

Олексій Зотиков

КАНТАТА ДЛЯ МЕЖИГІРСЬКОГО ВІДЛУННЯ



УВЕРТЮРА

«Запрошуємо киян та гостей столиці на захопливу подорож до Музею корупції у колишній президентській резиденції „Межигір'я“! Зручна дорога, таємниці сучасної історії, президентський зоопарк, розваги! Залишилося тільки два місця!» — розноситься Майданом Незалежності застуджений голос гіда з пересувного динаміка. Для «кворуму» в «ловця душ» бракує ще двох допитливих, що до цієї миті просто не знали свого щастя.

У київському екскурсійному бізнесі Межигір'я успішно конкурує з Чорнобильською зоною. Але подивитися на наскиртоване «важкою працею» — не означає розгледіти хоча б контури всього того вікопомного, що позносили «папереднікі» зі святої землі Межигір'я, аби тільки підгодувати власну пиху. А ця земля хоч і сплюндрована, та її підґрунтя насправді святе.

Коли 1935 року певні «добрі люди» заклали вибухівку у більш ніж трьохсотлітні мури

«Межигірського Спаса», вони просто не мали вибору. Маузер у потилицю — і роби що хочеш. Принаймні, у сердешних інженерів вистачило професійної снаги все зафотографувати й заміряти. У цьому полягало їхнє мовчазне дисидентство.

Минуло півстоліття, і «межигірську кишеню» обрали для себе як «запасний аеродром» голови радянської партадміністрації — Хрущов, Шелест, Щербицький... Усім киянам зрілого віку пам'ятно, як перекривали рух на «урядовій трасі» (від площі Шевченка й до Орджонікідзе, теперішньої Банкової), коли до робочого місця несла перших секретарів «пара гнідих», розсилаючи тривожні проблиски.

ПОЧАТКИ: ОРКЕСТР ВЕРСІЙ

Коли б цю картину спостерігали афонські чи пак печерські ченці, що перші понаривали самотніх печер у Межигір'ї тисячу років тому, вони не мали б жодних сумнівів, що дивляться на антихристове дійство...

CANTATA FOR THE MEZHYHIRYAN ECHO

An essay by the prominent historian and essayist Oleksiy Zotykov covers almost a millennium of local history. It offers a panoramic outlook of Mezhyhirya by itself and as the place where various cultural and historical phenomena that are significant for Ukraine are born and merged together.

Ольга Школьна,
доктор мистецтвознавства

«БІЛЕ ЗОЛОТО» Межигір'я



Для українських земель Києво-Межигірська фаянсова фабрика (КМФФ) є знаковим підприємством «білого золота», як Майсен для Німеччини, Севр для Франції, Херенд для Угорщини, Веджвуд для Англії. Нині ми повертаємо собі знання про історію та продукцію цієї фабрики, яка відіграла надзвичайну роль у розвитку вітчизняного високого фаянсу класичної доби.



THE WHITE GOLD OF MEZHYHIRYA

The thorough research paper by the D. A. Olha Shkolna tells about the history of the foundation and development of the Kyiv-Mezhyhirya Faience factory, about the artistic features and the fate of its products, about the craftspeople, thanks to whom this domestic production has become a serious competitor to leading foreign companies. The author of the article convincingly proves that for the Ukrainian lands the Mezhyhirya factory is a landmark enterprise of the same magnitude as Meissen is for Germany, Sèvres for France, Herend for Hungary, and Wedgwood for England.

З історії Києво-Межигірської фаянсової фабрики

Підприємство, розташоване на схилах Дніпра, було започатковане у межах комплексу колишнього Межигірського монастиря, який козаки з Хортиці не одне століття вважали своєю військовою обителлю. Вони пливли сюди на прощу кілька разів на рік, аби відновити сили та надихнутися подвигом твердої віри предків. Після ліквідації Запорозької Січі імперська влада закрила монастир, а 1787 року він згорів.

Але, як кажуть, свято місце пусто не буває... І коли близько 1796 року на теренах знищеного пожежею монастиря знайшли поклади глин, придатних для виготовлення тонкої кераміки, окремими циркулярами з Санкт-Петербурга від Катерини II, а потому й її сина Павла I (від 5 липня 1798 р.) було здійснено розпорядження про заснування фаянсової фабрики.

Зазвичай перші роки розбудови таких підприємств присвячені опануванню технологій та відпрацюванню повного виробничого циклу. Тому де-факто посуд для продажу випускався вже впродовж перших трьох чвертей XIX століття. За цей період продукція фабрики вийшла на дуже високий рівень і могла конкурувати з фарфором і фаянсом провідних європейських мануфактур.

Так склалося, що фабрикою, заснованою у Межигір'ї для виготовлення високого фаянсу на кшталт англійського, надзвичайно модного і затребуваного на той час, протягом її існування відали різні уста-

нови. Загалом основних етапів діяльності можна виділити три.

Спершу підприємство було закладене киянами для киян і на кошти киян. Протягом 24 років воно перебувало у віданні Київського магістрату, особистий нагляд і контроль при цьому здійснював київський генерал-губернатор. Наступний етап — від початку 1822 до середини 1858-го — також був державним, але керування перейшло від Києва до Санкт-Петербурга (оскільки фабрика напрацювала певне мистецьке реноме й здобула відповідний статус високої марки). На третьому етапі — з середини 1858-го до 1874/1876 років — нею займалися вже орендарі, тож керування перебувало практично у приватних руках.

До 1810 року, коли дерев'яні будівлі КМФФ згоріли майже дощенту, виробництво постійно розбудовувалось. З одного боку, за цей час було налагоджено всі технології виготовлення мас, глазурей, обпалу, а з другого — витрачені чималі кошти — 184 044 карбованці. За перше десятиліття роботи вони не могли бути повернені, а надалі знову доводилося вкладати гроші у новозведене майно. Після кількох етапів розбудови фабрику за указом Олександра I було передано до підпорядкування Кабінету Його Імператорської Величності у Санкт-Петербурзі, який сплатив за неї 90 000 крб. асигнаціями (вартість погорілих споруд та амортизації до розрахунку не включалися)¹.

У тому ж 1798 році, коли вийшов указ Павла I про заснування фабрики, до неї було приписано кількесот десятин казенного лісу та інших «зручних



і незручних земель», а також 500 кріпаків (140 робітників із членами їхніх родин), що мешкали у навколишніх селах Нові Петрівці та Валки. Крім місцевих селян, на підприємстві працювало близько 30 вільнонайманих фахівців, які брали участь у розбудові й технічному оснащенні фабрики. Серед них — київські архітектори А. Меленський, І. Кедрін, К. Измайловський, петербурзькі та іноземні інженери й технологи.

1801 року на території згорілого монастиря було збудовано три нові виробничі корпуси (дерев'яні на кам'яних фундаментах) і кілька господарських споруд. Тоді ж відремонтували братські келії, зведені у 1760–1770-х роках відомим київським архітектором І. Григоровичем-Барським, зокрема невеликий мурований келійний корпус на березі Дніпра (одноповерхову споруду завдовжки близько 60 м), верхню частину якого пристосували для помешкань фабричних службовців, а напівпідвальну — для зберігання фаянсової маси. Вцілілий поблизу нього старий дерев'яний корпус облаштували для випалювальних печей та робочих приміщень. Як склад готової продукції використовували старовинний склепінчастий льох із надбудованим мурованим верхом, що прилягав до монастирської огорожі.

Технічний нагляд за будівництвом здійснював майстер Йоган Христоф(ор) Краніх, який приїхав до Межигір'я ще у кінці XVIII століття. Разом з ним працювали механік Халимедник, чотири пічники та інші робітники, котрі мали зводити горн. За проектом Краніха було побудовано першу піч у лабораторії, що деякий час розміщувалася у старій непристосованій будівлі поза ставком. З другого боку цієї водойми звели спеціальний корпус з 10 приміщень і басейну для приготування маси й промивання матеріалів для маси та глазурі. В одній з кімнат тимчасово встановили формувальні верстати, іншу зайняли дві печі для просушування та кальцинування маси. Згодом в окремому приміщенні спорудили невелику піч для випалу. Ще одна кімната слугувала за лабораторію майстрові, який експериментував з масою, глазурями тощо. Допомогали йому вісім учнів, у розпорядженні яких були два верстати для витокування, встановлені за вказівкою наставника, два ручні млини, дві кам'яні іготи (ступи) та відповідний дерев'яний інвентар.

Головна будівля фабрики планувалася Й.Х. Краніхом у другу чергу будівництва як велика дерев'яна споруда з 20 кімнат. У центрі корпусу було встановлено дві великі та чотири трохи менші печі для випалу фаянсу. У торцевих приміщеннях — вісім формувальних і точильних верстатів. Тут само (з внутрішнього боку печей) стояли стелажі для просушування готових виробів. Також у споруді було розташовано ще одну машину, ймовірно за все масом'ялку².

Ліс, тобто паливо, закупували у верхів'ях Дніпра та сплавляли до Межигір'я плотами. Кремінь завозили з Сіверська. Глухівський каолін, зважаючи на його високу ціну, використовували в обмеженій

кількості з метою підвищення вогнетривких властивостей виробів. Оксид кобальту та реактиви для хімічної лабораторії замовляли у Швеції, Англії, Німеччині, Голландії, Франції.

За даними Мануфактур-колегії, на 1800 рік на фабриці залишалися недобудованими три випалювальні печі та чотири печі для обігріву робітничих кімнат. Зводився також сарай для зберігання колотих дров і корпус для працівників. Для завершення будівництва на протилежному березі Дніпра, поблизу Нових Петрівців (на місці, де колись виробляли цеглу для зведення монастиря), споруджувалася цегельня. Однак її будівництво затяглося на п'ять років, тож цегли не вистачало.

Вогнетривку шамотну цеглу, потрібну для фабричних печей, виготовляли на окремому виробництві біля підніжжя Виноградної гори, змішуючи товчену цеглу та відходи межигірських білих глин. Тут продукували й пічні кахлі, що вкривалися білою або синьою кобальтовою емалевою фарбою, а згодом розписувалися квітами. Стилістика ансамблів кахлів була розрахована на оздоблення інтер'єрів у стилі пізнього класицизму³.

Усі рецепти, знайдені дослідним шляхом, майстри зобов'язані були фіксувати письмово, аби уникнути залежності підприємства від окремих осіб і будь-яких зловживань, зокрема, щодо інгредієнтів. Оскільки на той час ці знання виявилися стратегічними, підприємство було передане до відомства Міністерства внутрішніх справ, котре курирувало всі питання технології, відстежувало аспекти, пов'язані з охороною промислових таємниць.

До 1810 року на підприємстві працювало лише чотири майстри — три з Корця та один іноземець. Наглядцем було призначено М. Бессмертного, який вів опис прийнятого на баланс майна й упорядковував справи. У той час фабрика займала територію надзаплавної тераси зі створеними на ній штучними ставками. З південного сходу вона була обмежена струмками, з півночі — Виноградною горою, з півдня — Пекарницькою горою, де з пізнього Середньовіччя існувала печерна церква.

На схід від Спасо-Преображенського собору було збудовано дерев'яний одноповерховий корпус з печами для випалу, який відмежовував монастирське подвір'я від узбережжя Дніпра. Впритул до Петропавлівської (теплої) церкви стояв корпус «кінної машини» з млинами для розмелювання маси. У східному напрямку перпендикулярно до цієї споруди розміщувався довгий дерев'яний «промивальний» корпус для маси з басейном, влаштований понад течією струмка. Разом з ділянками та новозведеними з півночі помешканнями для майстрів ці будівлі утворювали навколо собору замкнене трапецієподібне подвір'я. По той бік струмка розташовувався цегляний завод з дерев'яними бараками.

Спершу планувалося, що основною рушійною силою фабричних механізмів стане водяний млин, воду



для якого треба було збирати у горах на деякій відстані від підприємства. З метою зведення водяної машини для розмелювання жорстких матеріалів, 1810 року до Межигір'я запросили директора королівських фабрик у Бургундії Стефана Генріха Сен-Лежера, якому з казенних коштів було виділено 10 000 крб. За спогадами російського письменника та журналіста П. Свиньїна, на оглядинах у присутності начальства з Києва майстер «забив товкачі, й зі страшенним шумом завертілося на гвинтах каміння, і всі були тим вельми задоволені». Однак «коли потрібно було застосувати машину в дії, каміння й товкачі спинилися, й лише тоді побачили шарлатанство француза, котрий після того у Києві займався випіканням смачних паштетів»⁴. До того ж для виконання 12-годинної роботи воду необхідно було збирати шість діб.

Після невдалого експерименту головною рушійною силою механізмів фабрики протягом 40 років (аж до 1850-х) лишалися кінські тяги, хоча постійно точилися розмови про необхідність закупівлі парової машини.

Відомо, що перший посуд у кількості 1 225 одиниць був виготовлений у Межигір'ї 1800 року, і невдовзі він почав надходити до крамниць Києва.

У 1801 році обсяги продукції збільшилися в чотири рази, однак якість її погіршилася. Через недосконалість технологічного процесу після другого випалу більшість виробів була непридатною для продажу. Очевидно для того, аби знайти спосіб декорування, здатний приховати дефекти виробництва, на вимогу Й. Х. Краніха до Межигір'я був виписаний «живописний майстер» Християн Гаух (Гоух), який приїхав з Петербурга 25 вересня 1801 року.

Виробництво стало рентабельним від 1809 року, коли прибуток у 2,5 рази перевищив витрати. Якість виготовленого на фабриці посуду була бездоганною. На торгівлі цим крамом київський міщанин Семен Барський протягом трьох років набув капітал і став купцем. Серед замовників межигірської продукції значилися великий князь Микола Павлович, графи М. Платов, О. Аракчєєв, М. Милорадович, О. Тормасов, О. Гур'єв, князі Лобанови-Ростовські, Волконські, Строганови, Голіцини, маршал С. Левенець, полтавський та київський інститути шляхетних панянок, представництво Чорноморського флоту тощо⁵.

1810 року, невдовзі після того, як до фабрики прибув уже згаданий Сен-Лежер, виробництво повністю згоріло. Пожежа розпочалася 14 червня відразу в двох

печах під час випалу. Тодішній наглядач Мартин Данилович Дубяга-Стародуб був у від'їзді, тож підозра впала на француза⁶. Згоріли чотири дерев'яні корпуси (у тому числі з млиновими верстатами), три сараї, кузня, кам'яна Спаська церква та один мурований корпус. Збитки сягнули 22 026 крб. 99 коп. Головними втратами були приміщення з маленькою та сімома великими печами для випалу, чотирма сушильними печами, трьома печами для кременю, двома гіпсовими та трьома пробними печами — тобто все, на чому трималося виробництво. Згоріло й приміщення малого цегляного корпусу. За схемою технологічного процесу могли працювати тільки муфельні печі.

Відновлення фабрики було розпочате за кілька днів після пожежі. Проект відбудови виконав київський міський архітектор Андрій Меленський. Новий план і кошторис, запропоновані ним 2 листопада 1810 року, впродовж місяця були погоджені. Нагляд за виконанням робіт доручили К. Измайловському.

У першій третині 1811 року у переліку споруд фігурували:

1. Церква Спаса Межигірського (18×14 сажнів; 1 сажень = 213,36 см);
2. Церква Петра та Павла з дзвіницею при ній (15×5);
3. Корпус колишніх монастирських келій (цегляний, 39×4,5);
4. Корпус колишньої проскурниці (цегляний, 5,5×4,5, вціліли стіни);
5. Корпус цегляний із сушильними печами, зведений після пожежі (12,5×4);

6. Корпус колишньої виробні цегляний, де раніше випалювали кахлі, а згодом пристосували під промивальню та випал алебастру (18×4,5);

7. Корпус дерев'яний формувальний з верстатами (9,5×9);

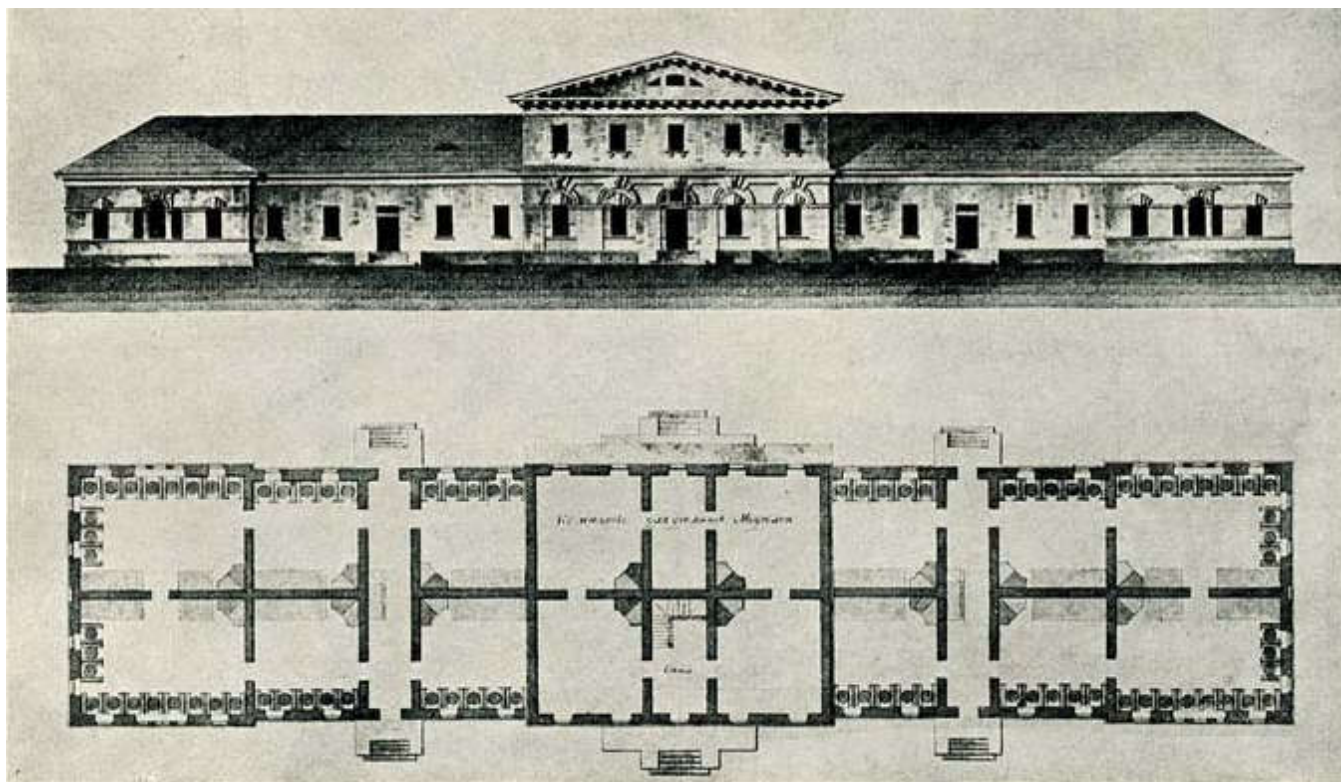
8. Корпус дерев'яний з модельною та сницарною майстернями (14×4).

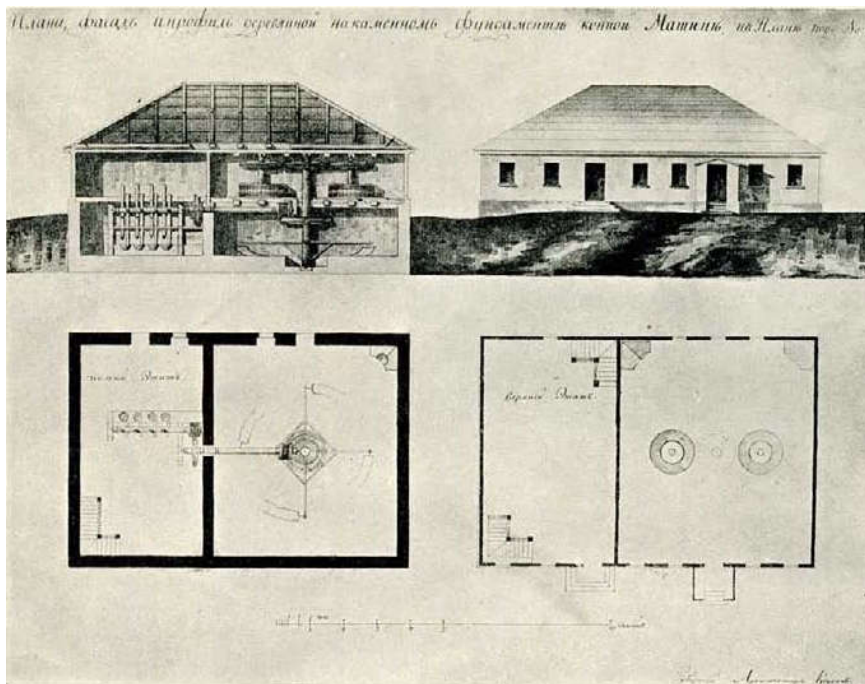
Серед малих будівель значилися хата, кузня, сараї для дров, конюшня та погребі⁷.

Збереглися плани кінця XVIII — початку та середини XIX століть і креслення генпланів 1810-х років з описами будівель, що дають повне уявлення про технологію і механізацію виробництва. Так, будівля «кінної машини» була зведена 1812 року біля Петропавлівської церкви. Вертикальний вал приводу на верхньому поверсі обертав два стояки на кшталт жорен млина. У ролі двигуна використовувалися чотири кінні упряжі. Тут провадилося розмелювання матеріалів для маси, інгредієнтів для глазури, фрити.

До травня 1811 року виробництво було відновлене і діяло з 6 печами та 26 формувальними верстатами. Фактичне розташування будівель не відповідало початковому плану. Подальша розбудова підприємства здійснювалася за участю архітектора І. Кедріна, але через війну 1812 року процес затягнувся. Упродовж 1813–1814 років на виробництві діяло 44 верстати й працювало 283 робітники.

У 1811 році асортимент емностей зі спеціальної «капсульної» глини, куди складали вироби перед випалом, обмежувався чотирма-п'ятьма розмірами двох типів: власно капсулями (капселями), у котрих





робився перший випал, і значно більшими кокрями, потрібними для випалювання вже глазурованих виробів. Останні мали у стінках ряди отворів для керамічних кілочків, які не давали виробам торкатися одне одного і запобігали пошкодженню глазурі. Виробництвом капсулів і кокрів, до маси яких додавалися місцеві глини та шамот, займалося 11 осіб. Загалом модельна справа підприємства розвивалася дуже повільно. Натомість при зведенні нового приміщення горнового корпусу з двоповерховими печами з висхідним полум'ям та однієї топкою (на кшталт англійських мінтонівських у Стаффордширі) враховувалися всі тодішні будівельні ноу-хау. Збереглися свідчення, що з протипожежних міркувань перекриття між поверхами цієї будівлі зробили бетонним із залізною арматурою⁸.

У 1815 році було завершено будівництво двоповерхового мурованого корпусу (на генплані під № 5), де мали стояти вісім випалювальних печей для фаянсу. Він постав на місці знищеного пожежею головного дерев'яного корпусу фабрики. Тоді ж було закладено, а наступного року

збудовано муровану одноповерхову будівлю для формувальних верстатів, загальна кількість яких на першу половину 1810 року становила 82, на 1812 рік — 84 (імовірно, два утримувалися як запасні), а у 1830-х роках сягла 96. У середині 1810-х років на фабриці працювало вже 22 майстри, 40 робітників і 80 учнів.

На плані, складеному у серпні 1817-го, значилося чимало будівель, серед яких були дві муровані церкви (Преображення Господнього та святих Петра та Павла), мурований корпус (братських келій), у якому мешкали директор фабрики, чиновники контори, два майстри та священник; мурований корпус, де здійснювалося «одрукування» посуду, мурований корпус для випалювальних печей та корпус для верстатних робіт; мурований магазин для складання приготованого для продажу посуду, «кінна машина», водяний млин, маленький будиночок, у якому могли зупинитися покупці, фабричні конюшні та дерев'яні сараї, лазня, кузня, стара хата для цеглярів тощо. Загалом план включав 26 пунктів і в багатьох з них значилося кілька споруд та об'єктів.

Надалі план видозмінювався, і на ньому, зокрема, з'явилися кам'яна огорожа з брамою, дерев'яний на мурованому фундаменті корпус з приміщеннями для виготовлення кокрів і капсулів; дерев'яні флігель для підмайстрів, сарай для дров, сарай з конюшнею, льодовник, комора для складання заготовленої фаянсової глини, хата для слюсаря й коваля, дерев'яний водяний млин з хатою при ньому; випалювальна цегляна піч, колодязь, дерев'яний сарай для протипожежних інструментів тощо⁹.

На 1820 рік на фабриці працювало 152 особи з жителів села Нові Петрівці. До 1821 року підприємство перебувало у підпорядкуванні різних відомств: Київської міської думи та її виконавчого органу — магістрату, а також київського цивільного генерал-губернатора й Міністерства внутрішніх справ. З 21 січня 1822 року воно перейшло у підпорядкування Кабінету Його Імператорської Величності й почало називатися «Імператорська Києво-Межигірська фаянсова фабрика».

З 12 листопада 1830 року на території підприємства діяв великий цегельний завод з однією піччю, продукція якого йшла на розбудову та ремонт горнів фабрики. Поступово КМФФ почала виходити з кризи. По суті від 1840-х років вона працювала на госпрозрахунку, причому на вимогу Кабінету Його Імператорської Величності мусила з прибутку сама вертати Санкт-Петербургові вкладені у київське виробництво кошти, що призвело до зменшення оборотних капіталів і внаслідок цього нерентабельності.

На початку 1850-х років підприємство було дооснащено паровою машиною, що приводила в дію промивальний снаряд. У цій само будівлі встановили випалювальну сковорідку (пательню) на 30 пудів, у якій висушували масу. Силою пари приводили в рух і нові піщані жорна, якими замінили попередні гранітні. Старі печі було демонтовано й замість них під наглядом майстра Петерса, досвідченого фахівця

з чеської фабрики в Альтролау, зводилися нові. З метою механізації окремих процесів на виробництві було встановлено глинорізну машину. На 1855 рік на підприємстві діяло 36 горнів.

Кримська війна 1853–1856 років і закриття чорноморських та азовських портів спричинили падіння економіки та проблеми з виходом на закордонні ринки збуту. Відтоді фабрикою опікувалися вже орендарі. Першим з них згадувався самарський купець, губернський секретар Олександр Шишков, котрий став орендарем на 10 років і втратив через те все своє майно. У 1858 році він продав підприємство тульському поміщикові Лазареву-Ставищеву, але Кабінет Його Імператорської Величності не визнав угоди, здійсненої без його схвалення. І тоді збиткове виробництво взяли в оренду на 30 років брати Микола та Василь Барські — купці, нащадки видатного архітектора доби козацького бароко Івана Григоровича-Барського, який мурував Петропавловську надбрамну церкву і корпус братських келій у Межигір'ї. Однак цього терміну підприємство з майже випрацюваним примітивним обладнанням уже не витримало.

1864 року контракт з Барськими було розірвано, оскільки вони відмовилися від оренди через брак фахових знань і перевитрати основного капіталу. У 1870-му О. Шишков повернув фабрику Кабінетові, втративши 25 000 крб. Наступного року виробництво відійшло М. Говорову, якому не вдалося відродити виготовлення фаянсу, і через три роки він також відмовився від фабрики. У 1875-му відбулися торги і ще два роки виробництво жеврїло під управлінням ради директорів. Залишки не вкритої поливою білизни було складено до комори, з якої вони роздавалися як подарунки відвідувачам Межигірської обителі.

У 1876 році печі вже були погашені, а 16 червня 1877 року вийшов царський указ про закриття фабрики. Майже 50 років випал на збанкрутілому виробництві не провадився, оскільки рухоме

майно підприємства було продане з торгів. Однак продукція колишньої фабрики зберігалася на своєму історичному місці, де згодом влаштували інтендантські комори, Дніпровську дослідну партію, лазарети. Врешті 1884 року будівлі разом із 102 десятинами 455 кв. сажнями землі, набутої фабрикою у 1798 і 1806 роках, а також селянами, приписаними до неї, передали Синоду. У майстернях у монастирських стінах, що вистояли в період запустіння, залишалися верстати, глина, фарби, пензлі. Шибки були забиті дошками, на горіщах жили куніці, будівлі заросли деревами.

1886 року до обителі прийшло 20 ченців із колишнім настояте-

лем Троїцького собору о. Іоною (в миру Іваном Мірошніченком), який 17 січня 1886 року був призначений архімандритом Межигірського Спасо-Преображенського монастиря. До 1894 року ченці навели лад з приміщеннями і територією, відродили сад. Того ж року монастир перетворили на жіночий, керувати яким призначили ігумену київського Свято-Покровського монастиря. Від черниць старі корпуси Києво-Межигірської фаянсової фабрики на початку 1920-х років перейшли до Межигірської художньо-керамічної школи, перетвореної згодом на технікум зі статусом вищого навчального закладу, а з 1928 року — на художньо-керамічний інститут¹⁰.



«ЧИСТО Й ЗІ СМАКОМ»: МАЙСТРИ ТА ТЕХНОЛОГІЇ

Від самого початку діяльності Києво-Межигірської фаянсової фабрики її продукція у стилістиці, наближеній до пізнього класицизму, мала незмінний попит у киян і мешканців інших українських та російських міст. Більше того, межигірський фабрикаст склав серйозну конкуренцію виробам провідних закордонних фірм, у чому, безперечно, велика заслуга майстрів і технологів, що працювали на підприємстві впродовж майже столітньої історії його існування.

Першим головним майстром фабрики став саксонець Йоган Христоф(ор) Краніх, контракт з яким було підписано 1798 року. Наступного року, 18 листопада, з Німеччини прибув модель-майстер Йоган Генріх Тобіас Вах, а 20 листопада — запрошені київським магістратом польські майстри Григорій Новицький,

Петро Турчановський та Ілля Самбірський (точильник, формувальник і «подельщик»). Останні троє були досвідченими фахівцями, адже певний час працювали на порцеляновій мануфактурі у Корці. Однак у ніч з 1 на 2 січня 1797 року там сталася пожежа, що призвела до повної зупинки виробництва, яке вдалося відновити лише через три роки.

1802 року Й. Х. Краніх замінив Християн Вімер (Вімерт), фахівець з пластичного моделювання дрібних скульптурних деталей — як і його попередник, родом із Саксонії. Звідти він перебрався до Данії, де мав з батьком власний фарфоровий завод, а 20 років перед від'їздом до Межигір'я працював на Імператорському фарфоровому заводі у Санкт-Петербурзі. На новому місці Х. Вімеру доручили облаштувати фабрику на 150 робітників. Але за невиконання умов контракту через два роки його звільнили з посади. Досягненням Вімера було винайдення й удосконалення кольорових глазурей

та «мармурових» мас. У цілому його напрацювання в галузі декоративного оздоблення поверхонь стали значним етапом розвитку підприємства.

По від'їзді першого модельника Тобіаса Ваха, який був незадоволений умовами проживання та не своєчасною виплатою зарплатні, головними на підприємстві залишилися три фахівці з Корця. Серед них найграмотнішим вважався точильник, шляхтич Григорій Новицький, який на попередньому місці роботи обіймав посаду майстра. Цінним фахівцем був також модельник Ілля Самбірський, автор великої кількості гарних форм на Корецькій фарфоро-фаянсовій мануфактурі. Третім співробітником був формувальник Петро Турчановський. Останні двоє працювали на фабриці щонайменше до 1803 року.

Усі ці майстри виготовляли необхідний інструментарій, а також навчали дванадцятьох учнів. З часом вони виробили лінію розвитку фаянсового посуду, певним чином взоровану на корецьку порцеляну. Можливо тому серед виробів межигірської фабрики були поширені форми, близькі за композицією та образно-стильовою системою до ранніх волинських ваз для супу. «Гіпюрові» предмети з колекцій Національного музею історії України та Національного музею українського народного декоративного мистецтва підтверджують цю тезу.

Типологічний аналіз виробів Корецької фабрики та їх порівняння з межигірськими дозволяє припустити, що автором кількох перших відомих нам предметів з Корця був саме Ілля Самбірський. Він, син гончара, навчався моделюванню на французьких заводах, звідки повернувся на Волинь кваліфікованим фахівцем.

5 квітня 1804 року головним майстром КМФФ став Григорій Новицький, змінивши на цій посаді Х. Вімера. Очевидно, деякий час він працював одразу для двох виробництв Київщини, оскільки спеціальність модельмайстра вже тоді була гостродефіцитною.





Експерименти Новицького дозволили виготовляти досить якісну, дешеву та стійку глазур, виробляти посуд білого, кремового, коричневого, навіть сіро-чорного кольорів. Важливо й те, що після випалу 2 000 одиниць готової продукції відбракувалося лише 50 виробів. У 1807 році Г. Новицький отримав запрошення на фабрику графів Браницьких у Дибинцях, куди й відбув з Межигір'я з найкращими рекомендаціями.

29 вересня 1807 року місце головного майстра та модельника фабрики посів його учень, київський міщанин Ілля Єрмоленко.

У цей час асортимент КМФФ складався з виробів, декорованих під паріан (англ. *Parian* — пароський; схожа на пароський мармур маса жовтуватого кольору без глазури), та ансамблів кахлів, розписаних у народних традиціях за вподобаннями кінця XVIII століття. Для виготовлення плиток були випробувані чотири різновиди місцевої вогнетривкої глини: «тиглева», яку видобували на території фабрики на Виноградній горі, «мертвиця» (відмучена фаянсова глина), «лісуха» (пласти якої знаходили над фаянсовою глиною) та глей (залягає поверх «лісухи») ¹¹. Перший і третій різновиди давали найбільш якісний матеріал, однак високий вміст вкраплень заліза спричиняв жовтуватий відтінок маси та появу у великій кількості так званої мушки. Задля приховування цих



дефектів розроблялися рецепти кольорових глазурей та полив різних відтінків («веджвудська чорна», блакитна «дикого» кольору тощо), застосовувалося оздоблення невисоким рельєфом. І все-таки кахлі не мали попиту й наступного року були зняті з виробництва. Випуск ансамблів «печей» з «відбірного фаянсу» (напівфарфорової маси) відновили тільки 1851 року.

Між 1806 і 1807 роками корецькі майстри виїхали з Межигір'я до Дибинців і на Волинь, підготувавши собі заміну. Зокрема, селянин Семен Шевченко вступив на фабрику учнем ще 1799 року, з 1803-го був підмайстром, а після студювання у Тобіаса Ваха разом з Микитою Калитенком допомагав модельникові Іллі Самбірському. Від 1811 року С. Шевченко працював у лабораторії, де займався виготовленням моделей сервізів і декоративних тарілок. У 1817-му закінчив Петербурзьку академію мистецтв, а у кінці літа 1816 року дістав премію за розробку форми нового столового сервізу, призначеного для подарунка імператорові. Це був гладкий кулястий гарнітур у класицистичній традиції, оздоблений друком, відведенням та ручним розписом. У сукупності С. Шевченко віддав фабриці майже 40 років життя, підготувавши у свою чергу плеяду молодих майстрів з місцевих художників, вихованців школи при фабриці — Кирила Яцину, Макара Сусенка, Єрофея Качимона, Василя Коломійця.

Більшість інших майстрів нового покоління теж пройшли вишкіл у талановитих митців «першої хвилі». Їхня спеціалізація була вузькою,

диференційованою. Відомо, що Т. Страдний займався підбором фарб для друку, І. Бабенко готував фаянсову масу, М. Калитенко розписував посуд.

Для оздоблення виконаних форм іноді використовувались розробки художника Дерів'єра та декоратора-позолотника Моро, які працювали у 1810-х роках на Імператорському фарфоровому заводі у Петербурзі.

У 1811 році на Києво-Межигірській фаянсовій фабриці вперше у Російській імперії було застосовано друкований декор. Удосконалену технологію його нанесення вдалося викупити у полоненого француза, котрий на своїй батьківщині був фабрикантом фаянсу. Вже через рік у цій техніці вироблялися так звані військові тарілки з зображеннями представників різних полків у парадній формі, портретами М. Кутузова, Д. Давидова, П. Багратіона, Я. Кульнева, П. Вітгенштейна, а також тарелі з геральдичними композиціями, видами Петербурга, Гатчини, Грузіна (данина бідермаєру) тощо. Надалі сюжетна лінія збагатилася жанровими сценами, ілюстраціями до байок І. Крилова, у тому числі написаних за Жаном де Лафонтеном (у 1811–1830 роках випускалися тарілки з сюжетами «Лисиця та Виноград», «Лисиця та Журавель», «Вовк і Ягня», «Лисиця та Ворона»), краєвидами Києва та околиць, видами Італії.

Попит на межигірський фаянс був дуже високим. Після випалу товар часто не встигав потрапити до складу готової продукції, адже перекупники, що з'їжджалися з усіх куточків Росії, відразу завантажували його на човни або вози. Замовлень



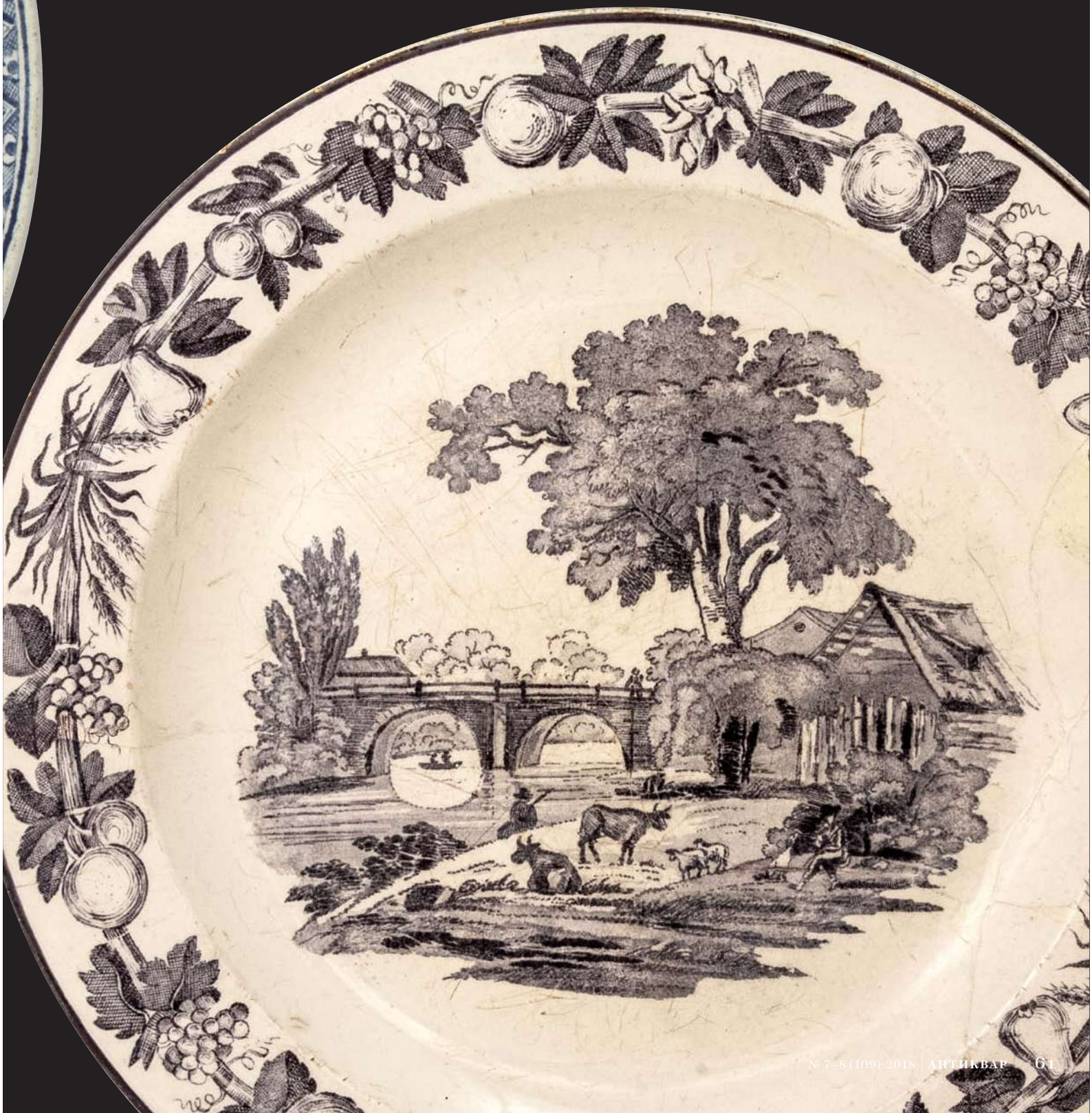


на повнокомплектні сервізи було так багато, що, працюючи на повну силу, фабрика могла виконати їх лише за півроку.

За преїскурантами столові сервізи поділялися на «великі», «середні» та «малі». Деякі з них виконувалися у «гіпюровій» манері. Великі сервізи склалися з чотирьох ваз, восьми соусників (можливо, соустерінів, оскільки додатково фігурували чотири звичайних соусники з ручками), чотирьох салатників, двох чаш для фруктів, дванадцяти блюд (імовірно, малися на увазі великі тарілки для перших і других страв), двох масничок, двох гірчичниць та дванадцяти невеликих тарілок. Вартість такого сервізу становила близько 130 крб. Ціна середнього столового сервізу, що розраховувався на родинне застілля, наближалася до 95 крб. До його складу входили дві вази, шість соусників, два салатники, чотири підливочники, дві гірчичниці, два кошики для фруктів, десять блюд і дев'ять тарілок. Найпростіший і найдешевший







малий столовий сервіз для шести осіб коштував 66 крб. Тут у комплекті з двома терінами (від англ. *tureen* — супниця) йшли чотири соусники, два салатники, одна гірчичниця та по шість блюд і тарілок.

Замовник мав можливість на свій розсуд змінювати склад сервізу, обирати моделі менших за розміром супових ваз, дешевших соусників тощо. Велики

тощо. Для виконання складних замовлень 1823 року з Імператорського фарфорового заводу до Межигір'я були відряджені три живописці — Ілля Маркелов, Іван Мартинов, Никифор Філіпов. У документах того часу з'являється також ім'я токаря і живописця Фелікса Турчановського — дворянина, мати якого мешкала у Києві (працював до 1827 року).



столові набори виготовляли зазвичай для особливих клієнтів. Так, сервіз для великого князя Миколи Павловича, майбутнього імператора Миколи I, складався з 18 тарілок, 24 напівтарілок, 16 блюд, чотирьох салатників і шести соусників з ручками. Його вартість становила 130 крб.

Поступово персоналом фабрики були опановані такі трудомісткі техніки, як малюнок під гризайль (запозичена з Корця), розпис керамічними фарбами без підмалювання (ікони, розп'яття, всенощники¹²), сюжетний розпис

Найвищої культури виробництва фаянсу вдалося досягти саме на початку 1820-х років, фарфору — на початку 1850-х. Оригінальний та різноманітний посуд (тільки чашки фігурували «гладкі», «круглі», «прямі», «восьмигранні», «англійські», «апетитні»), а також сантехнічні вироби, статуетки, вази з білої та кольорової маси, декоровані вишуканим рельєфом, розписом керамічними фарбами, позолотою, гравіюванням або ліпленням, продавали в магазинах у Києві, Одесі (відкритих відповідно 1824

та 1825 року), Катеринославі та через мережу крамниць у Петербурзі й Москві. З часом продукція фабрики набула популярності і за межами Російської імперії.

Найбільші з відомих столові гарнітури склалися з 224 одиниць; фамільні, або гербові (на розписі яких упродовж 1817–1853 років спеціалізувався Д.І. Степанов) — з 342 одиниць, хоча випускалися й окремі предмети. Особливої слави зажили унікальні «гіпшорові» вироби, ніби різьблені з малахітової, бузково-блакитної, бірюзової маси (автори Семен Шевченко та Никифор Філіпов); було опановано і так звану червону кераміку (фаянс вохристого відтінку, на якому графічні малюнки та друк імітували розписи червонолакованої античної кераміки, зокрема етрусської). Часто вироби декорувалися рельєфним рослинним орнаментом у вигляді листя хмелю, дуба, винограду, ожини, ліщини, смородини, лавра, квіток дзвоника, ромашки¹³. Зустрічається і геометризований орнамент, похідний від візерунків народної вишивки.

Асортимент підприємства складався з 12–80-персонних сервізів, до складу яких входили блюда різноманітних форм, чайні, кавові та столові частини з тарілками й напівтарілками (у тому числі з масонською символікою), тиглі, менажниця, паштетниця, глеки для киселю й квасу, компот'єри, морозивниця, форми для бламанже, молочники, млинниця, набори для сніданку, шоколадники, кошики для десертів, сухарниця, хлібниця, вази для фруктів, розливні ложки, бульйонні чашки, підставки для ножів та інших кувертів, корки для пляшок, попільниця, чаркові та пляшкові передачі, форми для «цукрових голів», дитячі сервізи, чайні ситечка й блюдця. Виготовлялися також дощечки для фарб (палітри), набори з 26 геометричних фігур, воронки, слоїки великі й помадні, кашпо, рами для портретів і дзеркал, корпуси для годинників, шандали.

Крім того, продукували кухонний посуд: каструлі, пательні, сирні

дошки; вироби церковного призначення — лампади, чаші для омовіння, кубки для причастя, пасхальні яйця (з сюжетами «Всевидяче Око», «Хрест страстей Господніх», «Святий Миколай», «Чаша», «Розг'яття», «Вознесіння»), хрести, свічники, ікони, литійники, курильниці; аксесуари та «галантерею» — сигарниці, люльки, глобуси, каламарі з дзвоном, вази; аптекарське начиння — окомийки, слоїки різних емностей, ринки; сангігієнічні вироби — біде, ванни (у тому числі лазаретні), чаші для ватерклозетів, крани, нічні горщики, уринали, умивальні набори; а ще — корабельний посуд, багаточасткові ванни, декоративні садові табурети тощо.

Крім Києва, Москви, Петербурга та Катеринослава, фабричні вироби постачалися до Риги, Вітебська, Мінська, Калуги, Тули, Кишинева, Одеси, Харкова, Бердичева. Проте з прийняттям у Російській імперії 1819 року нових митних умов, що значно спрощували ввезення іноземних товарів, межигірський фабрикат опинився в умовах жорсткої конкуренції. Щоб застрахуватися від збитків, пов'язаних з несплатою вже виконаних замовлень, за геральдичний посуд почали брати повну суму вартості наперед.

1823 року помер майстер Х. Вімер, і його справи прийняв Ілля Єрмоленко, заступником якого призначили Петра Беденка (працював з 1822-го до своєї смерті у 1829 році)¹⁴. Від середини 1820-х штат співробітників мистецького профілю був значно розширений — насамперед для виконання адресних замовлень. З 1826 року на виробництві почав працювати підмайстром, а з 1838 року майстром син Іллі Єрмоленка Іван (у штаті до 1854 року). Від кінця 1820-х зустрічаються також твори, зокрема всенощники, підписані київським міщанином, учнем Х. Вімера та С. Шевченка Леонтієм Бегуновським, до обов'язків якого входила розробка друкованих малюнків і живописних композицій для оздоблення виробів. У 1830 році до колективу приєднався Олексій Грунченко (працював до 1838-го).





У цей період остаточно сформувався своєрідний стиль межигірської продукції, асортимент якої поступово розширився до 120 найменувань¹⁵. Кольорова гама варіювалася від біло-молочної до світло- і темнокоричневої, продукували також вироби блакитного, зеленого, жовтуватого, вохристого кольорів.

1833 року межигірський фабрикат було представлено на другій Всеросійській виставці мануфактурних виробів у Санкт-Петербурзі, після чого Дрезденський двір зробив замовлення на «малахітовий гіпюровий» посуд. На наступній виставці, що проходила у Москві 1835 року, демонструвався сервіз зеленого кольору, який царський уряд планував подарувати королеві Нідерландів¹⁶.

Після смерті 12 лютого 1843 року художника Никифора Філіпова, що відав модельною майстернею, його змінив уже досвідчений тоді майстер Іван Єрмоленко. Мистецтву виготовлення фаянсового посуду він навчався у свого батька Іллі Єрмоленка, серед учнів якого були вже згадувані Микита Калитенко та Петро Беденко, котрий займався розробкою нової рецептури маси, виготовленням рідких препаратів золота і люстрів для живопису по фаянсу та питаннями технології випалу посуду. Ще одним учнем при модельні значився Давид Парилов.

Коли Іван Єрмоленко прийняв справи свого попередника, на підприємстві ще працювали такі кваліфіковані майстри, як Семен Шевченко (горновик, головний модельєр і скульптор виробництва, якому на 1843 рік було понад 60), Леонтій Бегуновський (котрий згодом зосередився на сегменті сакральних виробів, що випускалися від 1827 року) та Петро Волошин. Протягом 1852 року на фабриці працював також скульптор Іюлій Захаров.

У 1830–1840-ті роки відбулося остаточно становлення культури виготовлення киево-межигірських виробів. У цей час вони колекціонувалися музеями (зокрема, амстердамським і севрським),

їх замовляли для коронованих осіб. В асортименті фабрики значилися форми «в античному, готическом, китайском вкусе», тарілки з портретами Дж. Гарібальді, О. Баятинського тощо. Автором таких тарілок міг бути Семен Шевченко, з ім'ям якого пов'язане виробництво у 1840-х роках сервізів і тарілок із застосуванням традицій народного різьблення та гончарства. На денцях виробів за допомогою кліше вистискали напис «Києвъ».

Від 1850-х років на фабриці впроваджувався і напівфарфор, з якого виготовляли твори дрібної пластики. Відома низка скульптурних робіт, що випускалися у Межигір'ї впродовж другої третини XIX століття. Це хрестоматійні «Лев на п'єдесталі», «Грецькі голівки», прес-пап'є «Дог» і «Сфінкс», барельєф з портретом Петра Великого, «Бюст Миколи I» («Бюст Государя»), «Адамова голова з кістками», «Фігура», «Амур, що спить» («Немовля, що спить», «Купідон», «Іоанн Хреститель»), накладки «Козел» та «Собачки»; бюсти Катерини II, Жуковського, Грибоседова (?), папи Пія IX, Й.-В. Гете, скульптури «Вулкан» (?), «Нептун», «Меркурій», «Плутон» («Зима»), «Венера», «Інвалід», «Вакханка», «Рубіні» («Олдрідж», «Кавалер») ¹⁷.

Важливо й те, що на підприємстві дбали не тільки про розширення асортименту й удосконалення технологій, а й про підготовку кадрів, завдяки чому 50 років поспіль формувалася традиція оздоблення виробів «чисто й зі смаком». Від 1826 року до самого кінця існування фабрики при ній діяла школа, де технологи та митці КМФФ виховали цілі династії спадкових майстрів (а разом готували учнів і для гжельських керамічних промислів). На навчання приймалися діти чоловічої статі, що отримували модельну або живописну спеціалізацію. На заняттях викладалися рисунок, живопис на фарфорі й склі, креслення, гравіювання та ліплення⁸. Уроки малювання і гравіюри вів керівник граверної майстерні Дмитро Степанов (1800–1856), вихованець Петербурзької академії



мистецтв, учень відомого гравера по міді Андрія Ухтомського. Учні Степанова, кріпаки і діти місцевих селян Кирило Яцина, Прокіп Грунченко, Федір Бабенко поповнили надалі штат фабричних рисувальників.

Культура графічної лінії опановувалася Д.І. Степановим за участю його родича, петербурзького художника Миколи Олександровича Степанова (1807–1877), доброго знайомого Т.Г. Шевченка ще з петербурзьких часів. До речі, Тарас Григорович двічі відвідував Межигір'я (у 1843 й 1846 роках), де під час другої подорожі зробив відомий малюнок «Межигірський Спас».

Починаючи з 1840-х років на фабрику стали надсилатися з Петербурга вироби іноземних підприємств, які мали слугувати зразками для копіювання. Крім того, що через це поступово втрачалися власні напрацювання

формотворення, подібні предмети не користувалися попитом у споживачів, тож їхнє виробництво виявилось економічно необґрунтованим і нерентабельним.

У 1850–1851 роках на підприємстві було налагоджено випуск виробів з так званої гранітної маси. У цілому маркетингова політика КМФФ характеризувалася в цей період орієнтацією на виготовлення предметів розкоші — ваз, бра, скульптури. Такі речі коштували дорого, тоді як дюжину тарілок можна було купити лише за 14 коп.

Останнім модельмайстром, що вступив на фабрику близько 1857 року, був пруський підданий Густав Дітель, але його творча діяльність нам мало відома. Пропрацював він, імовірно, до 1864 року, тобто до моменту, коли був розірваний контракт з братами Барськими — черговими орендарями підприємства, яке вже давно перебувало у занепаді.



Доля мистецької спадщини

Тонка кераміка Києво-Межигірської фаянсової фабрики являє собою одну з найславетніших сторінок вітчизняного декоративно-прикладного мистецтва. Однак доля продукції цього провідного виробництва XIX століття ще й досі не стала предметом спеціального ґрунтовного дослідження.

Основним джерелом на шляху досягнення цієї спадщини є інвентарна книга художньо-промислового відділу Київського музею старожитностей і мистецтв, що зберігається у фондах Національного художнього музею України (НХМУ). Вона містить дані про облікування межигірського фаянсу впродовж 1903–1909 (перші п'ять предметів з'явилися у колекції 1903 року завдяки експедиторам музею К. В. Бутович і М. П. Гіричу) та 1933–1938 років (79 частково немаркованих предметів, що повернулися 23 квітня 1938 року з Російського музею у Києві та мали скупої опис за відсутності інформації про джерела надходження).

Прогалини між 1900-ми та 1930-ми роками почасти перекривають дані, які містяться у двох окремих зшитках зі списками предметів, та матеріали звітів Київського музею старожитностей і мистецтв, що зберігаються у Національному музеї українського народного декоративного мистецтва (НМУНДМ). Більшість з перелічених там предметів надійшла 1919 року з колекції мецената Оскара Гансена. Його ж зібрання стало джерелом поповнення іншої значущої української колекції, про що 1931 року написав засновник і перший директор Сумського художнього музею Никанор Онацький. Уже тоді в музеї нараховувалося понад 300 межигірських виробів, нині ж їх 364.

Найбільшу колекцію виробів Києво-Межигірської фаянсової фабрики (КМФФ) — близько 1000 одиниць — має сьогодні НМУНДМ, близько 200 предметів зберігається у Харківському художньому музеї, 160 — у Національному музеї історії України (НМІУ), близько 70 — у Київському літературно-меморіальному музеї-квартирі Миколи Бажана, 50 творів — у Харківському історичному музеї імені М. Ф. Сумцова, близько 25 — у Львівському музеї етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України, близько



5 — у фондах Музею народної архітектури та побуту України в Пирогові, приблизно по 10 — у Національному музеї Тараса Шевченка та Дніпропетровському національному історичному музеї імені Д. І. Яворницького, окремі предмети є у Національному центрі народної культури «Музей Івана Гончара», Львівському історичному музеї. Чимало виробів зберігається у приватних зібраннях.

Цей великий матеріал, з одного боку, дає можливість дослідити особливості форм та оздоблення виробів у різні періоди існування фабрики, а з другого — хоча б у загальних рисах простежити долю художньої спадщини підприємства у радянські та пострадянські часи.

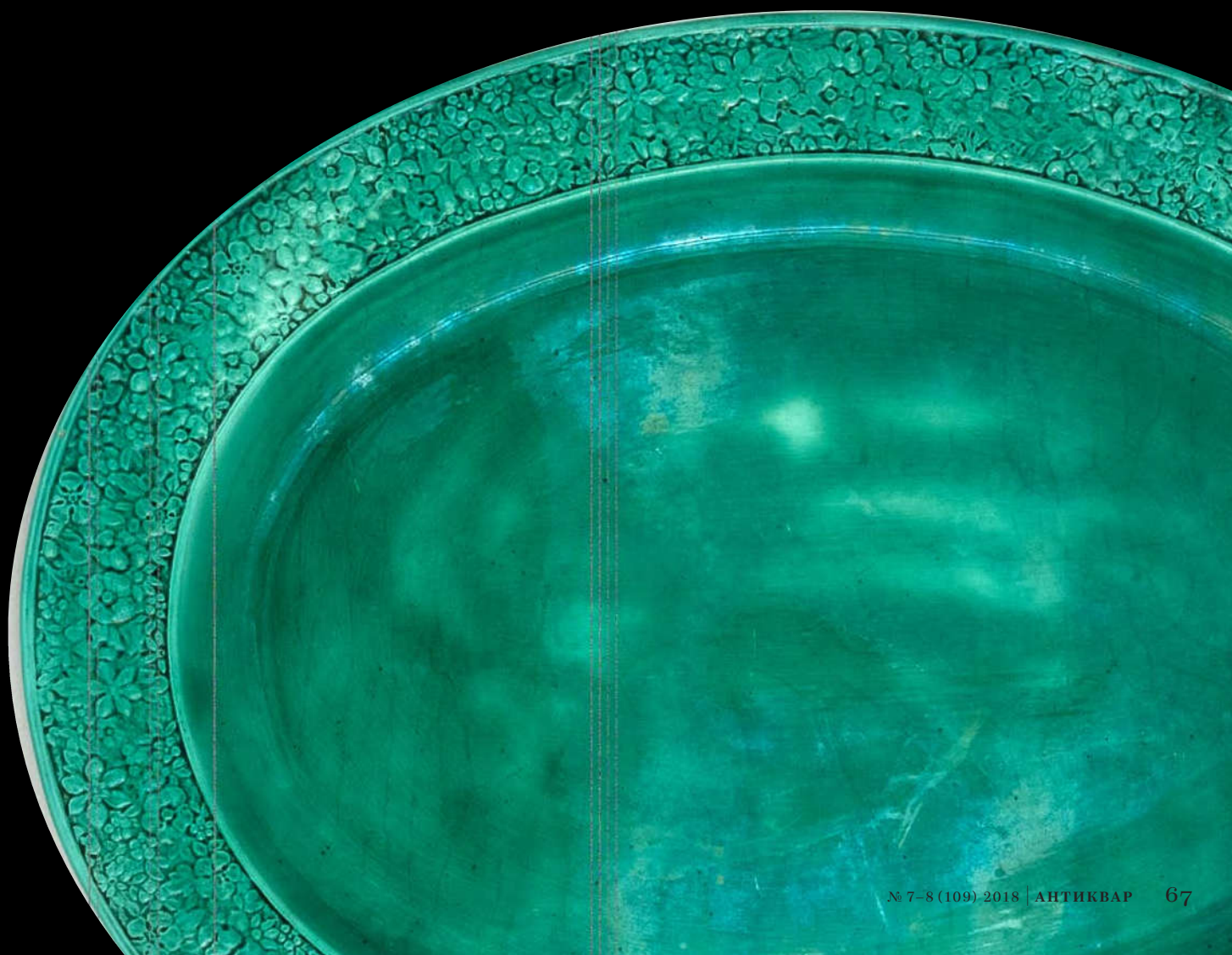
Крім архівних матеріалів, що проливають світло на асортимент продукції (збереглося кілька фабричних преїскурантів), важливим джерелом інформації про спадщину КМФФ є каталог виставки Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка (ВІМ) 1925 року (таку назву в 1924–1932/1933 роках мав Київський музей старожитностей і мистецтв, нинішній Національний художній музей України). У каталозі містяться важливі відомості про вітрини з виробами фабрики, які дозволяють судити про систематизацію

й упорядкування музейної колекції протягом першої чверті ХХ століття. При цьому в архівах НХМУ та НМУНДМ збереглися фотографії, зроблені до цієї виставки, на яких добре видно експонати з конкретних вітрин.

За матеріалами виставки можна скласти уявлення про найкращі взірці колекції «межигірки» у посудному, вазовому, скульптурному сегментах, а також у сегменті речей релігійного призначення. Надзвичайно важливі вони і для аналізу стилістики, різновидів форм і декору продукції, специфіки ансамблів посуду, а також для розуміння смаків засновників музейної справи в Україні та їх підходів до атрибуції творів.

Завдяки каталогу стає можливим ідентифікувати музейні предмети з інших, пізніше утворених зібрань. І це дуже важливо для усвідомлення шляхів збирання, комплектування, упорядкування та зберігання вітчизняних музейних колекцій на зламі ХІХ—ХХ століть, коли закладалися підвалини найбільших сучасних державних колекцій України.

На жаль, питання, що стосуються так званої групи декоративно-прикладного мистецтва, частіше за все лишаються поза межами інтересів наших



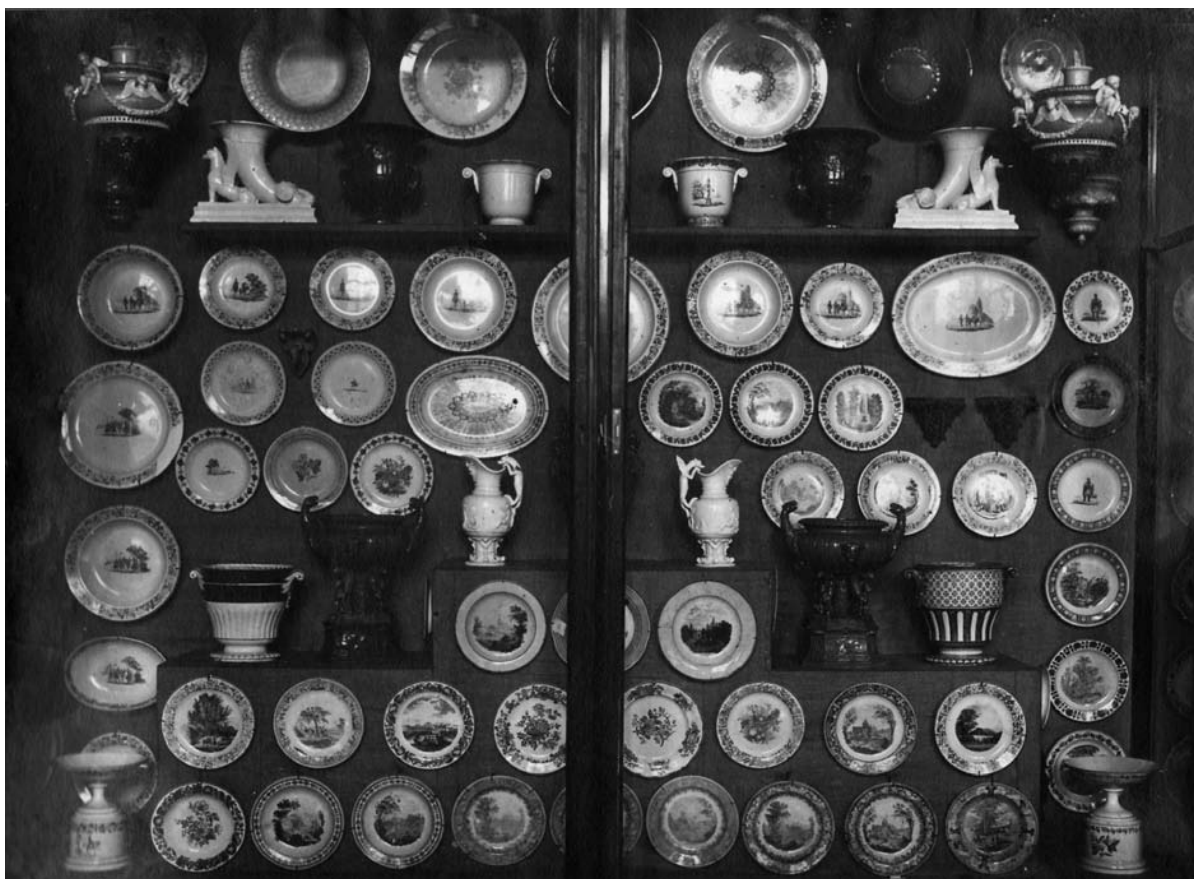


науковців. Однак цінність деяких колекцій, зокрема межигірського фаянсу, з часом усвідомлюється все більше. І це цілком зрозуміло, адже дотепер нічого рівного, скажімо, «гіпюровому посуду» КМФФ українськими майстрами виготовлено не було.

У зв'язку з цим важливо розібратися, коли саме виникла зацікавленість творами КМФФ у вітчизняному середовищі. Отже, першими цінителями «межигірки» стали приватні збирачі кінця XIX — початку XX століття, колекції яких надалі зазвичай вливалися в «тіло» державних музейних фондів. Серед них варто назвати О. Гансена, М. Терещенка, Б. Ханенка, М. Грушевського (якому ще з 1900 року допомагав формувати колекцію «білого золота» один з корифеїв вітчизняної музейної справи Микола Біляшівський¹⁸), В. Кричевського, М. Трифонова.

У перші десятиріччя XX століття значення мистецької спадщини Межигір'я почало глибше усвідомлюватися власне музейними установами та структурами. Так, у матеріалах Музею Чернігівської губернської вченої архівної комісії йдеться про необхідність поповнення зібрання шляхом придбання експонатів, про закупівлю фарфорових і фаянсових виробів Волокитинського та Межигірського заводів і про те, що гроші на це виділяли Чернігівська археологічна комісія та міська управа¹⁹.

Спираючись на науково-облікові картотеки та інвентарні книги, фахівець з історії українського декоративно-прикладного мистецтва А. Титаренко встановила, що «першою особою, яка займалася інвентаризацією творів з фарфору та фаянсу у Київському музеї старожитностей і мистецтв (нині — колекція НМУНДМ), був директор установи Микола Біляшівський. Іноді до опису пам'яток зазначеної групи долучався й Данило Щербаківський»²⁰. Серед перших межигірських фаянсових виробів, угоди на придбання яких 1903 року склали вже згадані експедитори музею К. Бутович





і М. Гірич, були датовані 1835, 1836 і 1855 роками лампади, хрести, ікони та п'ять мілких тарілок з друкованим декором. Кожна річ на той момент коштувала 2 крб., тобто порівняно з початковою фабричною вартістю (10–20 копійок сріблом) ціна збільшилася від 10 до 20 разів²¹.

Протягом 1903–1915 років у найбільшому тоді публічному музеї України йшло активне формування колекцій старовини — художнього скла, фарфору-фаянсу, текстилю. Предмети здебільшого закупувалися у населення — міщан, селян, священників, антикварів (кошти на це нерідко поступали від донаторів — Київського губернського земства, у 1911–1912 роках — Київської міської думи тощо), інколи приймалися в дар від власників-меценатів. Причому за документами Київського музею старожитностей і мистецтв стає зрозумілим, що основу колекції художньо-промислового відділу склали саме вироби Києво-Межигірської фаянсової фабрики.

Від початку Першої світової війни, коли завідування відділом узяв на себе М. Ф. Біляшівський, кількість межигірської групи перебільшувала 300 одиниць, і для їх експонування вже виділили дві окремі шафи²². Перший директор музею наголошував на особливому значенні цього відділу й необхідності збирання предметів «старої та нової художньої індустрії», зокрема «зразків місцевої промисловості, можливо не завжди високохудожньої, проте такої, що характеризує як місцеву продукцію, так і існуючих у краї потреб та смаків»²³.

Більша частина предметів, що у подальшому склали основу колекції ВІМ, надійшла до музею до 1917 року. Вже тоді у його художньо-промислового відділі нараховувалося близько 750 експонатів²⁴.

Опис і первинну інвентаризацію відділу було розпочато ще 1910 року Є. М. Кузьмінім²⁵ — співробітником музею, відомим мистецтвознавцем, автором розділу про український живопис XVII століття у багатотомній «Історії російського мистецтва» І. Грабаря. І саме Кузьмін написав статтю «Межигірський фаянс», опубліковану 1911 року разом зі статтями О. Гансена «Межигорския клейма» та С. Яремича «Строения Межигорской фабрики» у часопису «Искусство, живопись, графика, художественная печать» київського видавництва Стефана Кульженка²⁶.

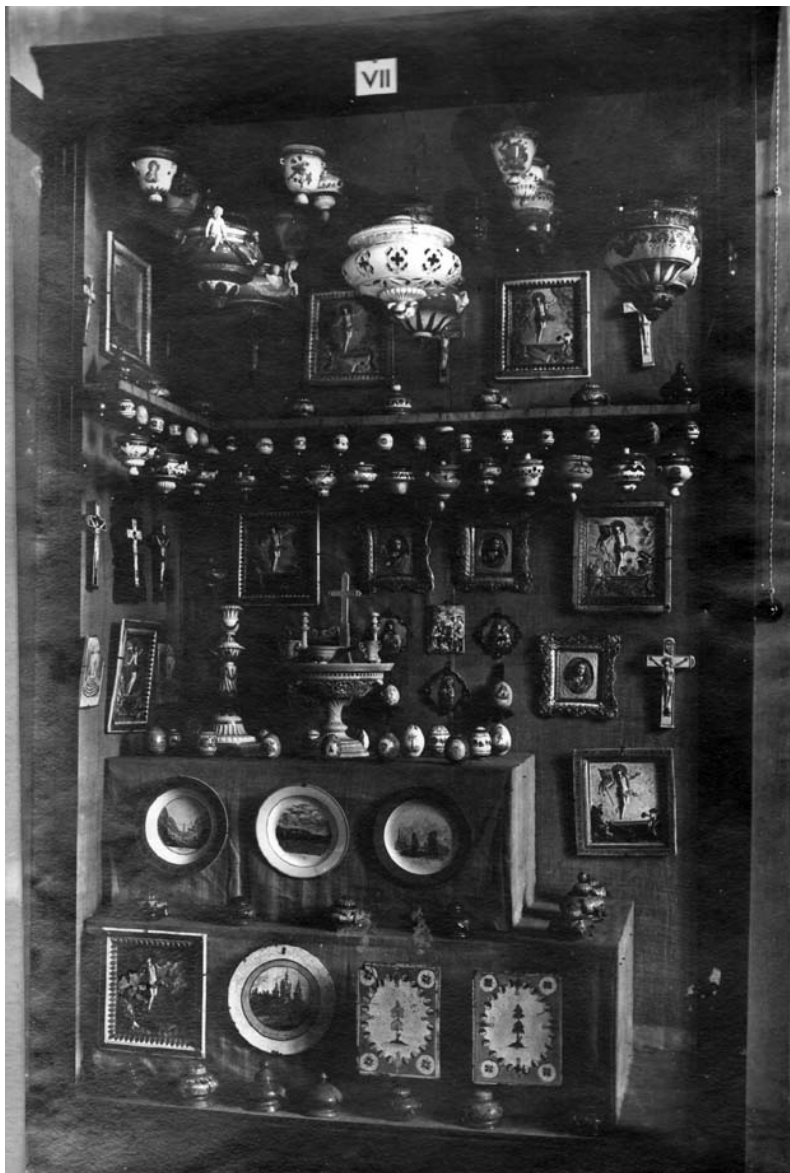
Після націоналізації у 1919 році Київського музею старожитностей і мистецтв (з того часу до 1924 року він називався Першим державним музеєм), збирання страждало через намагання радянської влади позбутися усього, що було пов'язано з побутом буржуазії. Напевне, аби врятувати колекцію межигірського фаянсу і продемонструвати інтерес до неї киян, на початку 1920-х М. Ф. Біляшівський розпочав підготовку відповідної тематичної виставки, що супроводжувалася серйозною науково-пошуковою роботою. У цей період відомий колекціонер М. І. Трифонов запропонував музеєві викупити частину його власної колекції межигірського фаянсу, що й було зроблено

музейною комісією у складі тодішнього директора А. Винницького, завідуючого художньо-промисловим відділом М. Біляшівського та директора харківського Музею українського мистецтва С. Таранушенка. Сто предметів із трифоновського зібрання музей придбав тоді за 300 крб. (цебто вже по 3 крб. за річ). Серед них — 34 лампади, 32 писанки, 10 хрестів, 12 ікон і 12 інших предметів, що експонувалися у дев'яти вітринах на виставці 1925 року²⁷.

Світлини семи з цих вітрин, як ми вже зазначали, збереглися в архівах НХМУ та НМУНДМ, а у каталозі виставки вміщено ретельний опис кожної з них. Так, у першій вітрині експонувалися предмети, виготовлені від початку XIX століття до 1830-х років. Це був посуд для щоденного вжитку — ординарні тарілки й тарілки з малюнками на сюжети байок Крилова, блюда, три «аракчєєвські тарілки» тощо.

У другій вітрині здебільшого були розміщені тарілки й предмети «Китайського сервізу». У третій — два ритони з баранячими головами, речі з





«Готичного сервізу» (кавові та чайні предмети, що своєю формою нагадували англійський посуд), кілька ваз для квітів і фруктів, а також рельєфний набір, що складався з супової вази та великої таці, на яку викладали куверти.

Четверта вітрина, крім кількох ритонів, ваз, кашпо і кронштейнів, містила низку тарілок і блюд із друкованим декором, виготовлених головним чином у 1840-х роках. П'ята вітрина впізнавана за численними рельєфними тарілками з зображеннями Т. Шевченка, М. Костомарова, Дж. Гарібальді та О. Барятинського. Крім того, там демонструвалися малахітові, бузкові, білі, кремові та шоколадного кольору букетери, менажниця, жардиньєрки. У шостій вітрині були виставлені напівпорцелянові бісквітні скульптури («Рубіні», «Гете», «Катерина II», бюст папи Пія IX, «Зима»), а також ажурні вази для фруктів, маснички, бонбоньєрки з пластичним декором «бульденеж» (кетяг калини), помилково названі авторами каталогу пудреницями, вазочки, молочники тощо. У сьомій та восьмій вітринах демонструвалося церковне начиння (ікони, хрести, лампади, свічники, всенощник), писанки, а також кахлі. Там же були виставлені тарілки з видами Межигір'я та Києва. Осередок посеред зали розмістили кілька ваз початку XIX століття й ослонів у вигляді восьмикутних діжок.

Відповідно до каталогу, у вітрині №9 мали бути представлені клейма і позначки виробництва, проте ні цієї світлини, ні фотографій двох наступних вітрин, що знайомили з досягненнями Києво-Межигірського художньо-керамічного технікуму (де незадовго до відкриття виставки почали освоювати виготовлення фаянсових виробів), не збереглося, або й не було зроблено²⁸. Утім, в архіві НМУНДМ є додаткова світлина шафи з «межигірською», що стояла у постійній експозиції. На ній можна ідентифікувати більше скульптур, ніж серед тих, що були відібрані для виставки.

Первинну атрибуцію представлених у вітринах творів здійснювали мистецтвознавець Є. Кузьмін, який дав визначення багатьом предметам на кшталт жардиньєрок і ритонів, та М. Біляшівський (імовірно, автор вступної статті до каталогу), котрий після історико-археологічних та етнографічних експедицій добре розбирався у побутовому призначенні виробів і міг без зусиль

відрізнити холодильник (пляшкову передачу) від чаркової передачі. Спираючись на архівні джерела, оприлюднені відомим київським джерелознавцем Сергієм Білоконом, можна сказати, що призначення більшості речей, їхні функція та художньо-конструктивні особливості були визначені музейниками професійно і правильно.

Після смерті М. Біляшівського у 1926 році комплектування межигірської фаянсової групи фактично було припинено²⁹. Про подальшу сумну долю багатьох уже музеєфікованих творів декоративно-прикладного мистецтва і про участь у державному «розкуркулюванні» музейних колекцій посадових осіб³⁰ написав у своїй статті «Грабування музеїв. Діяльність Госторгу» С. Білокін³¹.

Про те, як розпоршувалися коштовні музейні зібрання, можна судити хоча б з акту, датованого 27–28 червня 1930 року: «Урядова комісія, у складі голови Комісії, заступника зав. Упрнауки УСРР т. Коники К. Й., членів — представника Укрнаркомторгу, заступника голови Правління Укрдержторгу т. Макаренка І. Г., представника Акцт-ва «Антикваріят» т. Епштейна Л. З., при експертах-фахівцях тт. Глазунові М. К., Гозенпуді Ю. М., у присутності директора Всеукраїнського Історичного Музею ім. Т. Шевченка у Києві т. Настевич М. В., завідуючого Художньо-промисловим відділом т. Струхманчука Я. М., співробітника музею т. Терещенка А. А., проф. зав. художнім відділом Історичного музею т. Ернста Ф. Л., директора Музейного городка т. Курінного П. П., лаборанта відділу народного мистецтва т. Колцуняка Г. М., переводячи вилучення з майна Музею експортного значення речей, в приміщенні Історичного музею в склепі з килимами знайшла 11 (одинадцять) корзинок, опечатаних печатками НарКомЗакСправ (не гербовими), майно яких не значилось у інвентарних книгах Історичного музею. На запитання Комісії, що це за корзини й чому вони не значаться в інвентарних книгах Музею, співробітники

Музею пояснили, що ці корзинки одержано 1919 року й з того часу вони знаходяться в Музеї без інвентаризації. Комісія вирішила вскрити ті корзинки, [о] скільки вони не пред'являлися попереднім комісіям по вилученню експортного значення майна»³². Звісно, що ні митець Я. Струхманчук, ані Ф. Ернст, який з жовтня 1923 року завідував мистецьким відділом Всеукраїнського історичного музею, а у 1926–1930 роках очолював Київську крайову інспектуру охорони пам'яток матеріальної культури, не могли докорінно змінити ситуацію та протидіяти грабуванню музею.

Мабуть, першим вітчизняним дослідником, який почав вивчати

твори КМФФ саме як музейні експонати, був Никанор Харитонович Онацький — засновник і перший директор Сумського художнього музею, автор брошури «Межигірський фаянс», виданої 1931 року³³.

Протягом 1930-х років функції зберігача художньо-промислової колекції ВІМ ім. Т. Шевченка виконував Антон Хомич Серета. А. Титаренко уточнює, що з кінця цього десятиліття у музеї започаткували новий порядок обліку експонатів, «який полягав у облікуванні кожної окремої групи пам'яток, розподіл яких відбувався за матеріалом виготовлення»³⁴. Тоді ж спробували замість книг вес-







ти облік за картками, що стали прообразами сучасних паспортів предметів.

Особливу цінність колекції, зібраної до 1930-х років, становлять предмети церковного вжитку, що створювалися з огляду на старе начиння з межигірського та інших українських храмів. Адже жодне вітчизняне підприємство з виробництва тонкої кераміки не випускало всенощників або живописних ікон на фаянсовій основі. Більша частина цього сегменту зараз зберігається у НМУНДМ, кілька ікон КМФФ увійшло до колекції НМІУ³⁵.

У зібраннях цих музеїв³⁶ є й цінна бісквітна скульптура 1852–1853 років, представлена двома десятками найменувань, причому сім з них експонувалися на виставці 1925 року. Це вже згадувані бюсти Й.-В. Гете та Катерини II, скульптури «Інвалід», «Дівчина з виноградом» («Вакханка»), «Зима» («Плутон»), погруддя італійського оперного співака Дж. Рубіні («Олдрідж»). У колекції НМІУ зберігається також частина тарілок, що демонструвалися на виставці в окремій вітрині. Серед них особливу увагу привертають предмети, оздоблені геральдичними мотивами, видами Києва, околиць Санкт-Петербурга та іншими малюнками, виконаними друком або розписом керамічними фарбами та золотом.

Окремі групи виробів сакрального сегменту, представлені у каталозі виставки 1925 року, сьогодні можна зіставити з предметами провідних українських музеїв, куди вони згодом були передані. Значна їх частина походить з приватних зібрань. Так, у колекції О. Гансена на початку XX століття було 30 лампад (у тому числі одна «шоколадного кольору», одна ажурна велика, цебто «курильниця»), а у 1919-му, тобто на момент націоналізації — вже 91. З колекції М. Трифонова походять 34 лампади, придбані, як ми зазначали вище, у перші роки 1920-х. За даними зберігача фондової групи НМІУ О. Іванової, на 29 січня 2014 року музейна колекція налічувала 27 лампад, здебільшого прикрашених релігійними сюжетами. Деякі межигірські предмети сакральної групи (передусім знов-таки лампади) представлені у фондах львівського Музею етнографії та художнього промислу (за інформацією зберігача групи старого фарфору-фаянсу та скла Г. Скоропадової).

Загалом у НМІУ сьогодні зберігається 160 одиниць межигірського фаянсу, 135 з яких — спадщина ВІМ ім. Т. Шевченка³⁷. З того ж джерела походить і значна частина межигірських виробів із зібрання НМУНДМ (свого часу вони були передані з Державного музею українського образотворчого мистецтва, спадкоємця ВІМ³⁸).

Отже, колекція киево-межигірського фаянсу Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка за матеріалами виставки 1925 року та науково-обліковими документами, що збереглися у НМІУ, НМУНДМ, НХМУ та інших установах, складалася з близько 700 творів, які були розподілені для експонування на дев'ять основних шаф і дві допоміжні.



Сім описаних у каталозі основних вітрин (2, 3, 4, 5, 6, 7, 8), як уже зазначалося, вдалося зіставити зі світлинами з виставки. Упродовж наступних майже 100 років частини цієї колекції, перерозподілені між найбільшими музеями України, доповнювалися, і на сьогоднішній день загальне число творів славетної Києво-Межигірської фабрики, що зберігаються у вітчизняних музеях, складає понад 2000 одиниць. Деякі з них є надзвичайно цінними та раритетними.

До числа таких належать, зокрема, експонати з колекції НМІУ: рифлені лотки у формі мушлі на ніжках, що могли використовуватися для бланманже (молочного пудингу), предмети «Готичного» та «Китайського» сервізів, вироби «в етрусському стилі», чашки для крему від «Гіпорового сервізу», тарілки з видами Києва та Хрещатика та інші твори, про які йтиметься в окремій статті.

Примітки

¹ Полонська-Василенко Н. Києво-Межигірська фаянсова фабрика. Частина I. ЦДАВОВУ. Ф. 3806. Оп. 1. Спр. 7. Без дат. На 1001 арк. Арк. 13–48.

² Школьна О. Фарфор-фаянс України ХХ століття: інфраструктура галузі, промислова та економічна політика, організаційно-творчі процеси: в 2-х кн. Кн. II. Історія виробництва. Таблиці. Реєстр імен провідних майстрів галузі. — К.: День Печати, 2013. — С. 146–177.

³ Архів Національного музею-заповідника «Битва за Київ у 1943 році», с. Нові Петрівці Вишгородського р-ну Київ. обл.

⁴ Свиньин П. Києво-Межигорская фаянсовая фабрика // Отечественные записки. — 1818. — С. 253–268.

⁵ Ферчук А. Київське Межигір'я // Кераміка. — 2000. — С. 71–75.

⁶ Кузьмін Е. Межигорский фаянс // Искусство. — 1911. — № 6–7. — С. 255–270.

⁷ Оглоблін О. Нариси з історії української фабрики. Крипацька фабрика. — Харків; Київ: ДВОУ, Державне виробництво «Пролетар», 1931. — С. 256, 261.

⁸ Яремич С. Строения Межигорской фабрики // Искусство. — 1911. — № 6–7. — С. 274–292.

⁹ Архів О. В. Бряк, м. Вишгород.

¹⁰ Архів Історичного музею Вишгородського історико-культурного заповідника.

¹¹ Отрох Н. В. Розвиток фаянсового виробництва в Україні наприкінці ХVIII—початку ХХ ст. (на прикладі Києво-Межигірської та Будянської фаянсових фабрик): дис. канд. іст. наук; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. — К., 2011.

¹² Архів НМУНДМ.

¹³ Ферчук А. Исторический вернисаж. История Киевских тарелок // Киевский альбом. — К., 2002. — С. 110–118.

¹⁴ Ферчук А. Мистецьке Межигір'я // Київський альбом. — К., 2004. — № 3. — С. 75–80.

¹⁵ Ферчук А. Порцеляна і фаянс у збірці Національного музею історії України // Київська старовина. — 1999. — № 4. — С. 89–99.

¹⁶ Ферчук А. Киевское Межигорье: первая фаянсовая фабрика в Российской империи // Кераміка. Стил ь и мода. — 2004. — № 3. — С. 68–77.

¹⁷ Архів О. В. Школьної. Проект статті по скульптурі Києво-Межигірської фаянсової фабрики.

¹⁸ Герасименко Н. О. Історія Межигір'я. — К.: Ін-т історії України НАН України, 2005. — 288 с.

¹⁹ Кушнір В. Українське музейництво Галичини і Придніпрянська Україна (кін. ХІХ—поч. ХХ ст.) // Народознавчі зошити: Двомісячник Інституту народознавства НАН України. — 2006. — Зошит 5–6 (71–72). — С. 663–672.

²⁰ Титаренко А. О. Фарфор-фаянс Волині кінця ХVIII—початку ХХ століття в музейних колекціях України / дис. канд. іст. наук; Центр пам'яткознавства і УТОПіК. — К., 2014. — С. 41.

²¹ Там само. — С. 134.

²² Инвентарь Киевского музея древностей и искусств. Художественно-промышленный отдел. 1899–1939 гг. — С. 19–20.

²³ Іванова О. В. Роль М. Біляшівського у формуванні колекції Межигірського фаянсу // Національний музей історії України: зб. наук. пр. — К.: Фенікс, 2011. — С. 128–129.

²⁴ Отчет Киевского художественно-промышленного и научного музея имени государя императора Николая Александровича за 1910 год. — К., 1911.

²⁵ Виставка фаянсових та порцелянових виробів Києво-Межигірської фабрики: каталог. — К.: Всеукраїнський історичний музей імені Т. Шевченка, 1925. — С. 3.

²⁶ Кузьмін Е. Межигорский фаянс // Києво-Межигорская фаянсовая фабрика: зб. ст. — К.: С. В. Кульженко, 1911. — С. 255–266.

²⁷ Там само.

²⁸ Іванова О. В. Роль М. Біляшівського у формуванні колекції Межигірського фаянсу. — С. 131–132.

²⁹ Виставка фаянсових та порцелянових виробів Києво-Межигірської фабрики: каталог. — С. 4.

³⁰ Іванова О. В. Роль М. Біляшівського у формуванні колекції Межигірського фаянсу. — С. 134.

³¹ Документально-архівний фонд Національного художнього музею України (ДАФ НХМУ). Ф. № 90. Арк. 154–156.

³² Білокінь С. Грабування музеїв. Діяльність Госторгу. URL: <http://lostart.org.ua/en/research/62.html>

³³ ДАФ НХМУ. Ф. № 90. Арк. 18.

³⁴ Онацький Н. Межигірський фаянс. — Суми, 1931.

³⁵ Титаренко А. О. Цит. праця. — С. 134.

³⁶ Іванова О. В. До історії формування колекції виробів Києво-Межигірської фаянсової фабрики (до 140-річчя з дня народження М. Ф. Біляшівського) // Другі читання пам'яті М. Ф. Біляшівського: мат-ли наук. конф. 24–25 жовтня 2007 року. — К., 2009. — С. 33–43.

³⁷ Іванова О. В. Роль М. Біляшівського у формуванні колекції Межигірського фаянсу. — С. 132–133.

³⁸ Там само. — С. 134.

³⁹ Науково-облікові та звітні матеріали ДМУОМ та НМУНДМ. Архів НМУНДМ. Інвентарні книги (історичного, етнографічного, художнього, художньо-промислового відділів). 1920–1940 рр.

«ВІД АБСОЛЮТНОГО НЕВТРУЧАННЯ ДО ПОВНОГО ВІДТВОРЕННЯ»

Про особливості відновлення творів з тонкої кераміки розповідає художник-реставратор Національного музею історії України Наталія Ревенок.



— Наталіє Миколаївно, чимало експонатів, представлених на виставці «Традиція і стиль», було реставровано вашими руками. Як давно ви почали працювати саме з цим сегментом музейної колекції?

— Реставрацією виробів Києво-Межигірської фаянсової фабрики я займаюся приблизно десять років. Але предметами, що створювалися на цій мануфактурі, а згодом — у Києво-Межигірському художньо-керамічному технікумі, зацікавилася ще у часи навчання в Одеському художньому училищі імені Грекова. Адже одесити — відомі цінителі декоративно-прикладного мистецтва.

— Можливо, були такі твори, робота з якими запам'яталася найбільше?

— Останнім часом нам з колегами випало досліджувати й реставрувати цілі серії межигірських виробів. Усі вони по-своєму цікаві, але були серед них і справжні раритети: вази для фруктів 1820-х років у вигляді мушель, канфароподібні вазочки та ваза у вигляді античного глечика, датовані 1849 роком, велика ваза для квітів кремового кольору й такого ж відтінку менші вази середини XIX століття.

На реставрацію всі вони надійшли у незадовільному стані: мали значні втрати, відколи, вищерблення, загальні забруднення, потертості, деякі предмети колись було склеєно.

“FROM ABSOLUTE NON-INTRUSION TO FULL RECONSTRUCTION”

Art conservator of the National Museum of the History of Ukraine Natalia Revenok discusses the nuances of restoring porcelain and faience pieces.





Кожен з них вимагав ретельного дослідження, аналізу та вибору реставраційних завдань, тобто індивідуального підходу, що, власне, і є принциповою основою теорії та практики нашої роботи.

— Чи могли б ви пояснити це на конкретних прикладах?

— Звичайно. Обстежуючи вазу для фруктів у вигляді мушлі, ми з'ясували, що її виготовлено методом шлікерного литва. Це означає, що такі деталі, як ніжки, ручка, підставка, формувались окремо, а потім приклеювались на шлікер до основної частини і випалювались. Верхня частина має вигляд розкритої мушлі, до якої збоку приєднана вигнута ручка, схожа на стебло аканта, сама ж чаша тримається на чотирьох ніжках — стилізованих звіриних лапах з кігтями. Поверхня вази мала нестійкі пилові та стійкі клейові забруднення коричневого кольору навколо місць попередньої реставрації. Предмет був склеєний з трьох фрагментів, мав помітні втрати, а також декілька відколів на підставці та у місцях склеювання лап.

Подібна ситуація склалася і з багатьма іншими предметами. Вже згадувану вазу у вигляді античного глечика теж було попередньо реставровано — склеєно у нижній частині. Сам предмет виготовлено з фаянсу методом шлікерного литва, вкрито білою поливою та декоровано накладним скульптурним рельєфом. Ручка має вигляд химери, що спирається лапами на плечі посудини й тримається за край її вінця. Тулуб прикрашено рельєфною композицією на міфологічний сюжет. Під носиком глечика розміщено рельєфний маскарон у вигляді чоловічої голови з крученими рогами та бородою (імовірно, давньогрецького бога Пана); на ніжці можна бачити стилізовані фігурки сирен з розпростертими крилами. Предмет був покритий нестійкими нашаруваннями пилу та бруду по всій поверхні та в заглибленнях рельєфного декору і мав стійкі клейові забруднення, що залишилися від попередньої реставрації. Із втрат згадаю половину носика, частину рельєфного рога та волосся маскарона.





— Як будувалася ваша робота? Адже зрозуміло, що надати експозиційного вигляду предметам з такими пошкодженнями дуже непросто...

— Оскільки склеювання предметів, зроблене під час попередньої реставрації, виявилось незадовільним, було проведено демонтаж частин та видалення залишків забруднень. Потім — доповнення втрачених фрагментів і тонування з відтворенням розпису, декоративного рельєфу тощо. Склеювання проводилося 15% розчином полівінілбутиралу (ПВБ) у спирту. Втрачені фрагменти були доповнені гіпсополімером, шви склеювань і дрібні відколи заповнені акриловою мастикою «Мікро 0,2 L» (сополімерний латекс) шведського виробництва. Абразивна обробка проводилася очним скальпелем і наждачним папером різних номерів. На завершальному етапі доповнення було тоновано темперними титановими білилами та акварельними фарбами відповідно до кольору оригіналу, але з великою відмінністю.

— З якими труднощами доводиться стикатися реставраторам порцелянових і фаянсових виробів?

— Світ, певна річ, рухається вперед, і розвиток технологій відображається й на таких сферах, як реставрація. Для мене і для моїх колег головною метою є відновлення пам'яток у стані, максимально наближеному до первісного, з мінімальним втручанням і відновленням форм і розпису. Звичайно, сучасні матеріали та інноваційні методи реставрації суттєво в цьому допомагають. Втім, жодні винаходи не зарадять справі без попереднього ґрунтовного вивчення історії предмета, специфіки його образної системи, матеріалів і техніки виготовлення. Проведення реставраційних робіт завжди має супроводжуватися серйозними дослідженнями, адже твори мистецтва минулих століть несуть на собі сліди певного культурно-історичного середовища.

У цілому робота над відновленням виробів Києво-Межигірської фаянсової фабрики зайвий раз підтвердила, що за спільності головних принципів реставрації самі реставраційні підходи до пам'яток різних типологічних груп не тільки можуть, але й мусять суттєво відрізнитись.



Спілкувалася **МІЛЕНА ЧОРНА**



*Декоративна ваза у стилі ампір.
1830-ті рр.*