, формувальники, ливарники та художники звідти були викуплені (кріпосні) або запрошені на роботу (вільні) до Баранівки.

Пластичними ручками у вигляді змій в цей час оздоблювали також межигірські теріни з ананасоподібними флеронами і фризовим розписом листям на вінцях. Одна з таких форм відома за публікацією Пантелеймона Никифоровича Мусієнка [3]. Силует, пропорції цієї вази надзвичайно подібні до пізніших моделей Городницького фаянсового заводу з ручками у вигляді букраній. Можливо, це було пов'язано з більш пізньою естетикою бідермайєра, композитного стилю, найбільш відображеному у німецькому мистецтві.

Цікаво порівнювати форми ваз дл супу, що випускалися протягом другої половини 1820-х – 1840-х рр. на Баранівському виробництві. У російському Державному музеї кераміки та «Садибі Кусково XVIII століття» зберігається ансамбль теріну з цоколем і накривкою, декорований мотивом віт незабудок. Цей фарфоровий виріб, оздоблений надглазурним розписом, маркований орлом чорного кольору та написом червоного кольору заввишки має 33,5 см (Фр-9038).

У 1820-х рр. «зупові вази англіцького фасону столові і пончові» (себто для перших і других страв) виготовляли також на започаткованій 1811 р. графом Францішеком Ксаверієм Браницьким фабриці фаянсу в с. Дибинцях Богуславського повіту Київської губернії. Відомо, що столовий і чайний посуд цього підприємства оздоблювався графічним малюнком романтизованого характеру,

притаманним для тенденцій декорування посуду всього Правобережжя означеного часу. Зокрема, краєвидами, квітами, античними мотивами, сценами полювання і пташками. Рисунки, у порівнянні з києво-межигірськими були крупнішими, так само як у Глинсько на Львівщині. Дибинецька фабрика фаянсу припинила своє існування після 1823 і до 1828 р., коли у приміщеннях її будівлі вже діяла суконна фабрика [7, 85].

Різниця між формами баранівських і межигірських терінів 1820-х рр. (Рис. 17) є мінімальною. Навіть флерони, що нагадують ананас з рельєфним листям, «кочують». Так історично склалося, що прихильні до австрійської корони промисловці, у XIX столітті навіть брали участь у тиражуванні деяких форм для конгресу монархів країн Європи 1814–1815 р. Тоді випускалися фасони столових, чайних і кавових сервізів з квадратними «меандровими» ручками, ідентичні моделям виробів Аугартена й Віденської королівської порцелянової мануфактури (волинський Баранівський фарфоровий завод, заснований Михайлом де Мезером, першим керуючої Корецької порцеляново-фаянсової мануфактури), про що свідчить низка збережених виробів.





Іл. 17. Межигірський терін від фамільного сервізу Кушельових з накривкою. Фаянс, розпис, позолота, ліплення. 1815–1820-ті рр. Колекція Національного музею історії України.

Невідомо, який вигляд був у підставки під межигірський терін з сервізу Кушельових зі збірки НМІУ, але очевидно, що за композиційною й образно-стильовою побудовою вона по аналогії мала б бути наближеною до цоколю супових ваз Волині цієї доби. Можливо навіть з характерними опорами-брусочками замість звіриних лап. Цікаво, що у вазах для супу нової, вже третьої хвилі класицизму (перша оригінальна пройшла ще у XVII–XVIII столітті) з «меандровими» квадратними, високо піднятими ручками, використовуються вже знайомі різновиди декору, що на той час стали традиційними для українських земель. Це знову мотиви волошок, незабудок, нарцису. Форма виробу ідентична австрійським формам терінів цього ж часу, причому невідомо, чия першість. Дивлячись на саксонські зразки з квітковим розписом, можна припустити, що були українські варіації розпису трояндами, гвоздиками, фризовим орнаментом тощо (Іл. 18).



Іл. 18. Приклади «меандрових ручок» на корецьких і баранівських фарфорових терінах з тричасткових комплектів з колекцій Вінницький краєзнавчого музею, Харківського історичного музею, НМДМУ тощо. Фарфор, розпис, позолота, ліплення. 1815–1820-ті рр.





Мотив волошок, який був найбільш поширеним серед декорування ансамблів столових сервізів, і зокрема терінів, Правобережжя, веде свій родовід від улюблених візерунків французької королеви Марії Антуанетти, дружини короля Людовіка XVI, сестри австрійського імператора Йосифа II. 1777 р. останній відвідав її в Парижі, звідки до Відня були перевезені п'ятсот зразків «високого» фарфору за модою французького двору. В тому числі, серед посуду значився столовий сервіз яблучно-зеленого кольору й чотири вази для супу.

Три з них донині зберігаються у Музеї придворного столового інвентаря і декору. Великий овальний терін та круглі супниці для бульйону «олліа», що виготовлявся за іспанським рецептом, мають цоколі на чотирьох ніжках [8, 334]. Французькі декори впливали на розвій мистецтва всієї Європи. Саме на початку 1780-х фінансист і державний діяч Прот Потоцький, а також родич польського короля Юзеф Чарторийський розпочали фабрикацію фарфоро-фаянсового посуду. Можливо через уподобання власників перші мануфактури і продукували столові сервізи, декоровані стилізованими мотивами трипелюсткової волошки.

Щодо баранівських терінів з «меандровими» ручками, котрі у варіантному розписі найбільше представлені серед спадку українського фарфору XIX століття у вітчизняних і польських колекціях, варто зазначити їх датування. Приклад з оздобленням суцвіттям незабудок збірки Національного музею у Кракові (MNK, інвентарний номер 47077) з цоколем і накривкою, датований 1825–1830 рр. (маркуванням чорним орлом та написом червоною фарбою на російській мові – Барановка).

Взорований на австрійські форми сучасних терінів, ансамбль заввишки має 45 см при діаметрі 38,8 см. Ручки та флерон у вигляді кулястого ананасу з короткими рельєфними листочками-відлогами, біля корпусу вази вкриті золоченням, на початку XIX століття зустрічається у терінах з ручками у вигляді спарених антропоморфних маскаронів (збірки МЕХП, НМДМУ).

Єдиний цоколь від аналогічної вази, що зберігся в колекції Вінницького обласного краєзнавчого музею, декорований, як і весь ансамбль (КП-1308, СФ-137), волошками. Накривка цього теріну підібрана, очевидно від блюда глибокого з накривкою, форма якого з 1810–1820-х рр. побутувала на корецькій мануфактурі (збірка МЕХП) (Іл. 19).



Іл. 19. Приклади форм з на корецького фарфорового столового сервізу з мотивами волошок з колекції МЕХП. Фарфор, розпис, ліплення. 1815–1820-ті рр.

Ці мископодібні тарелі (Ø – 32,5 см, К/4890/2 [5, 208]) також вінчалися куполовидною накривкою з профільованою уступами поверхнею та ухватом у вигляді шестипелюсткової квітки на ніжці. У випадку з вінницькою накривкою флерон має вигляд схематизованої багатопелюсткової квітки на короткій ніжці. Подібний терін без цоколя і з оригінальною накривкою зберігається у фондах колекції Харківського історичного музею (КС-139, інв. №6135, маркування чорним орлом та написом червоною фарбою російською мовою «Барановка»). Вона також декорована розкиданими волошками та зеленкуватими смугами відведення по краях обох предметів.

Розмиті плями цього ж кольору підкреслюють верхні частини ручок, рельєф листя ананасу-флерону та його верхню частину. Ідентична супова ваза з накривкою, також без цоколю, оформлена квітковим розписом з оранжевим нарцисом та польовими квітами, зберігається в експозиції НМДМУ. Ті ж частини, що й у теріні з Вінницького обласного краєзнавчого музею позначені розмитими плямами зеленої фарби, в даному зразку вкриті легким золоченням. Останній предмет виконаний з фарфору, попередній з молочного кольору фаянсу, близького до французької м'якої порцеляни. Очевидно, різнилися не лише вартість виробів, а й сама естетична концепція призначення для певного інтер'єру, можливо пов'язаного з колекціонуванням або уподобанням певного типу тонкокерамічних виробів.

Відомості про офіційних замовників волинських фарфоро-фаянсових виробництв цього часу або не збереглися, або й нині є не введеними до наукового обігу. Натомість є можливість прослідкувати динаміку попиту щодо терінів на прикладі замовлень Києво-

Межигірській фаянсовій фабриці окресленого періоду, що вже є дослідженими. Враховуючи той факт, що тенденції розвитку форм і декору на Правобережжі включно з Києвом, як ми можемо прослідкувати за предметами попереднього періоду, відбувались синхронно, можемо узагальнити історіографію цього питання.

Замовниками Корецької і Баранівської порцеляни були Юзеф Стемпковський з Лабуні, Ян Крушинський з Старокостянтинова, численна рідня Чарторийських і Потоцьких – Любомирські, Сангушки, Радзивілли, Ржевуські, Тишкевичі, Лубенські, Огінські, Яблоновські, Понінські, Вишневецькі, Замойські, які заселяли всю Волинь, Галичину, частину Росії, Білорусь, Литву, великі площі в етнічній Польщі, маєтки у Франції, Англії, інших країнах Європи. Крім того, сервізи і набори замовляла забезпечена інтелігенція. Зокрема, як згадує польський письменник Юзеф Крашевський, з Баранівки до батька у село Омельне Луцького повіту для нього привезли вазу (можливо супову), салатник, 18 глибоких і 54 мілких тарелів, дві кухонні дощечки, стільки ж мисочок і сільничок [2].

Серед ансамблів терінів Корцю останнього періоду відомі приклади теріну з цоколем на лапах та окремого цоколю такого ж фасону (з розписом пучечками квітів із жовтими нарцисами на полі і легким «педікюрним» золоченням трьох лап) з приватних колекцій, що виставлялися на польських аукціонах 2000-х – початку 2010-х рр. (марки – «Всевидяче око»).

Композиційне рішення простої сферичної чаші цієї пари нагадує форму для бульйону, або інакше – кісе. Пластичне моделювання простих зручних ручок має вигляд підковоподібного вушка «каструльного» типу. Ніжка вази відсутня, натомість терін стопою спирається

на цоколь, три лапи якого, як і верхня частина ручок, ледь вкриті золоченням. Вінця чаші не відведені, позбавлені будь-якого розпису. Центральний рослинний мотив поля супниці і кілька пучечків, що прикрашають цоколь на лапах, вирізняються з-поміж інших декорів включенням домінантної квітки лілового тюльпану.

Цікаво, що розпис здійснювався майстрами, котрі, вочевидь живих голландських вищеназваних рослин або ніколи не бачили, або не розуміли, чим вони відрізняються від іконографії місцевої флори. Принаймні, замість тюльпанів, з форм терінів проглядають розписи з рисами сон-трави, яку можна було вводити до композиції малюнку, перерисовуючи з натури.

Останніми, відомими нам, найбільш пізніми формами терінів Корецької фабрики фарфору був набір ваз для перших і других страв від сервізу, датованого 1825–1830-ми рр. Він зберігається в MNK, репродукований Боженою Костух [10].

Силует великих вушок більшої вази для рідких страв за формою близький межигірським терінам зі змієподібними ручками. Ухват накривки вирішений у вигляді широкої підковоподібної петлі. Цоколь в ансамблі цієї посудини відсутній. Але за подібністю форми стопи цього предмету з сучасним йому баранівським з колекції MNK, прикрашеного широкими, перевантаженими фризовими орнаментами з дубового листя, можна зрозуміти, якою була конструкція цоколю.

Судячи з усього, в цей період підставки втрачають роль високої ніжки, покликаної задавати терінам для супу вертикаль. Їм надається функція опори, котра захищає вазу від падіння, центруючи її. Квітковий декор всіх предметів для скромних замовників не є чимось оригінальним. Пластичне вирішення накривок для обох ваз трохи

різниться: у видовженому приземкуватому теріні для других страв воно дещо нагадує бароково-рококові форми, з характерними «перекатами» (Іл. 20). Саме до подібних рішень невдовзі прийдуть і глинські майстри.





Іл. 20. Приклади пізніх волинських фарфорових терінів епохи бідермайєра з тричасткових комплектів з польських колекцій (MNW, тощо). Фарфор, розпис, позолота, ліплення. 1820-ті – 1840-ті рр.

У формі баранівського теріну 1825–1830 рр. з колекції MNK також відчувається певне спрощення фасону. Флерон має форму шишкоподібного бутону. Укорочений цоколь спирається на три скульптурно промодельовані лапи. Відчувається вплив бідермайєра у пропорціях і деяких маньєристичних «надмірностях» форм і декору. Ручки-відроги (кшталту «морський коник») цієї посудини в силуеті повторюють вигин вушок корецької вази для супу. Проте їх пластичне вирішення, що нагадує корабельні

коники, близьке фігурним елементам форм києворуської ладді.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Отже, розглянувши типологічний ряд форм терінів фарфору-фаянсу земель Правобережної України, варто зазначити певні особливості їх еволюції. Зокрема, від кінця XVIII століття зберіглася лише одна супниця горизонтально видовженої форми, виконана в стилістиці зламу бароко і рококо і декорована квітковими бутоньєрками з домінантним мотивом троянди. Наступні за часом вироби, виконані у стриманих пропорціях цопфу й ампіру, мали пластично вирішені ручки у формі цапиних масок і кількапалі лапи-опори. Переважно вони оформлювалися делікатними орнаментальними фризами у вигляді виноградної лози або дубового листя. В Австрії даний різновид декору називається «строгий стиль». Це оздоблення виконувалося керамічними фарбами або золотом. Також вироби декорувалися криттям, розписом під гризайль.

Пізніше, від кінця 1800-х рр., окремо розвивалася лінія оформлення фарфору та фаянсу «ситчиком» зі схематизованих трипелюсткових дрібних волошок і квітковими мустерами. При чому, крім троянд, стабільним попитом користувалися суцвіття незабудок, мотиви гвоздики, нарцису. В перехідну добу від третьої хвилі класицизму до бідермайєру в моду увійшли високі форми на цоколі, прикрашені пластично вирішеними «маньєристичними» ручками у вигляді змій, лебединих ший з голівками. Декор також став змінюватися – від кількаярусних фризів з квітів та листя геометризованої фантазійної флори, що інколи вкривали більшу частину предмету майже суцільно до «медальйоноподібних» гірлянд на кшталт кольє.

До 1830-х рр., поки діяла найбільш стилетворча Корецька фарфоро-фаянсова мануфактура, котра від межі XVIII – початку XIX століть була флагманом вітчизняної тонкокерамічної галузі, на Баранівській і Межигірській фабриках намагалися випускати тричасткові теріни для перших страв. Вони складалися із таці/подіуму-піддону, власне чаші посудини та накривки. При цьому на останньому зі вказаних підприємств випускали комплект, де нижня частина підставки-піддону була пласка і призначалася для викладання кувертів (розливних і звичайних столових ложок, ножів, виделок).

Тому перспективи подальших досліджень вбачаються у всебічному вивченні насамперед тричасткових терінів виробництва підприємств земель етнічної України кінця XVIII–XIX століть.

Список використаних джерел:

1. Долинський Л. В., Мусієнко П. Н. Фарфор та фаянс. Історія українського мистецтва в 6-ти т. / під заг. Ред. М.П. Бажана та ін. Т.IV. / під ред. Я. П. Затенацького. Кн. І. Мистецтво кінця XVIII – першої половини XIX століття. Київ: Мистецтво, 1968. С. 299.

2. Климчук Андрій. Волинь – батьківщина українського фарфору. URL: http://catalog.libr.rv.ua:81/cgi-bin/irbis64r_17/cgiirbis_64.exe?LNG=uk&C21COM=2&I21DBN=BDPT10&P21DBN=BDPT10&Z21ID=&Image_file_name=E (дата звернення: 25.03.2025).

3. Мусієнко П., Деркс А. (фотограф?). Межигірський фаянс. Україна. 1954. №3. Березень.

4. Петрякова Ф. С. Художній фарфор України кінця XVIII – середини XIX ст. / Каталог. Львів: Редакційно-видавничий відділ облполіграфвидаву, 1989. 24 с.: іл.

5. Петрякова Ф. С. Український художній фарфор

(Кінець XVIII – початок XX ст.). Київ: Наук. думка, 1985. 222 с.: іл.

6. ЦДАМЛМУ. Ф. 990. Мусієнко Пантелеймон Никифорович, український радянський мистецтвознавець. Оп. 1. Спр. 56. «Киево-Межигорская фаянсовая фабрика». Маш. з правками автора. 1 док. на 210 арк., 1958 р. Арк. 24–25, 86, 90, 102, 103, 110-121, 147, 150, 191–192, 203.

7. ЦДАМЛМУ. Ф. 990. Мусієнко Пантелеймон Никифорович, український радянський мистецтвознавець. Оп. 1. Спр. 242. «Український фарфор і фаянс XIX – поч. XX ст.». Маш., маш. з правками автора. 1 док. на 136 арк., б/д. Арк. 59, 84, 85.

8. ЦДІАУ. Ф. 581. Киево-Межигорская фаянсовая фабрика. Оп. 1. Спр. 312. Арк. 2; Спр. 493. Арк. 334.

9. Chojnacka Halina. Fajance polskie XVIII–XIX wieku. Warszawa: Krajowa Agensja Wydawnicza, 1981. 88 s.

10. Kostuch Bożena. Polska porcelana. Kraków: Fabryka Grafiki, 2004. 115 s.: il.

11. Kowecka Elżbieta, Łosiowie Maria i Ɏerzy, Winogradow Leon. Polska porcelana. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk: Zakład Narodowy imienia Ossołińskich Wydawnictwo, 1975. 212 s.: 197 il.

12. Starszewska M., Jeżewska M. Polski fajans. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1978. C. 1–135.

References:

1. Dolynskyi L. V., Musiienko P. N. Farfor ta faians. Istoriia ukrainskoho mystetstva v 6-ty t. / pid zah. Red. M.P. Bazhana ta in. T. IV. / pid red. Ya. P. Zatenatskoho. Kn. I. Mystetstvo kintsia XVIII – pershoi polovyny KhIKh stolittia. Kyiv: Mystetstvo, 1968. S. 299.

2. Klymchuk Andrii. Volyn – batkivshchyna ukrainskoho farforu. URL: http://catalog.libr.rv.ua:81/cgi-bin/irbis64r_17/

cgiirbis_64.exe?LNG=uk&C21COM=2&I21DBN=BDPT10&P21DBN=BDPT10&Z21ID=&Image_file_name=E (data zvernennia: 25.03.2025).

3. Musiienko P., Derks A. (fotohraf?). Mezhyhirskyi faians. Ukraina. 1954. №3. Berezen.

4. Petriakova F. S. Khudozhnii farfor Ukrainy kintsia XVIII – seredyny XIX st. / Kataloh. Lviv: Redaktsiino-vydavnychyi viddil oblpolihrafvydavu, 1989. 24 s.: il.

5. Petriakova F. S. Ukrainskyi khudozhnii farfor (Kinets KhVIII – pochatok XX st.). Kyiv: Nauk. dumka, 1985. 222 s.: il.

6. TsDAMLMU. F. 990. Musiienko Panteleimon Nykyforovych, ukrainskyi radianskyi mystetstvoznavets. Op. 1. Spr. 56. «Kyevo-Mezhyhorskaia faiansovaia fabryka». Mash. z pravkamy avtora. 1 dok. na 210 ark., 1958 r. Ark. 24–25, 86, 90, 102, 103, 110-121, 147, 150, 191–192, 203.

7. TsDAMLMU. F. 990. Musiienko Panteleimon Nykyforovych, ukrainskyi radianskyi mystetstvoznavets. Op. 1. Spr. 242. «Ukrainskyi farfor i faians XIX – poch. XX st.». Mash., mash. z pravkamy avtora. 1 dok. na 136 ark., b/d. Ark. 59, 84, 85.

8. TsDIAU. F. 581. Kyevo-Mezhyhorskaia faiansovaia fabryka. Op. 1. Spr. 312. Ark. 2; Spr. 493. Ark. 334.

9. Chojnacka Halina. Fajance polskie XVIII–XIX wieku. Warszawa: Krajowa Agensja Wydawnicza, 1981. 88 s.

10. Kostuch Bożena. Polska porcelana. Kraków: Fabryka Grafiki, 2004. 115 s.: il.

11. Kowecka Elżbieta, Łosiowie Maria i Ɏerzy, Winogradow Leon. Polska porcelana. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk: Zakład Narodowy imienia Ossołińskich Wydawnictwo, 1975. 212 s.: 197 il.

12. Starszewska M., Jeżewska M. Polski fajans. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1978. S. 1–135.