

№ 6(8)

издание

2003

АНТИКВАРИАТ

ПРЕДМЕТЫ ИСКУССТВА и КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЯ

Новости рынка, обзоры, статьи, практические рекомендации



ТЕМА НОМЕРА:
ТРИ ВЕКА
ГЖЕЛИ



ЗАГАДКИ
ЦАРСКИХ
ТАБАКЕРОК



ВСЁ О ТРУДОВОМ
КРАСНОМ
ЗНАМЕНИ



АГИТФЛЯНС: АВТОРЫ И КЛЕЙМА

ISSN 1542-7000



9 771683 760002 >



Второй половине мая неожиданно становится самым горячим временем для любителей, ценителей и дилеров. Целитель и любители кутно и всем миром отмечают Всемирный День музея. Коллекционеры готовятся к трем московским аукционам — в «Кресты», «Телос» и «На Софийской», характерно, что все они имеют ярко выраженный «картинный» характер. Серьезные любители и дилеры штурмом берут борт самолета, вылетающего рейсом Москва — Лондон: особый флер предстоящим торгам придает работы из коллекции Федора Ивановича Шамшурова. Перед вылетом нужно еще успеть посетить шампанское на открытии Центрального Дома Антиквариата в «Детском мире». А как пропустить ожидаемое начало работы (с традиционным шампанским) антикварных рядов в Восточном?

Понятно, что устремлены на горизонтально-проекционные картины, в отличие от знакомого алмаз «Аэрофлота», не покупается, а в первый класс все дилерско-коллекционерская роль вопросу не комментируется. Хотелось надеяться, что и посмотреть будет на что. Конечно, не совсем «музейный» уровень, но зато можно не только глядеть, но и глаз шмаковать. А поговорив глазу, выгадать тугой конек: как трудно пропустить кредитную картинку и... сделка состоится. Но праздник такого кошелька можно отметить зить каждую неделю, а вот День музея бывает лишь раз в году. Поэтому самое время поговорить об этих драгоценцах разума, доброты и вечности. А главное — и хранилища непреходящих ценностей.

Итак, подытожим. Нашим авторам, большинство которых работает в музеях. Директорам и хранителям музеев, которые бесстрашно помогают нам в организационном смысле. На то, чтобы перечислить всех полностью, места не хватит (обычно в странице 144 вышедших номеров). Вы дайте людям возможность увидеть то, что многие поколения мастеров создавали своим творческим гением, вы берите храните народное достояние. Извините за выскочничество, но это по сути именно так.

За исключением представителей высших особо крупных музейных собраний, все музейщики прекрасно понимают, что такое народное достояние и как с ним надо обращаться, чтобы хранить его не по-карейски, а сурдкам, а показывать народу, который и владеет этим достоянием.

К сожалению, эта грань между владением и хранением остается неизменно невостребованной «музейными гражданами». «Храню и поэтому много банко не подпускаю» — жизненное кредо отдельных несоизмеримых музейных дам — объективно мешает развитию самого процесса приобщения масс к культурным ценностям. А дерзнуться на так же тяжело, как и отдельные, еще более несоизмеримых музейных функционеров, стилистика, что если пресловутое народное достояние находится в подведомственном музее, значит, оно уже не общедоступное, а как бы их собственное. И снова крик: «Не пущать!», да такой грозный, что даже в носом слышно.

Стремление «закрыть» двери за все что угодно, включая, отчасти, исключая особенность личностного хозяина. Но если хоть цена гуманная, можно и принципами поступаться, признать, что право на использование всего и вся имеет не целая страна, а только избранные хранители. Так и цены кусаются: Британский музей с капиталистическим уровнем сервиса просит за изображения второе издание, чем, например, Оружейная палата с ее до сих пор «неизменяемым» советским сервисом. Да, Москва стремится стать самым дорогим городом Земли.

Впрочем, на московскую дороговизну антиквариата постоянно жалуются покупатели, даже вышестояющий Лондон и тот подешевеет. И если в мае московской антикварный мир является объединенно на ограниченных в масштабах города площадях по приноору западных, в том числе и лондонских конек, то, кто знает, может быть, еще через год лондонский западный пример позволит нам привести в соответствие и цены?

Будем надеяться...

Игорь ИВАНОВ



- 4 Вещи века
Модные табакерки
- 15 300 лет Петербургу
Город на крышке табакерки
- 18 Духовное искусство
Дзен-га — свободная кисть,
свободный дух
- 30 Предмет в интерьере
Бронза николаевской эпохи
- 36 Декоративное искусство
Алтарь: актеры и клятва
- 42 Предмет в интерьере
Мебель «буа» в Большом
Кремлевском дворце
- 49 Мастерская
Московского мебельщика
Эрнест Васьковский
- 55 Частная коллекция
Эротическая миниатюра К.Симона
- 57 Прикладное искусство
Парижская жизнь московской
художницы
- 61 Повски и находки
«Гусар» Петра Митурча
- 64 ТЕМА НОМЕРА
Три века Евангелия
- 80 Библиофила
В повесках венецианских книг
- 88 Письма из прошлого
Открыты ротмистра Подушкина
- 93 Разыскивается...
- 94 Словь стекла
Охотничьи мотивы
- 100 Рассказы о художниках
Русский эмир Богдана-Бельского
- 110 Летомась века
Фотограф аристократии
- 117 Милитария
Английская кавалерия в Крыму
- 121 Фалерстника
Медаль МЧС
Орден Трудового Красного Знамени
- 132 Нумизматика
Император на своей монете
Еще раз о бонках
треста «Арктикуголь»
- 141 Филателия
Редкости советской эпохи



Материалы с 1-го по 14-ое
публикуются на правах рекламы

АНТИКВАРИАТ
Иллюстрированное издание
№ 9(18), май 2003

Президиум
редакционного совета
Игорь ПЕВНИКИН
Главный редактор
Григорий ПЕТРОВ

Отвественный секретарь
Сергей РУСАНОВ

Ведущий редактор
Татьяна ГАРМАШ
Главный художник
Анна ЮРЬЕВА

Фотограф
Игорь НАУМОВИЧ
Отдел информации
Сергей УЗАНОВ

Верстка
Александр КОЖУХОВСКИЙ
Корректор
Светлана ШИЩАГИНА
Менеджер по рекламе
Марина СЮРБЛЕВА

Менеджер по распространению
Сергей ААПИШ

Журнал зарегистрирован
в Министерстве Российской Федерации
по делам печати, телерадиовещания
и средств массовой коммуникации.
Свидетельство ПИ № 79-12104
от 08 марта 2002 г.

Адрес редакции:
119435, Москва, Большая
Садовая пер., 9.
Телефоны редакции:
0932 248-4255, 248-0576,
248-3090 (факс)
e-mail: antykvart@yandex.ru
Наш сайт в Интернете:
www.antykv.ru

Членовский А.А. Печенская
Издатель: ИПФ INC, 145 Highley
Place, Abingdon, NY 11507, USA

Распространение
издательства «АК пресс»
Тел. (095) 248-6293, 248-2190

Журнал распространяется
в супермаркетах, магазинах
и букинистических магазинах,
антикварных салонах, газетных
киосках, почтовых ящиках.
Издающаяся в печать на
журнал на сайте www.dlib.ru,
а также в каталоге ООО
«Международное агентство
поискать» (Москва, Мясной —
бизнес: 99438
и в каталоге «Пресса России» —
издание 45/20.

Открыта в типографии
«Промисет», С.-Петербург,
Тираж 9700 экз.

Многие авторы журнала могут
не считаться с мнением редакции.
Редакция не несет ответственности
за содержание рекламных объявлений
и классификацию, предоставленную
авторами статей. Использование
любых материалов, как текстовых,
так и иллюстраций, опубликованных
в журнале «Антиквариат», преследует
цели искусства и коллекционирования,
адресованы только с исключительного
доверия читателей.

Цена свободная.

Журнал издается при поддержке
Департамента по сохранению
культурных ценностей
Министерства культуры РФ.

«Екатерина» бьет рекорды

Более 70 процентов продажных лотов и абсолютный ценовой рекорд России для приватизации — лот 22 по аукциону, проведенный «Монетам» и «Индэлком» в конце мая. Рекорд аукционной цены для русской монеты, проданной в России, отныне принадлежит пробной рублю 1806 года (лот 152) и составляет 120 тысяч долларов. Если брать весь мировой аукционный опыт, то в сравне-



с русскими монетами это третий результат за всю историю (дерево продавалось на западных аукционах «Кливлендско-юнион» и «Крейвенский рубль»). Отмечена еще 8 пробная, привагаковая срубля и 10 000 долларов. За 15 тысяч долларов ушел очень редкий патриарший дуэт: за сравнение при Катерине, авторство выявлено и редкие монеты для Пампана; и две рубли выше стоимости подыались 10 лотами 1827 года в идеальном состоянии (12 000), 5 лотами 1929 года (монета 2 января) были проданы за 15 тысяч. Все эти рекорсты свидетельствуют, с одной стороны, о хорошем подборе материала и о том что этого материала немало добывается как здесь, так и на Западе, с другой стороны, странствие покупателям отражает повышенный интерес к русской нумизматике со стороны серьезных частных и корпоративных коллекционеров.

Обошлись без «Первых имен»

В несколько удручательном положении оказались организаторы аукционного Самгва «Первые имена». «Эксперт» был лотов привлекать заинтересованные в конце мая, экспоненты откликнулись к встрече с VIP клиентами, журналисты толкали вперед, но в итоге, за месяц до мероприятия, его отменили. Версий привагаделого на самом деле несколько. Официально, компания PR-службы «Эксперт» — решила вернуться на аукционный рынок, так как сейчас совпадают с торжествами в Петере и русскими торжествами в Лондоне: в общем, как всегда «по просьбам покупателей». Неофициально версии совсем другие. Один — совсем уж конспирологическая версия свел лот устроить г-на Бачкова и его команду от «Саломеи» и создать любую альтернативу этому виду деятельности. Другая, бо́льшая по количеству на рынке, живет на поверхности: когда экспоненты показали экспертам Министерства культуры предлагаемые лоты подвала, те сошлись за голову — «Какие уж там первые имена! Первоклассные работы, дай Бог, для десятка любителей! В общем, не первые имена, а дилерский архаизм! «Саломеи», значит, нечего погордиться — отсылайте до покупателей «первых имен» в архаизмальных масштабах!

Странно, почему никто раньше не задумался, что пикаров в количестве, способном заполнить тысячи квадратных метров, никак дилерам обогнать не смогут по размерам.

Москва — взгляд из прошлого

Прекрасная выставка все лето будет укрывать Бесме палаты. В основе экспозиции — коллекция московских открыток Артопа Монголтана. Карманы бы, московской архаики, и еще одного известного столичного градостроителя, академика Инiffe, должен был уделить основное внимание архитектуре города во все ее проявлениях, но Артопа пошел дальше. Через принятые операции он показал дух Москвы рубежа веков, был и время обязательной перестройки. Удачное доказательство к открыточной части — серия монументов: от типичной сентиментальной до ладной за оживленные моменты.

На презентации выставки г-н Монголтани объявил о работе по созданию в Москве музея открыток. Несмотря на то, что над созданием такого же музея в Петере давно трудится г-н Третьяков. Кто будет первым, подскажут время.



Аукционный дом ГЕЛОС

Ежемесячные Тематические Аукционы

30 мая в 14 часов состоится

Аукцион

Живописи и Нумизматики,

посвященный русской и западноевропейской живописи конца XIX — начала XX вв. Экспозиция лотов открыта с 23 мая.



27 июня в 14 часов состоится

Аукцион Фарфора и Стекла.

Состав стрингов останется традиционным, а акцент будет сделан на различные предметы из фарфора, хрусталя, стекла. Экспозиция лотов открыта с 20 июня.

Москва, 1-й Боткинский проезд, дом 2/6
метро «Динамо», «Беговая»
Тел.: (095) 945-44-10, 946-11-71
Ежедневно с 10.00 до 20.00
www.gelos.ru e-mail: info@gelos.ru



Модные табакерки

*«Наставь нас табачком — в голобе моль
не забедется!»*

Русская поговорка

*Табакерки
давно и с охотой
коллекционирует
не одно поколение
собрателей.
И хотя большая часть
табакерок XVIII —
начала XIX века
уже давно заняла
свое место
в составе частных
или государственных
собраний, единичные
экземпляры, несомненно,
еще долго будут
«мелькать»
на антикварном рынке.*



Табакерка. Фарфор, роспись. Серебро, латунь. Германия. Мейсен. Середина XVIII в.

«В» обихде XVIII века был один предмет, широчайшую бесполовую, широчайшую всеобщую, отраженный в себе все события исторического и политического характера, общественные бедствия и праздники, войны и церемонии правлений, рождения и браки, юбилеи, смерти, любовные увлечения частных лиц. Предмет этот, для изготовления которого употреблялись все возможные материалы и применялись все сорта техники, предмет, стоявший от несомненных грехов до аскетов ты сам, это табакерка, которую было названо атеистами XVIII века.

Эти слова известного знатока старинных редкостей С.Трубинского дают бесспорно и почти исчерпывающую характеристику табакерки — предмета, который давно и с охотой коллекционируют во одно поколение собирателей. Можно утверждать, что большая часть табакерок XVIII — начала XIX века уже давно наша часть в частных или государственных собраниях, далеко единичные экземпляры, несомненно, еще долго будут «выкапывать» на антикварном рынке. Игретка прелестью судьбы выжидают менять свое коллекционное приращение целые группы этих предметов. Поэтому время от времени возникает возможность как бы заново открывать мир табакерки.

Табакерки были распространены в Европе в течение более двух столетий, с конца XVII до конца XIX века, но лишь XVIII век заслуживает имя «Века табакерки», и заслужив по праву, поскольку именно тогда табакерка приняла на себя не только роль, функционально ей предназначенную, — хранительницу порошка шпательного табака под рукой владельца, но и стала множеством других вещей: портретом, декоративным, шпательным, ритуальным, символическим. Благодаря этому табакерки уже в том же XVIII веке стали предметом обихода, коллекционирования, собраниями. Когда же мода на шпательный табак в благородном обществе прошла, табакерка обрела еще одно назначение, став предметом сувенира. В XIX веке многие образцы парижской художественной промышленности начали специализироваться на выпуске табакерок, предназначенных не столько для личного пользования, сколько для удовлетворения потребностей собирателей редкостей и ювелирных витрин.

На рубеже XIX—XXI веков на российском антикварном рынке наблюдается заметное оживление в торговле табакерками, что позволяет нам более пристально рассмотреть в этот предметный предмет и признать его историко.

Увеличение табака в Европе наступило в XVII веке. Табак являлся, курить и нюхать. Первые два способа употребления заокеанского зелья долгое время оставались шпательными



Табакерка-трубка.
Дерево, резьба.
Геральдическая (73), Медведь (73), 1714 г.

или у простояканий, а вот шпательный табак распространялся к концу века во все стороны, достигая и самые рафинированные слои общества. Увеличение стало постоянным всеобщим: табак шпательный не только мужчинам, но и дамам, даже молодые девушки. Появлению для нужды шпательного табака приспособивались привычные домашние предметы: терки и молоточки для специй, во многом для шпательного модным преобразовывались устаревшие ремесленные изделия создали множество специальных приспособлений.

Табакерка появилась среди них не сразу. Почему шпательное зелье продавалось только в виде трубок из туго спрессованного зелья, и каждая единица должна была самостоятельно размельчить из зерен употребляемым. Потребовалось около ста лет, чтобы карликовые коробки для шпательного табака обрели оптимальный размер и удобную форму.

Пробором привычных табакерок были довольно сложное устройство конструкции, выгравированные в себя коробочку-лоток с прикрепленной к ней из шарнира теркой или же лоток с двумя теркой и подвижной крышкой. Недобротой этих предметов было не только в названной сложности устройства, но и в том, что табак следовало натирать там и тогда, когда лоточная настальная шпательность посылать целиком-другую. А это было не очень приятным занятием: прикоснуться рукой, обидеть и мазать руки. Кроме того, использование терок проходило



Табакерка для шпательного табака. Медный окрас, резьба. Германия. Середина XVIII в.



Табакера с эмалью Фридриха II Прусский.
Золото, бриллианты, изумруды, диаманты, рубины,
Горный хрусталь. Собрание XVIII в.

длань довольно сильный шум, что в общественных местах создавало известное неудобство.

Впервые прачешные, плотно закрывающиеся коробочки, удобно раскрывающиеся в руке и надежно помещаемые в карман, придумали люди путешествовавшие, для которых возможность предельно удобному занятию стала неотъемлемой частью отдыха. В этот, довольно не пенал, плотно закрывающиеся плоские коробочки с закругленными углами хранились настоящие табак. Дошли их не ведь, как природной красотой, так и из различных ее разновидностей, которые в обиходе теперь называются аутентиком. Крышка такого «пенала» была либо съёмной, либо крепилась на пенале и отщипывалась на сторону. Поверхность коробок украшалась гравированными надписями и рисунками или же чеканными изображениями самого разного содержания: бытовыми сценами, пейзажами, портретами или иными авторскими текстами, оригинальными композициями. Помимо знатных рисунков и надписей на таких коробочках нередко можно встретить позолоченные эмалью, клею, изумрудами, рубинами и тому подобно. Поскольку впервые появились они у голландцев и немцев морских и создали, напомним их «кладовики» или «моргостовки». Присутствовали они, как и терки пенала, до середины XVIII века, причем особенно были распространены в Германии. Эти коробочки для аутентического табака по традиции называют «табакерами», но их следует отличать от табакерок настоящих, тех, что были предметом модного обихода.

В XVIII веке шире в Европе повзрос в продаже табак, настолько готовый к употреблению, что привнесло в историю быта своего рода революцию. Портативную табакеру терку вывелись стертаями коробочка с плотно закрывающейся крышкой. Родилась табакерка, такая, каково она приобрела свою заслуженную славу. Табакерка — не просто емкость для табака, а модный аксессуар, символ принадлежности к определенному слою общества.

Конечно, благодаря очень широкой распространенности увлечению неостепенным американским табаком, а также желанию местного производства в разных регионах и у представителем разных сословий была особа изобретенные формы емкостей, иногда весьма отличающиеся от «классической» табакеры. Но и она, по традиции, носила это название. Таковы табакеры на Русском Севере, роженки в России, бутылочки с пробками-лопатками в Китае и Мексике и тому подобные портативные емкости для неостепенного табака. Каждая из таких разновидностей имеет своих почитателей и собирателей, а коллекционеры табакеро-бутылочек даже издали специализированный журнал, но в целом эти специфические по форме предметы остались вне комплекса европейских «благородных» табакерок и продолжали пользоваться спросом у потребителей много дороже, чем табакерки, названные «аутентиком XVIII века».

Ни одно другое название не демонстрирует столько роскоши и изобретения, сколько приоткрытый и изобретенный XVIII век. Тем задвинула Франция, а ремесленники в других странах, равно подвизавшимися придумали своих французских собратьев, иногда урушая или выдвигая их в соответствии с национальными курсами или своими возможностями.

Иногда лишь доскональное знание истории бытования вещей позволяет правильно определить их принадлежность. Забывшие потянуть нередко дают новое название старинной вещице, самонадеянно атрибутируя ее прошле. Так, зачастую емкости для модных прихотей XVIII века, имеющие вполне конкретное предназначение, их обладателя века XXI называют «индульжанами», просто «коробочками» или сокровищем до века XIX — «бонбоньерками». Хотя еще в том же XIX столетии за всеми этими модными аксессуарами закрепилось у антиквара и собирателей название «табакера» — по имени самой модного предмета XVIII века!

Сейчас, когда обиход носить табак, переданный всю силу этого неостепенного, яркого, веселого «цветного» товара, окончательно исчез из арсенала вредных привычек модников, можно попытаться точнее определить, какие же они, модные табакеры. Сложность состоит в том, что, будучи распространены в быту предметов, атрибутом индивидуального в разных слоях общества считался, табакерка могла быть выполнена практически из любого материала: от самых доступных и дешевых, таких, как рож или кора дерева, до самых редких и роскошных.

Для возможности модников табакерки деланы из драгоценных для наших людей изделий материалов — золота и серебра, слоновой кости, драгоценных и редких камней. XVIII столетие донесло этот круг рафинированных материалов достижениями современной промышленности — фарфором, эмалью, стеклом, дивным. Подушарики были эти и золотые изделия, но вновь воцарилась в моду искусство и то время ягнтар, перламутр, перла, лакаша (жуклы жюга), кораллы. Широко использовались иногда не выходящие из моды и поучительные новые способы обработки дерева. Достояние моды значил высокосортные медные сплавы и железо.

В XVIII веке были приняты «экспрессивные» и разнооб-

развить природные свойства используемых материалов: подрашивать и плавить ртуть и янтарь, золотить неблагородные металлы или подрашивать их до бриллиантового блеска, подвешивать природные камни стеклами. Результаты часто оказывались восхитительными. Такие вещица были своим собственным космополитным предствителем, поэтому табакерки, как правило, не отмечены подписью мастера, и на них можно обнаружить лишь обязательные метки, например, пробирные клейма. Только некоторые производители, особенно тордовавшиеся слабой фирменной маркой, исправно помещали свою продукцию, в основном это фарфоровые табакерки.

Главное требование, которое предъявлялось к табакерке, — стоимость. Андриджерие на рынке производителям южных предельно была, каковой в Париже была знаменитая фирма Бюшье (фирменный знак — алмазная обложка), выпускали комплекты вещей по единому образцу одновременно и по традиционным драгоценным материалам, и по материалу, которым лишь XVIII век дал «права гражданства» в аристократической роскоши. Качество самой вещи и обстоятельства, связанные с ее приобретением, были для человека XVIII века важнее, чем ее формальная стоимость и тем более место производства. Иногда требовалось и вовсе заглянуть эти подробности.

Табакерка — самый модный, но не единственно модный предмет эпохи. И кавалеры, и дамы жилили и ниже слабости возмимо приверженности к табачному зелью. Самым распространенным и устойчивым было стремление выгадать красочности. Велюществом южанки и южанцы предру употребляли всевозможные соли, бальзамы и протирания. Настурной необходимостью были духи, пудра, румяна и ароматные масла. Для всего этого пакуется, спущено или мягко-накалантистотом велюществом нравил был санхити, соответствующим содержанием по красоте отделки и удобству применения. Чтобы «удобно» привнесденной кофиде или кофину, баночки для помады должны были быть или «во руке» и раздвигать гвал, изначально надсежно закрываться и при этом легко открываться. То есть к таким санхитам предъявлялись те же требования, что и к табакерке!

Среди разновесных баночек и аэробочек непросту выдвигать те, что были предназначены специально для помады. В чем же их отличие? Почему ни в чем, потому что табакерки в боленстве своем были такими же аксессуарными привычного бытия, как и помадница, и что можно поместить в такую баночку — ретина падывает. Но

отличие все же есть: у помадницы были овальное или круглое дно, стенки стакана расширялись вверх или же с перегибом посередине тулова и выпуклая, а не плоская крышка. Емкость такой аэробочки обычно не превышает 120 граммов. Случается, что в крышку южанки монотонно стеклозное зеркало или полированной металламский диск.

Существует еще одна разновидность южанки коробочек, не являющихся табакерками, — мушкетерия. Мушкетеры назывались кружковцы во черной тафты или бархата, которые южанцы и южанки XVIII века обычно распределяли по лицу, груди и шее. Обычай этот родился в Италии, распространился во Франции, а затем и по всей Европе. Мушкетерия была невелика по размеру, с обязательным зеркалом в крышке. Уж эти-то южанцы жасды должны были быть под рукой: вдруг придется срочно сообщить что-то важное «языком мурше» или ухитриться разве сделать «облажаться».

Поскольку до пошлости табакерки единственным подручным предметом для хранения спущеного вещества, боявшегося сырости, была порошница, то некоторые



Табакерка-часы. Серебро; южанка; фарфоровый колпачок.
Знаменитая Европа. Начало XVIII в.



Табакерка. Золото, серебро, бриллианты, опалы.
Рисун. С. Понявину. Серебряная табакерка XVIII в. Подарок императрицы
Елизаветы Петровны графу Андрею Гудовичеву.
Хранится в Государственном Эрмитаже.

табакерки сохраняли сложность с этими отличиями и всецельно принадлежали к искусству, но вряд ли их можно отнести к числу модных в XVIII веке.

Покажи, больше никакой другой предмет из арсенала модных вещей XVIII века не спутать с табакеркой. А лишь век XIX породил новую группу «кометрических» в этом отношении выкестей другой формы. Среди них — принадлежность для хранения папиросок, пахитосов, сигарет, обрешенные позднее форму нитке всем хорошо известным воронкам. Они пользовались у табакерки плотно закрывалась, но легко, одним движением раскрывалась крышка и принятое оформление. По размеру близки к обычным табакеркам специальные коробочки для спичек, марок, картонных фишек. Во второй половине XIX века к ним принадлежали мобильные емкости для спичек и полевых солей, которые иногда, увы, заслуженно, называют коптильницами. Это традиционное название маленьких мармальных коробочек, обычно шарнирно исполненных, с двойной крышкой и малюсенькой защелкой, изобретательно укрепленной под первой из них. Возможно, такие коробочки действительно изначально предназначались для удовлетворения страшной привычки. Однако покакую комбинацию имеют и дальневосточные табакерки-бутылочки. Их иногда называют ошумными табакерками, но это явное заблуждение. Наблюдатель отмечает, что на ошуме, в своей конструкции, сеп в крышке, монтаж пушки по кругу такую табакерку-бутылочку, в лезвие пушки была нитка для того, чтобы каждый мог воспользоваться спелым ошумом — табакком, а не ошумом. В таких табакерках малюсенькая

защелка была плотно закреплена в крышке-пробке ниткой таким образом, что пробка оказывалась ее держателем. А сверху выжималась еще одна крышечка. Форма этих табакерок очень древняя, но, пришла в Европу в большом количестве именно во второй половине XIX — начале XX века, они могли получить и другие названия.

К табакеркам иногда относят нососесеры и жеманки, иногда не имеющие такой плотно закрывающейся крышки и поэтому обычно обладающие дополнительными замком-защелкой или ниточной защелкой крышки. Кроме того, внутри у нососесеров есть фигурные гнезда для палочек, а размер и форма жеманки определяются предназначением футлярика. Эти особенности конструкции делают их отличие от табакерок вполне заметным. Если же палочки с гнездами утретены, внутренняя шероховатость такой коробочки шероховатая, и это должно насторожить собирателя.

Табакерки-сувениры XIX века же очень похожи на конструкцию табакерки предыдущей эпохи: они тельно-важны ими, наоборот, листовыми, толстоственными, и, хотя закрывающаяся плотно, крышка движется в них не так свободно, как следовало бы, и то и иное порою переделательно захлопнутся. Встречаются даже табакерки, у которых губына крышки почти равна собственно емкости для табака — свойство, несаманное для века XVIII, давнишнее ощущение конструкции.

Среди табакерок есть и настоящие модели. В них по дну провидит невысокий выступ на случай использования ее в качестве нососесерной вещи XVIII века был приспособлены для сбережения поверхностей столешницы. Крышка табакерки обязательно должна быть плоской или слегка выпуклой. Параметры стандартной табакерки колеблются от 14 до 4 см, но некоторые искусственные образцы могут несомненно превышать эти размеры. В настоящих моделях иногда бывает дополнительная вставная металлическая крышка, которая плотно



Табакерка в форме тарелки. Копья, рис. резба.
Бразилия (?). Серебряная XVIII в.

закрывает остатки табака в коробке, препятствуя его выдыханию и отсыреванию.

Внутри у табакерки гладкая поверхность. Иногда это обусловлено самим материалом: стекло, эмаль и гальванизированный фарфор таковы по своей природе. Металлические табакерки изнутри отполированы или отлакированы, иногда дополнительно выложены лаком. Если же материал несколько порист, то внутренность коробки дублируется более плотным. Обычно для этого используется форма или тонкий лист металла. Известны образцы, когда такую функцию выполняет золотая бумага.

Крышка и закрывающаяся крышка табакерки обычно таким образом, чтобы табак не проливался в кармане, но в то же время позволяла мне открыть свою табакерку без особых усилий, извлекая драгоценные пачки. К середине XVIII века выработалась конструкция табакерки, крышка и верхней край эмалевого или фарфорового соединения таким образом, что крышка «надвигалась» на коробку, а на стороне, противоположной крепления крышки, выходящая вперед для зюбры пачка. Этот выступ оформлялся как щиток, декорированный рельефными или растительными эскизами. Многие эмалевые и фарфоровые табакерки западноевропейского происхождения имеют подобные отпрысы с односторонними прорезами. Как правило, это табакерки одного размера и одинаковой формы, и различаются они декором. Более ранние изделия табакерки эскизы утончались. Более поздние же, созданные в последние четверти XVIII века, обычно имеют сложную форму — трилобную со стемпкой, а не отполированной крышкой. Разнообразие же отделки остается всегда отличительной чертой табакерки.

Табакерки изготавливались из самых разнообразных материалов. Конечно, выбор определялся диктатором заказчика или его личным вкусом, а тому же редко кто в ту пору ограничивался одной единственной коробочкой, поэтому со временем у настоящих модников их накапливалось десятков и даже сотен. Всякая перемена платья



Пятиугольная табакерка (в раскрытом виде). Медь, эмаль, резина. Германия (1), Россия (2), Сербия 1910 г.



Пятиугольная табакерка. Медь, эмаль, резина. Германия (1), Россия (2), Сербия 1910 г.

зубовалла от модника особой табакерки! Любители табака немалую становились коллекционерами. Известно несколько убедительных тому примеров: прусский король Фридрих Вильгельм полюбил в наследство 600 тысяч маленьких коробочек, а через срок шесть лет оставил после себя уже около полутора тысяч; французской принцессе Коэнге к концу жизни имел 800 разных табакерок. Цифры впечатляют, ведь они соотносимы с размерами крупных музеев собранной наших дней!

При богатом российском дворе обычно увлекались роскошными коробочками работы лучших ювелиров, изготовленных из драгоценных металлов и камней. Липа в правление Екатерины Петровны заимствую ювелирному драгоценным безделушкам и придворных особ составили фарфоровые. Знаменательно, что в числе переехавших отечественных фарфоровых изделий, созданных на Императорском заводе в 1750-х годах, стала немецкими фигурная табакерка «Монса».

В ту эпоху фарфор в Европе повсюду был фаворитом, желанным, но недоступным для простых смертных материалом. Фарфоровые табакерки могли себе позволить лишь избранные. Но существовал материал, который по своим декоративным возможностям вполне способен был заменить фарфор. Это — эмаль.

Эмалевые табакерки — своеобразная и интересная по объему часть «табакерочного» наследия XVIII века. Почти все другие табакерки той эпохи «разбрасывались» по коллекциям стекла и фарфора, драгоценностей и бронзы, лака и иных материалов, желанных для собирателя, лишь эмалевые так и остались почти самостоятельным комплексом.

Эмаль — известный со времен древних цивилизаций материал: стекло, сплавляемое с металлом. Полная эмаль, способная покрывать металлическую поверхность предмета с обеих сторон, — достижение европейских мастеров нового времени.

Комплектирование табакерок — занятие увлекательное. Знатки камней и ювелирных техник выберут



Табакерка-яблоко. Мель, эмаль, роспись, позолочен.
Англия. Вторая половина XVIII в.



Табакерка-птица. Мель, эмаль, роспись.
Англия. Вторая половина XVIII в.

по вкусу и по карману паритетную драгоценность, прощера свой личный вкус специальной элитарной материальной или расшифрованной дробинице и мастерским калеймой. Появляются и исчезают в продаже табакерки фарфоровые: лютеем увидит в них хорошо известную манеру письма и свойства чернил знаменитых фарфоровых мануфактур, нередко их порадует и марка на изломе, как подделается в традиционной фарфоровой коллекции. По-разному саминие ориентировались в табакерках эмалевых, они очень редко бывают подлинными или датированными. К тому же непонимание технологии художественной эмалы часто снижает первоначальное коллекционерство.

Эмалевые табакерки, по сути, вторичны по отношению к фарфоровым, нередко они повторяют их форму, узорчатость и роспись. Но они были так разнообразны, так стилистически соразмерны для своего времени свои предмет, яркость красок, выразительность формы, что уже давно составляют отдельные коллекции. Эмалевые табакерки изготавливали во Франции и Швейцарии, Австрии и Англии, Пруссии и России. Появляются среди них и привезенные из Китая коробочки «квантоновской эмалы». Они удовлетворяли самым повышенным вкусам и самым изощренным пристрастиям. Откуда бы ни пришла свой путь такая табакерка, она всегда представляет собой кованую из красной меди коробочку с оптической краской, позолотой и снаружи покрытую эмалью, чаще всего безмятежно цвета. Крышечка и коробочка соединены металлической спиралью из серебра или золоченого медного сплава. Поверхность же табакерки украшена росписью или аппликацией. Распространению эмалевых табакерок способствовали не только их высокое декоративные достоинства, но и функциональная целесообразность покрытия распыленным стеклом эмалы — один из самых гигиеничных материалов.

Появляется разнообразие форм эмалевых табакерок. Среди них есть вылитые в эмалью, дамские турфемки и птички, мужские перьячки и головы животных или даже людей! Такие «обманки» зрелище во вкусе дуэтного XVIII столетия, любящего маскировку и переделанности, не чуждостью эмалы и дружеской провокации. В табакерке любой формы притаятся ее «преданности» выделка, способность быть всегда под рукой, оттого случается, что эмалевые для табака оказывались выношенными в неподготовленном треске или в рукояти тростей.

Конечно, эмалы в первую очередь радует яркостью красок. Самые сложные по палитре эмалы английские и голландские, они покрыты флюидом (бесцветной эмалью) и бьются, будто матерья. Английские отличает еще приоткрытость кованых форм: именно они обычно бьются в виде птичек и пловцов, выносят рельефную основу под эмалью. Именно расписных эмалевых табакерок есть декорированные и иным образом. Среди них встречаются табакерки с рельефной эмалью. Этот художественный прием изобретен дамоисскими эмальерами еще в XVI веке. Он не требует дополнительной обработки: металл рельеф создается из самой эмалевой эмалы. Этот прием почти применяли французские и немецкие эмальеры — соотечественники лучших фарфоровых скульпторов века.

Еще одна разноплановость эмалевых табакерок — та-

табакерки с инкрустациями. Их создавали также в разных странах, и они обладают заметными региональными различиями. Во Франции для этого использовался довольно толстый лист так называемого белого металла. Контур накладки был обычно мало выражен, главное внимание художник уделял проработке деталей изображения, невысокой рельеф которого иногда напоминал гравировку. Английская эмаль с инкрустациями украшалась золотистым орнаментом. Европейские эмальеры, исполняя этот прием, украшали накладками однотонную — белую, лиловую, синюю — поверхность, пренебрегая росписью. В Германии же для этих целей применяли тончайшую форму, чаще всего золотистого цвета, и расплавили ее так, что она покрывала некоторые элементы рисунка в композиции. Ее легко слепить просто с росписью золотом. В России эмаль с инкрустациями в XVIII веке изготавливали в Белом Устье.

Делали там и модные табакерки разной формы: однотонные и двуцветные, покрытые глянцевой белой, синей, желтой или бирюзовой эмалью. Их поверхность украшали росписью ажурных овалов цветов, пейзажей, сармак и трофея.

Табакерки предназначены для того, чтобы их держали в руках, рассматривали, любовались, потому что их оформление нередко несет в себе доминантную информацию, понятную лишь посвященным. Смысл изображения пролегал в том, когда оно снабжено пояснительными надписями, что в ту эпоху широко практиковалось. Но и без пояснений долгие века смысл таких изображений, как прозенные стрельцы или сторожские на алтарях сердца, янтарь надежды, роспись игральных карт и востой. Самый распространенный декоративный мотив в росписи эмалевых табакерок — цветы, а сюжетный — галантные сцены, живописные живописью А.Ватто.

Декор табакерок часто указывает на атмосферу игры, а особенно — любовного заигрывания. Даже быльиные цветочки для посвященных были колющим посланием. Да и жемчужные сцены, на которых дамы и кавалеры мурлыкают, прохаживаются, беседуют, иногда имеют дополнительную смысловую нагрузку. Например, рыбная ловля на удочку традиционно обозначает и любовную игру, фанеру.

Философский смысл многих популярных в декоре табакерок сюжетов раскрывается с помощью вели-



Табакерка. Медь, белая эмаль, эмаль с инкрустациями. Белый Устье. Вторая половина XVIII в.

чина их в контекст всей культуры восемнадцатого столетия. Тема дороги (жизненного пути), прехитности путешествия (событий жизни, смены возрастов), временности пребывания где-либо, водоемов и мостов. Лодка на озере, парус в море, ящик на ветке дерева, обаяние на холме — все это говорило с человеком на понятном ему языке благодаря воинно классифицированного искусства. Иногда тому дорожке подчеркивает сама форма табакерки: табакерки-кареты, табакерки-лодки, табакерки — дорожечное судно.

В табакерках XVIII века известны конструкции, форма, материал и декор оказываются подобранными не случайно, а построенными по некоей общей программе.



Табакерка. Медь, эмаль, роспись. Германия. Середина XVIII в.

Ее расшифровка — увлекательное занятие. Иногда для этого надо не только угадать что-то, чего прежде не знали, но и забыть многое из опыта нашего предшественника века. Прежде всего следует отказаться от фетишизации «вечных матерьяльных ценностей». Больше доверять самому предмету, его облику и подлинности.

Табакеры из драгоценных металлов, украшенные камнями, не составляют заметного раздела на современном рынке. Их собирали преимущественно всем привычными способами, и те, кто поддавался на обаяние, вряд ли сумеет сейчас «с нуля» собрать крупную коллекцию золотых коробочек с бриллиантами и сапфирами XVIII века. Но и этим любителям роскоши биенетрето всегда есть на что обратить внимание. В одном из московских антикварных магазинов еще недавно продавалась табакера с эмалью, корпус которой был изготовлен из алюминия. В XVIII веке этот металл отнеслся к числу редких, дорогих и стоил не дешевле золота.

Неверно всегда воспринимается в наше время и роль меди в создании стиральных вещей. Именно этот

металл обычно использовался художниками-миниатюристами. Эмальные миниатюры на меди нередко украшают драгоценные коробочки, что обусловлено не особенностями технологии, а технологическими особенностями художественной эмали. Обращают на себя внимание табакеры, где медалью миниатюрного портрета — владельческая особа. Драгоценные табакеры с портретом государя или государыни служили наградами, равными по чести официальным наградам монарха.

Особенно среди табакерок с живописными изображениями владельцев особ стоит эмалевые и фарфоровые табакеры с портретами императрицы Елизаветы Петровны и Фридриха Великого. По-видимому, большинство из них было изготовлено на Берлинской мануфактуре. Те, что с портретом Фридриха, обычно сопровождалась еще и портретом его супруги, а также прославлением его побед в Семилетней войне. Они были созданы до вступления русских войск в Берлин осенью 1760 года. Табакеры же с портретом российской императрицы и прославлением побед русской армии — после этого события. И те, и другие имеют идентичные форму и размерности, предназначались они для награждения офицеров пруссаков или русских соответственно.

Известные табакеры с миниатюрами живописными портретами этих государей, изготовленные и в других европейских центрах. Среди фарфоровых табакерок с портретами Елизаветы есть и изделия Императорского фарфорового завода. Эмалевые табакеры такого типа, по-видимому, — подражания им. В литературе есть сведения о том, что подобные воспроизведения практиковались и в Англии той поры, их называют бирмингемскими.

В XVIII веке возникла особая форма табакерок — фарфоровые и эмалевые, которые назывались «шестоголвыми» и воспроизводили форму сложного письма, полого пакета. В таком виде существовали письма, покрытые штампами и сохраненные печатями. И штампы, и печати заботливо воспроизводились соседними цветочных табакерок, а крышку их украшал адрес. Французский язык в ту эпоху был общедоступным у знатных и образованных людей по всей Европе, поэтому тексты и адреса на табакерках, где бы они ни были созданы, писались обычно по-французски. Иногда, если предмет делал по особому заказу, что более характерно для фар-



Табакера. Медь, белая эмаль, эмаль / позолоченная.
Ростов, Великий Новгород. Собрание ЕВЛБ № 4

формы коробочек, это был конкретный адрес, иногда — вымышленный, что-то вроде «Президентской бронетанке в Санкт-Петербурге». Особенной популярностью шашкетные табакерки пользовались в России и в некоторых землях. Любопытно отметить, что эмальевые шашкетные табакерки, вероятно, появились раньше фарфоровых. Форма шашкетной табакерки и ее функция как футляра для пистолета так полюбилась, что даже после окончания «века табакерки» можно было обнаружить среди ювелирных вещей ее уменьшенный образец уже в виде брошка.

Для любителей табака разного сорта были придуманы многокамерные табакерки, каждое отделение в которых закрывалось особой крышечкой. Такие коробочки особенно хорошо подходили для тайной почты.

Чтобы не спугнуть определять, какое отделение открыл для знойной дамы, а какое — для ее сурруга, табакерки делались двусторонними. Эта же конструкция хорошо подходила для скрытия, предостерегающего угодить друга табачным запахом, а самому последователю жемлом выжженного сорта. Вставлялись в табакерки различные «секреты»: зрительные трубки, часы, меланжированные соловьи, зеркала. При помощи зрительной трубки можно было незаметно наблюдать за кем-то вдалеке, а при помощи системы зеркал это можно было делать, даже не поворачивая головы в ту сторону, где происходило что-то интересное. Игривая, часто театральная атмосфера балов и иных веселых собраний дозволяла такую возможность.

Современники разделяли табакерки на мужские и женские, но какие предметы, кроме оптической разницы в размерах, могли служить в этом делении определяющими, остается не очень ясным. Ведь форма и дизайн шашкетной коробочки должны были соответствовать стилю и одежде носителя, а познанием тайной, обилие вышивки и кружева отменяли модные полые кавалера Галантного века так же, как и дамы. Не уступали они друг другу и в принарядности и украшениях.

Возле табакерочное наследие оставил XVIII век. Конечно, на его протяжении несколько менялись предпочтения модной публики табакерок, но, в целом, именно в табакерках особенно ярко отразился вкус стилизованного с его приглушенными линиями, чистыми цветами и линиями прямой атмосферой приглушенной праздности. Даже в конце столетия на смену пестрым и богато украшенным экземплярам для табака пришли цикличные французские коробочки того же назначения со сменными крышечками. Эти крышечки украшались обычно камнями, жемчужинами, медальонами или их имитациями. Удался восторг и яркость, особенно стали цениться вещицы с азартной привлекательностью и тщательно исполненной пластич-



Табакерка Золотая, крышечка эмалью инкрустирована, черн. роспись, Россия, С.-Петербург. Модель ЕМН в Табакерки принадлежали Петру I хранятся в Государственном Эрмитаже.

кой. Тонкость рисунка воспроизводилась резцом, иглой, инкрустацией. Так, кумир новой жизни — Наполеон — предпочитал черепашьи табакерки, инкрустированные эмалью провианской.

В самом конце столетия изменились вкусы модной публики: а ней больше не было карманов, сошли со сцены эскизы «шпиковые дамы» и «старички в натурденных париках», ушла из обихода привычная провианская оловянная и табакерка.

Традиционные коробочки для табака некоторую время еще оставались предметом привычного и уважительного подарка, и объем их производства был очень велик, а иногда просто широченен — только из одной фабрики П.Корова под Москвой в 1804 году было выпущено 13-420 различных оловянных табакерок из шпиков-више. Очень популярными сувенирами для образованного туриста, посетителя Италии в 20-е годы XIX века, стали табакерки из камня, украшенные дотной инкрустацией. Особенно хороши были коробочки римской работы, тулово которых вытиснено из так называемого порфирита — обработанного особым образом красного издальского гранита. В крышку их вставлялись монетки из смальты, воспроизводившие всемирно известные виды итальянских городов, и первую очередь — достопримечательностей Рима. Механика миниатюры смальтную эмальную предматрицу века, но возможности ее были настолько чудесны, а арсенал римских художников насчитывался 28 тысяч оттенков смальты разных цветов.

Табакерка — действительно некамерная вещь! Ведь в них заключены летности всего XVIII века.

Олега МОЛЧАНОВА

Иллюстрации предоставлены автором.

За что ценят табакерки?

Месюц назад я произнес по шести, выбранным за удачу, среди прочего, московским антикварами самым, чтобы посмотреть, есть ли там табакерки, и нашел их только в четырех. В двух случаях было по одной табакерке, в одном — три, зато в последнем — даже несомненная коллекция, по словам продавца, случайно подобранный в салоне.

Справедливости ради надо сказать, что в остальных двух были коробочки для мажорки, маронницы и спичечницы как западноевропейской, так отечественной работы XIX—XX веков.

Судя по выборке, помимо других на рынке представлены табакерки конца XVIII — первой четверти XIX века: круглые, цилиндрические, с отъемной крышкой. Крышки их украшают, по традиции, миниатюры: живописная, графическая, скульптурная или мозаичная. На традиционном языке русских антикваров такие табакерки называются «павловские», по времени наибольшего распространения — эпохи царствования Павла I (1796—1800), хотя мода на них возникла несколько раньше и продолжалась значительно дольше указанного временного периода. Цена таких табакерок колеблется между 26 и 40 тысячами рублей. Табакерки такой же формы, но созданные уже в более позднюю эпоху, ценятся дешевле — в сумму чуть более 10 тысяч рублей. Трудно сказать, что именно определяет предполагаемую продавцом стоимость, во всяком случае не тоннаж атрибуции (среди них есть образцы и с корректной атрибуцией, и с довольно небрежным определением материала, техники, страны и времени создания).

Можно предположить, что табакерки — как само-

ценный тип коллекционного предмета — не учитывается, оценивается же главным образом миниатюра на крышке. Приоритеты в оценке табакерок продавцами не декларируются. Но один из атрибуционных признаков сам по себе при оценке определяющего значения не имеет.

Но и в этом нельзя быть уверенным: одна из табакерок, эмалевая, созданная без использования драгоценных металлов, предлагается за 17 600 рублей, в соседнем же салоне серебряная табакерка с эмалевым овалом тоже — в 14 500 рублей. Посетителю осталось неизвестным, повлияла ли на цену стоимостная разница в возрасте предметов.

Табакерки с мозаичными миниатюрами так же заметно различаются по цене: от 17 500 рублей в одном магазине до 59 300 рублей — в другом. Возможно, разница в цене более чем вдвое объясняется неодинаковым художественным уровнем работ, что, конечно, может быть определением для продавца. Но очевидно также и другие различия в этих табакерках, менее субъективные, о которых потенциальный покупатель, возможно, желал бы узнать. Ведь не может же антиквариат торгово расцениваться только на знатоков, которые владеют излюбленным материалом вопреки профессионализму.

Впрочем, определяющие цены — безусловная переплата торговца, это, думается, покупатель вправе ожидать добросовестной информации по поводу атрибуции предмета. В случае с табакерками досадных сложностей много. Так, в одном из этих магазинов в качестве самого старого экземпляра покупателю было предложена табакерка того же «павловского» типа, хотя вокруг нее и недалеко были замечены стоимости табакерки 40—60-х годов XVIII века. В другом случае табакеркой была названа коробочка типа маронницы XIX века, а третьем — типичнейшая табакерка с отъемной крышкой предлагалась как шкатулка.

Завершая этот критичный обзор, отмечу, что в целом табакерки — как объект московской антикварной торговли — представлены достаточно широко как по материалу и художественному оформлению, так и по времени и странам производства. Табакерки XVIII — первой четверти XIX века западноевропейской работы были в свое время широко распространены вне национальных границ, поэтому колебания цены на них в России XXI века вполне могут быть сопоставлены с аналогами мировой антикварной торговли.



Табакерки. Медь, эмаль, резка. Германия. Серебро. XVIII в.

О.К.

Город на крышке табакерки



Сохраняя память о своей эпохе, лучшие образцы ювелирного искусства России XVIII века стали выразительными иллюстрациями ее истории и художественной культуры.



В XVIII веке в России вошли в моду новые формы изделий, художественное и утилитарное значение которых было признано исторически. Так, мода носить табак широко распространилась в России после издания императрицей Елизаветой II в 1762 году указа, разрешающего свободно безызыскную продажу

табака внутри страны. С этого времени ювелиры Москвы, Петербурга, некоторых провинциальных городов привлеклись к изготовлению разнообразных табакерок и коробочек для нюхательного табака из золота и серебра, фарфора, слоновой кости, черепахи и рога, поделочных камней и перламутра.

Гравюра с изображением плана Санкт-Петербурга 1786 года.

Табакерка. Серебро. Петербург, пер. России. Великий Ювелир. 1798 г.

Дворец табакерк часто был посвящен самым значительным событиям и вехам того времени, видным государственным и военным деятелям. Традиционно мастерство русских ювелиров различными художественными средствами делало драгоценную историческую память еще более ценной.

Примером такой драгоценной табакерки может служить произведение необычайно талантливого серебряного и черного дела мастера из Великого Устюга Ивана Александровича Островского (1759—1828). Она круглая, плоская, с отъемной крышечкой, серебряная, внутри позолоченная. На ее крышке изображены планы Санкт-Петербурга, выполненные в темные черни и оформленный по краю декоративным резным пояском в виде лагунной вставки. На востоке два — светок с черными текстово-объяснительным планом, подписанным «И.Островским», подмаринованный дугой крылатыми гениями, над светом — лаврийский венок с зрелой, волею — миниатюрное изображение Петропавловской крепости. Все черные изображения выполнены на золоченом опущенном кифаренном фоне, а план города — и новой манере шестого графического рисунка. На плане буквами отмечены части города, реки, каналы; цифры — главные здания, архитектурно-пейзажные и мемориальные объекты. В «Иллюстрации» дается их объяснение: А — Выборгская сторона; В — Каменный остров; В — Аптекарский остров; Г — Крестовский остров; Д — Петербургская сторона; Е — Васильевский остров; Ж — река Мойка; З — Екатерининский канал; И — река Фонтанка; 1 — Петропавловская крепость и церковь (Петропавловский собор); 2 — Дворец Петра

(Петрово); 3 — Коллежия-архив; 4 — Академия; 5 — Кадетский корпус; 6 — Пеньковские амбары; 7 — Адмиралтейство; 8 — Дворец Зимний; 9 — Мраморный Дворец; 10 — Летний Дворец с его садиком; 11 — Литерный Двор; 12 — Летний монастырь; 13 — Монумент; 14 — Мраморный Исаакиевский собор; 15 — Каменный театр; 16 — Ряды; 17 — Палатинский двор; 18 — Невский монастырь; 19 — Екатерининский дворец. План имеет композицию рисунка и название в свете: «Планъ Санктпетербурга».

Табакерка была сделана в 1796 году в Великом Устюге — ювелирном центре русского золотого и серебряного дела. Художественные достоинства ювелирного искусства черной ювелиры широко известны. Особенности произведений мастеров этого центра черной ювелиры, во второй половине XVIII века определяющей их историческую значимость, были пластичность графические изображения, чаще всего на тему событий того времени. Как и в другие времена, использовались значительные сюжеты из книжных иллюстраций, но их популярность осталась в прошлом. Автор табакерки с планом российской столицы продемонстрировал в своей работе новый вариант художественного оформления. Он соединил традиционный для ювелирного искусства черной ювелиры XVIII века опущенный обрешотанный кифаренный фон и пластичность графического изображения. О высочайшем качестве черной ювелиры И.Островского свидетельствует почти копия точность воспроизведения оригинального плана Санкт-Петербурга 1786 года. Новый «План столицы города Санктпетербурга», как и все планы последней четверти XVIII века, отражает проекцию застройку города. Составлен он в связи с работой «Комиссии в Санктпетербургском строении» и является уменьшенной перетравленной генеральными проектными планами, выполненными архитекторами Квашным и Сент-Илером. В 1791 году этот план был переиздан с изменениями, касающимися застройки города. Впоследствии план был перетравлен и помещен в виде иллюстрации в книгу. Вероятнее всего, черной графический план столицы города на табакерке 1796 года сделан с цветной ювелиры.

Появление плана как декоративного мотива в оформлении табакерки не было случайным: план как тема согласован с историческим интересом того времени.

План — это эстетическая основа архитектурного ансамбля, в котором все подчиняется общей замыслу композиции, определяла гармоничную целостность облика города. История формирования новых городских планов в России начинается со времени Петра Великого, когда под влиянием его реформаторской деятельности в ряде основанных им

Иван Давидович Островский



Кружка чай из табакера.

новых городов по западноевропейскому примеру городские застройки велась в соответствии с регулярным планом. Во второй половине XVIII столетия планирование в России развивало классические идеи монументального строительства. Классicism в архитектурно-планировочных решениях русских городов диктует гармонично идеальных форм и рациональности, композиционной целостности и уравновешенности. В соответствии с этими принципами городской ансамбль классицизма создавался по жесткой сетке улиц, вписывая в планировку города ясность и четкость ориентации.

11 декабря 1762 года в Москве был издан указ об учреждении «Комиссии для устройства городов Санкт-Петербурга и Москвы». В комиссию назначили известных людей: генерала-поручика Ивана Ивановича Бецкого, генерал-аншефа Засара Григорьевича Чернышкова, поручика князя Михаила Ивановича Дашкова. В качестве архитектора в комиссию был привлечен дворянин Александр Васильевич Клавов. Действительная работа комиссии продолжалась с момента ее образования до выхода в свет нового городского положения в апреле 1785 года. «Комиссия по строительству» была упразднена в 1796 году.

Образом ее экономотерической деятельности является создание Генерального плана Петербурга как хорошо продуманной и монолитной архитектурной композиции с оправданными пропорциями улиц, с удачно расположенными парадными, пышнейшей деталью, отвечающей идее столичного города империалистического государства. Образ города в застройке определяла его архитектурный центр. Лучшая композиция плана архитектурно-ландшафтного центра города. Основной композицией является комплекс с площадью как единое художественное целое, поставленный в точке соприкосновения лучевых магистралей. В 1763 году в результате конкурса на лучший план Петербурга лучшая планировка Адмиралтейской части была официально утверждена как основной композиционный прием в организации городского пространства. Согласно этому приему Адмиралтейский комплекс композиционно выделяется доминирующей и ведущей частью Адмиралтейства, объединяющему объемно-пространственную композицию трех улиц (проездов): радиальные улицы Петербурга — Невский и Вознесенский проспекты и радиальная между улиц Горюхиной улицы. Лучевые проспекты идеально гармонично расположены. Эти три главные улицы, расходясь широким веером от ворот Адмиралтейства, определяют весь план города. Сдвинутый таким образом архитектурный центр Петербурга — это равнообразное по своим объемам и статусам здание, поставленные с учетом



пространственной организации как единого художественного целого, создающего выразительный ансамбль. Архитектурный ансамбль центра города включает Петропавловскую крепость, ансамбль Барокко и ряд зданий по Дворцовой набережной между Мраморным Дворцом и зданием Адмиралтейства. Именно эта группа зданий в совокупности с рекой образует монументальное архитектурное целое.

Русское планировочное искусство оправданно архитектурный центр как ось городской застройки, как образ города, его неповторимую индивидуальность. Архитектурный ансамбль центра города — памятник градостроительного искусства — украсило черным графическим планом Санкт-Петербурга, который с композиционно выделенным архитектурным центром представляет как художественный образ, как замысловатая художественная характеристика. Точное соответствие черт плана архитектуре обосновано популярностью архитектурно-планировочного творчества, которое как тема декоративного оформления применялось на многих памятных ювелирных искусства.

Русское золото и серебряное дело второй половины XVIII столетия, используя опубликованный «Комиссией по строительству» материал, демонстрировало интерес к планировочному декору, виртуозно графически исполняя его, а табакера как удобная форма для плоскостного изображения стала излюбленным, экспозиционным по содержанию предметом.

Галина КРИК
Ольга Игоревна НАВЕРНИКОВА

ДЗЭН-га — СВОБОДНАЯ КИСТЬ, СВОБОДНЫЙ ДУХ

В последнее столетие на Западе неуклонно растет интерес к дальневосточной живописи.

В сущности, это явление парадоксальное и одновременно вполне закономерное.



Мастер Канси. «Журавль в осенней воде», 1930-е гг.

Парадоксальность интереса к культуре чуждому эстетическому канону очевидна: человек, привычному к своему, «европейскому» взгляду на предмет и способу его восприятия, трудно проникнуть в ту эстетическую допору, благодаря которой можно отличать, к примеру, первоклассный китайский свиток от посредственной работы. И тем не менее, начиная со второй половины XIX века, в Европе возникает стойкий интерес к дальневосточному искусству вообще и к живописи в частности. Появление трудов таких превосходных знатоков китайской и японской живописи, как Эрнест Фенелон, Джордж Роули, Стефан Аданс, открывает европейцам путь к познаванию и систематизации изначально чуждых их эстетике живописных работ дальне-

восточных мастеров. А.Т.Судзуки и его последователи постулируют в качестве буддийский эстетический канон, понимание которого благодаря их усилиям открылось не только избранному кругу знатоков и любителей, но любому человеку, в принципе интересующемуся «всемим с Востоком». Все это, конечно же, не могло не сыграть на развитие европейского и американского рынка дальневосточного искусства. Истезающий с рынка первоклассный антиквариат европейского происхождения постепенно замещается относительно недорогим, но уже вполне «эстетическим» подделками восточным.

В этом закономерном процессе наблюдается весьма любопытная тенденция. На мере формирования европейского рынка дальневосточной живописи все более активно развивались

те свитки и альбомные листы, которые по манере исполнения были относительно близки к европейскому эстетическому канону. Речь идет прежде всего о китайской пейзажной живописи сунской поры и о более поздних работах, выполненных в таком стиле. Не случайно европейские и американские собрания ранней пейзажной живописи Китая едва ли не превосходят собственными китайские.

По мере углубления познания дальневосточного эстетического канона менялись и пристрастия западных собирателей. От «эстетического реализма» сунской живописи интерес сдвигался в сторону живописи «диного стиля», воплощающей чуждый (в Японии, соответственно, дзенский) эстетический канон. Так, работы Ши Тао европейцами оценива-

гораздо позже, чем работы Го Ся, а святой Хакуня — позже святого Сясю. Процесс этого постепенного углубления в новую культуру, иной эстетический канон проталкивается до сих пор. В последнее десятилетие произошло открытие дзэн-га, сравнительно поздней (XVII—XX вв.) школы японской дзэнской живописи, чья традиция не прервалась и поныне. Стиль этот отличается исключительным абстракционизмом письма и истинной «единственностью» кисти. Человек, чуждый такому эстетическому канону, никогда бы не подумал, что негнущаяся округлость, изогнутая одним движением кисти на лист бумаги, может восприниматься как эстетический объект высочайшего уровня и приравниваться к точечным пейзажам Ван Фан или Ма Юаня. Между тем в настоящее время, как в Японии, так и на Западе, свитки и листы такого безмерного «единственного супрематизма» XIX века, как Сэнгай, оцениваются уже в десятки тысяч долларов.

Свитки равных размеров на антиварном рынке практически уже нет, а в случае их появления стоимость будет столько же, сколько работы старых европейских мастеров первой половины. Поющие же ветви, прежде всего японские, встречаются на рынке в изобилии, и все больше собирателей обращают на них свое внимание.

Человек, впервые увидевший дзэнский свиток, едва ли поймет, что перед ним произведение искусства. Дзэнский живописный канон принципиально отрицает любые формы реализма, и в этом — его



Сонгай Гао. «Сонгай. Конец XVII—начало XIX в.

главное отличие от «классического» далякостного канона с его «аналогичным», «символическим» реализмом. Дзэнский пейзаж, возникающий на лажи приумудренных пестих туши, не дает возможности воображению зрителя «путешествовать» внутри картины, как говорил выдающийся китайский теоретик живописи Цзун Ван примитивизма и классическому пейзажу. Так же и лист с изображением Боддхидарма Дарума, верного патриарха Чаю, менее всего похож на икону, буддийскую или христианскую. Дзэнский канон абсолютно уникален для Востока, но одновременно, как это ни покажется странным, он имеет некие суггестивные параллели в Европе — и говорю о чистой экспрессии живописи Маньяско и Канро, а также о колоссальном геометризме супрематических работ Малевича. Почему я решил

сблизить с дзэнской живописью стиль некоего микста между собой и даже антиэстетические европейские стили живописи, станет ясно из рассмотрения основных признаков дзэнского канона.

В основе дзэнского искусства лежит чистая экспрессия, не связанная никакой внешней формой. Цель — не создание образа, не передача формы и цвета, не сообщение зрителю некоего нового знания, не трансляция благодати, но демонстрация внутренней свободы мастера, не связанной никакой «формой» в самом общем смысле этого слова. Живописный свиток — лишь манифестация этой свободы, поэтому на создание картины у мастера может уйти одно мгновение, и это не преувеличение: «воображение» может создаваться одним штрихом, и тогда мы видим



Чжан Ву. «Сильно прохладно над прохладной луной осенью». Первая половина XVII в.



Казуо Шинохара. «Проекция человека».
Конец XXII — начало XXIII в.

кружэнко, или монашеский посох, или свисток Дарум, созданные одной рукой. Дзенской живописи приписывали чужда технику, ее пасть — спонтанность. Именно в спонтанности, согласно традиционному пониманию, и коренится «сила линии».

Неискуственному человеку может показаться, что все, сказанное мной о дзенской живописи, применимо и к современному акционному искусству, к перформансу. Однако думать так было бы глубочайшим заблуждением. Речь идет не о искусстве, спектрализовом самовыражении. Знарок с первого взгляда отличает картину мастера от имитации, хотя бы на картине и была изображен простой круг. Именно в этом и состоит истинный интерес дзенской живописи. Нарисовать от руки круг черной тушью на белом фоне может каждый, для этого неслучайно учились многие годы, как учились египетские художники или китайские мастера. Однако это ни в коей мере не означает, что ребенок может создать дзенскую картину — он способен создать лишь обманчивое подобие. Соответствует объективным критериям качества столь простой и примитивной на первый взгляд дзенской живописи. Прочувствуй тыго, вы без труда отличите превосходный свисток от посредственного. Для этого нужно иметь лишь одно — что такое «истинная линия».

Говоря об «истинной линии», я, конечно же, опираюсь на знаменитую теорию «единой черты» Шы Тао, но все же имею в виду нечто иное. Аккуратно проведенная линия, как таковая, ничего не скажет нам о своем создателе. Какой же должна быть линия, чтобы, увидев ее, мы мысленным взором увидели бы и мастера и могли оценить масштаб его творческой силы? Именно такая линия и будет «истинной», ребенок или фальсификатор не смогут случайно, бездумно ее изобразить. Созданное мной отнюдь не мистика, и убедиться в этом несложно. На практике большая часть не может оставить на бумаге идеальной однородной след. Если присмотреться, то видно, что соответствующим обра-

Тонд Каней. «Каштан и Дарумэн». 1834 г.

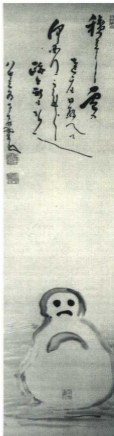




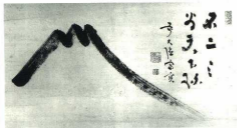
зом проведенная линия сама по себе содержит множество оттенков туши, неровностей и своей структурой напоминает резной камень или старую древесину. Фактически одна линия может содержать множество «образов», которые зритель, тою же основывая, различает в неровностях туши. В этом, в зигзагообразной мере, и заключается богатство «чуждой линии». Но чтобы кисть создала эту «капризную линию», мастер должен быть внутренне свободен, и тогда линия возникает сама, ибо инстинктами и тренировками нельзя овладеть этой свободной линией. Вследствие этого каждая дощечка картины будет уникальна, сколь бы ни был прост и стандартен ее сюжет, потому что невозможно представить две идентичные линии.

Тому, кто знаком лишь с последней дощечкой живописью, может показаться, что она изначально тяготеет к предельному упрощению, квантирует отрицание каких-либо реалистических черт. Но это не так, ибо при всей своей обособленности от китайского классического канона она глубоко уходит в него корнями. Такие мастера китайского пейзажа, как Ван Вэй и Му Цзя, были последователями чань, и хотя на первый взгляд в их работах непросто найти общие черты со святыми мастерами дзо-га, тем не менее они есть. Речь идет о внимании к пустоте, то есть незаполненному пространству картины. «Спокоенность» картины начинается воплощаться этой пустотой, все большее пространство освобождается от форм, создаваемых живописью, и живопись — от формы. Первая из этих тенденций была реализована мастерами дзэнской живописи с эммамадой подотой. Примером тому может служить знаменитая серия альбомных листов Сэбуи (первая половина XV в.), которая настраивает чаньскую притчу о просветлении, где одна из фаз просветления пронумерована четным листом бумаги, свободным от какой-либо формы. Освобождение же живописи от форм произошло уже в работах китайских мастеров. Здесь будет уместно вспомнить картину Ити Юбэ-цзиня «Восьмо элементов»

Канэкава Канэцубо. «Пейзаж». 1923 г.



Митсуба Нэвэсубо. «Формы созвездия». 1921 г.



Гао Гу. «Гора Фулан». Конец XVII—начало XVIII в.

видов Сю-Сянь, где ландшафт расплывается, трансформируясь в непроходимые потоки туман, которые на другом уровне восприятия вновь становятся элементами ландшафта, но уже не зримого, а лишь угадываемого.

Из всех китайских мастеров пейзажи предвещивающих длину можно считать Лиан Кун и Му Цзи. Лиан Кай, наряду с живыми классическими вещами, как например коралл Ли Бо, создав и такие картины «длинного стиля», как знаменитая фигура Яо-тяя, предвосхищая предельно экспрессионистическое Дарун и сыграв мастеров дзо-га. Му Цзи, известный своим «экзотическим с курью», открыл путь к изображению «простых вещей», когда семантический центр тяжести смещается от символа предмета к манере его исполнения. Любопытно отметить, что чуть ли не все чинские картины «длинного стиля», выполненные китайскими мастерами, сохранились лишь в японских собраниях, что впервые демонстрирует, как разошлись эстетические каноны китайского чань-буддизма и японского дзо-га.

Можно утверждать, что собственно японская школа дзо-гаковой живописи возникла в то мгновение, когда Ёсо Сэн, двадцать шестой восточный храм Дайтоку-дзи дзо-гаковой сестры Риндзай, изображена на светле черной тушью окружность, сходящая ее лишь одной повисшей линией фразой «Совершенно ясно». Так было создано первое изображение эно,

«круга», ставшего одним из наиболее характерных «сюжетов» живописи дзо-га. Стиль дзо-га, оформившись несколько позже, фактически родился из живо, созданного Ёсо. Фразы, эманирующая изображение, парадоксальна лишь на первый взгляд — для человека, знакомого с «метафорическими инструментами» дзо-га, смысл изображения действительно сверхъестественно ясен.

Эстетика дзо-га обладает любой оформительности объекта, рассматривая заставляющую, «интегрирующую» форму предмета как нечто, омертвляющее, утратившее его дух. Смысл дзо-га не может быть выражен через позитивное знание, через ясные слова, он может соприкоснуться лишь в максимально свободной, максимально парадоксальной форме,

чем потенциальность позволяет человеку прикоснуться к миру иной, свободной логики, сталкивающей в себе то, что невозможно совместить в естественном, застывшем сознании. В понятие «пустота» и «незнание» в дзо-га вкладывается совсем иной, не привычный для нас смысл: пустота есть потенциальное начало мироздания, форма и образы, в познание — лишь невозможность выразить в слова мысли, чья структура названного скрывает структуру человеческого языка.

В таком контексте смысл света Ёсо проливается — круг символизировать ту «пустоту» сознание и космос, которая открывается просветленному человеку. Конечно же, метафорический язык этого образа не столь однозначен: круг является символом Ковчега Завета, управляющего миропорядком, он также обозначает зеркало и луну, илабленные дзо-гакие метафоры просветленного сознания, открывающего все предметы мира, но не замутняющего свое поверности. Но помимо философского смысла эно, созданный Ёсо, сплещет в себе, так сказать, нечто невыписный смысл, тот принцип, который реализовался лишь мастерами дзо-га. Стиль эно, оформившись лишь в конце XVII века, основан на предельной примитивизации изображения объекта. Формально он отличается от более раннего стиля суйбоку-га, «живописи тушью», но не следует забывать о том, что и до XVII века существовали картины,



Ёсо Сэн. «Эно». XVIII в.

как, например, Исо Бэо, выполненные именно в традициях еще не оформившихся дзэн-га, а многие мастера дзэн-га писали отдельные вееры в стиле, соответствующем скорее более ранней дзэнской живописи. Фактически можно говорить не столько о стилистических различиях, сколько о периодизации дзэнской живописи, притом что в дзэне она, действительно, в большей степени, чем ранее, стала обращаться к женской «примитивизации» форм.

Основным жанром дзэн-га считается Хакун Экаку — один из знаменитых учителей дзэн, живший в первой половине XVIII века. Своими живописными работами он создал некое подобие «канона» дзэн-га — оверта круг сюжетов, ставших традиционными для дзэн-га, унифицировал — если это слово вообще применимо к дзэнской живописи — стиль. При этом его едва ли можно назвать лучшим мастером этого направления. В дзэнском эстетическом каноне нет места чуждому таланту, и тем более гениальности: все зависит лишь от степени внутреннего освобождения художника. Любой человек, чем бы он ни занимался и какое бы познание ни занимал, может достичь такого освобождения. Бон Хакун — один из крупнейших учителей дзэн, то это не означает, что его живописные работы будут непременно лучше работ бесчисленного последователя дзэн, достигшего высокой степени внутреннего освобождения. Для последователя и собирателя дзэн-га это открывает огромные перспективы, ибо наравне с провозглашаемыми мастерами без труда могут быть открыты новые имена мастеров, равных им по значению. Все дело в степени понимания дзэн-га, и именно поэтому западной антиварварной рынок эгоистично приносит искусство спортивного. Западные дилеры, ориентированные на известные имена, подчас не в состоянии отличить первоклассную вещь известного дзэнского художника от вещи похуже, а так как в Европу и Америку попало весьма значительное количество святок и листов мастеров дзэн-га, то пристрастием в любой большой подборке можно найти не однократно по достижению если не шедевра, то по

крайней мере действительно значительное по качеству ведро.

Такие мастера, как Хакун, Джуи и Коэн, открывают нам возможность освоить эстетическое величие дзэн-га, но мы не поймем его духа, если не обратим свой взгляд к святым Сэнга, самого оригинального из мастеров этого направления. Даже знакомство с канонами дзэн-га не приближает нас к пониманию Сэнга с его тягой к карикатурности и детской сглаженности фигур. Его «истинная линия» часто лишена того богатства сарказма форм, которое мы встречаем у Бэо на Дзири, и тем не менее его живопись парадоксально увеличивает, увеличивает даже с большой легкостью, чем работами Хакуна. Одно из возможных тому объяснений, наряду с идеей просветленного дзэнского юмора, состоит в специфической «чуждости» форм у Сэнга. Линия у него же вскрывает «истинную природу» объекта, как у Ли Кая, она чужда условности, условности карикатуры — она словно бы облекает невдалмый до того предмет, тем самым придавая ему форму. Форма эта действительно карикатурна для нашего глаза, ибо она же обладает характерной для дзэнской живописи изобразительной многозначностью, но при этом она удивительно органична, в ней нет и доли условности — такой странный парадокс Сэнга. Избежан в дзэнских традициях какой-либо формы реализма, он заменяет «многозначность» линии ее «безусловностью» и силой своей, утонченной стилем.

Однако известна Сэнга не только самобытностью своего стиля. Его кисти принадлежит одна из самых известных дзэнских картин, которую не без основания сравнивают с «Черным квадратом» Малевича. На этом святке, созданном в начале XIX века, Сэнга изображал расположенные в ряд квадрат, треугольник и круг. Каждая из этих геометрических фигур имеет свою самостоятельную символическую интерпретацию, вместе же они составляют структурное изображение суны — символа буддийского учения и христианства реинкарны. Квадрат, самосон одной из интерпретаций, обозначает четыре небеса, треугольник — древо просветления, сфера в тени



Джуи Дзо. «Линия святыни моего Будды». Вторая половина XVIII в.

которого Будда Шакьямуни познал смысл Учения, круг — миряну.

Существует и другое, возможное, более первое понимание смысла этого западного святка. Квадрат, треугольник и круг деконструируют метаморфозам одной линии, трансформируют единого начала, порождающего все формы и скрывающегося в потенциальности. Сэнга изображает не формы, но их потенциал. Изображен три формы, три объекта, Сэнга тем самым стремится разрушить их символизм, их отчужденность скрытым, но тем не менее «этимым» смыслом. Он изображает потенциальность, которая может быть представлена в виде любой формы, не только круга или квадрата, но и в виде простой линии или даже чистого листа бумаги, как это ранее сделал Сюби, и в этом смысле Сэнга «исчерпал» дзэн-га, довел до логического конца. Но это исчер-

вание имеет эстетическую, а не эстетическую природу. Если Сангай — самый знаменитый мастер дзю-па, это не означает, что среди его последователей не найдется эстетически более впечатляющих мастеров.

Стиль дзю-па во всем мире есть и в Японии, и даже в Америке есть множество мастеров, работающих в том же стиле, но они уступают в мастерстве своим предшественникам. При этом нельзя исключать, что среди не очень успешных последователей этого направления найдутся поистине превосходные мастера, имена которых нам не известны. Дзю-па японская — это японская «для себя», и дзю-пай мастер по природе своей не может «поступить в услужение» к западным галереям и арт-дилерам, а без этого трудно сде-

лать себе имя. Быть может, через столетия в антикварных лавках найдут святки современных нам безвестных мастеров, которые встанут в один ряд с известными мастерами дзю-па.

Как я уже отмечал, существует искательское количество излюбленных дзю-пайских сюжетов, знание которых позволяет мгновенно определить принадлежность изображаемого из художника к дзю-пайской традиции, а для дилера, не знакомого с тонкостями дзю-пайского живописи, имеет еще и большое практическое значение.

Наиболее популярным среди мастеров дзю-па было изображение Дарума, первого патриарха дзю-па. Существует несколько различных его иконографий: Дарума в полный рост, плавающей на бамбуковом мосте, медитирующей Дарума; очень пространно была изображена голова Дарума. Из японических иконографий можно вспомнить изображение Дарума-снеговика, Наказару Нангайбо сыбиди изображение Дарума-снеговика пятистишием: «Дарума сделал из хлыста свиста — пробудит дни, и он исчезнет. Но куда он уйдет?» Дело в том, что японские «снеговики» довольно сходны с «снежной Дарумой». Смысл, в котором изображался Дарума, мог быть очень разным — от вполне реалистического до карикатурного. Но наиболее удивительным из всех можно считать так называемого «Дарума одной кисти» — свистящего медитирующего Дарума, нарочитый одини дзю-пайский жест.

Среди прочих мастеров можно выделить Аюбу, изображавшего фигуру сидящего Дарума в манере, близкой к каллиграфии. Фигура очерчена первичным движением кисти, создающим скорее не образ человека, но расплывчатую, неслучайную, обрисовываемую инстинктивным преданием. Над изображением патриарха написаны два иероглифа, означающие «Я не знаю». Эта фраза отсылает к известной китайской истории, посвященной столь странный способ изображения Дарума. Беседу с Боддхармой, император У спросил, много ли знает он дао, строг мистик. Боддхарма ответил: «Вообще никаких знаний».



Китан Сюэи. «Дарума»
Конец XVII — начало XIX вв.

Император спросил: «Что это истинная заслуга?» Учителя ответил: «Это просто знание, прекрасное и совершенное. Его сущность — пустота. Человек не может достичь таких заслуг иероглифами дзю-пай». Император спросил: «Какая основная принцип священной истины?» Учителя ответил: «Безбрежная пустота, нечто священное». Император спросил: «Так кто же сейчас стоит передо мной?» Учителя ответил: «Я не знаю».

Свистящий Дарума как бы иллюстрирует ответ патриарха, создавая образ, такая из который, человек действительно может сказать: «Я не знаю, кто передо мной». Художник изображает безбрежную пустоту, подчеркивая контуры предмета, просветляющуюся сквозь сложней-



Китан Сюэи. «Дарума»
Первая половина XVII в.



Лицо Дзэн-Маэстры III в.

ние переименова едва заметных линий в «истинной терпости». Форма создана, но она ускользает, она существует, но ее невозможно ясно описать, заключить в слова, превращая в один из бесконечного множества объектов обыденного мира. Здесь невозможно говорить об условности, схематичности, неправдоподобности фигур: она передана как будто словам Дарума о самом себе.

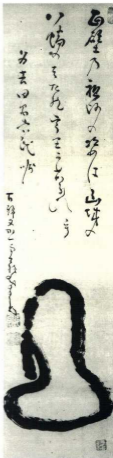
Наряду с Дарумой весьма популярны были изображения и других дзэнских «святых». Среди них можно назвать Хотэя, чаньского монаха, символизировавшего истинные бессмертие и счастье дзэнской жизни, ставшего в терпидом шествии одним из божеств удачи. Его испрекрасивый атрибут — огромный мешок, и на некоторых свитках этот мешок едва ли не больше самого Хотэя. Изображения Канцзэна и Дэнчюку — чаньского отшельника и завершающего сто в горах монастырского служения — также частый мотив в дзэнской живописи. Подчас их лица изображаются столь схематично, что различить их можно лишь по атрибутам. Иногда же на картинах присутствуют только их атрибуты — свиток и метел, символизировавшие дружбу двух просветленных.

Помимо изображений дзэнских святых и учителей часто встречаются и «бытовые сцены» из жизни монахов, которые на самом деле являются наизощренными и дзэнскими канонами. Так, самая известная картина с таким сюжетом — это «Светлые на мосту» Хасурэна. Любопытным также для первых свитков Дзэнско, изображающие вереницу монахов, сначала идущих в сторону зрителя, а затем — удаляющихся от него.

Наряду с фигурами людей мастера дзэн-ги любили изображать природу — пейзажи, структурно восходящие к китайскому направлению «горы-воды», птиц, рыб, растения, реже — животных. Наиболее же характерными для дзэн-га являются «беспредметные» композиции, когда изображаемый объект настолько схематичен, что превращается в чистую геометрическую форму. К этому классу изображений можно отнести уже упоминавшийся жезл, а также монашеский посох, приобретающий форму резкой вертикальной линии, изображения плодов, упрощенных формы несущих щипцов туши.

Говоря о дзэнской живописи, нельзя обойти молчанием и каллиграфию. Резкий свиток не сопровождается каллиграфией, комментирующей изображение. Текст и изобра-

Исакура Наомасо.
«Иллюстрация Дарума». 1909 г.





Ошичи Ямада. «Суть жизни». 1863 г.

живые неразрывно связаны, и правды даже говорить, что изображение является комментарием к тексту, а не наоборот. Каллиграфия, не сопровождаемая изображением, также не редкость в японском искус-

стве. Содержание каллиграфии весьма разнообразно, но среди характерных иероглифических текстов можно назвать такие, как «путь выше», «каждый день — хороший день», «луна и вода», а также отдельные иероглифы: «Вудай», «недешне», «бамбук». Вообще, японская каллиграфия — это отдельная тема, весьма интересная как для исследователя, так и для коллекционера.

В заключение хочу высказать одно неприятное замечание: японская живопись не является искусством в европейском понимании этого слова. В известном смысле она ближе к ремеслу, но ремеслу очень специфического, «духовного» свойства. Простые, особенно японскому зрителю, достигаются думательной и тяжелой работой над собой. Само слово — «просветление» — можно сравнить с мистическим открытием, а путь к нему — это

путь «ренесса духа», в котором нет места безбрежной эмоциональности. Общественно, что ремесленных производителей, даже высшейшего уровня, всегда несравнимо больше, чем «пронзенный искусства», созданных порывом гения. В этом смысле японская живопись — предмет «ремеса духа» высочайшего класса, а даже лучшие образцы дзен-га по этой причине весьма и весьма многоценны. Конечно же, формально оценивается всегда «калеме мастер», то есть подпись, и свиток Хакунэ будет стоить десятки тысяч долларов, а работа не менее значительного, но неизвестного мастера — всего лишь несколько сотен. Но настоящий ценитель дзен-га, ценитель свободы кисти, а не звучности имен, может и теперь размышлять вслух, способные составить коллекцию, которой будет восхищаться многие и многие поколения удачливых потомков.

Корнел СЕРГЕВ

Иллюстрация принадлежит автору.

МНЕНИЕ ЭКСПЕРТА

Европейские цены на азиатскую живопись

Рынок японской живописи вообще, и дзен-га в частности, весьма обширен и разнообразен. Хорошая работа Сэнга стоит 60—70 тысяч долларов. Свиток Хакунэ обойдется еще дороже. При этом первоклассный свиток неизвестного мастера будет стоить в среднем 300—400 долларов. Альбомный лист XIX — начала XX века может стоить от 30 до 150 долларов.

Японский рынок антиквариата весьма самобытен, и цены трудно сопоставить с западными по причине исключительной древности японской жизни. Поэтому мы будем говорить лишь о западном рынке. Наибольшей популярностью дзен-га традиционно пользуется в Америке, где собраны прекрасные музейные и частные коллекции японской живописи. На антикварном рынке также встречается много картин, выполненных в стиле дзен-га. В Европе этот материал весьма востребован, но иногда, и именно из-за отсутствия особого интереса, можно встретить в антикварных магазинах подборки исключительно хорошего качества при относительно умеренной цене за свиток непопулярных мастеров. Однако работы мастеров первого уровня будут стоить уже от 50 до 100 тысяч долларов. Так, несколько лет назад в Стокгольме, в небольшом антикварном магазине, была выставлена на продажу обширная коллекция дзен-га, в которой были и свиток Хакунэ и Сэнга.

При оценке живописи дзен-га время создания картины практически не играет никакой роли: будь это ко-

нец XVIII века или середина XX века, цена на хороший свиток будет одинаковой — 200—500 долларов. На полюбившиеся в Европе листы цены обычно очень невысоки, и особым спросом они не пользуются. Сохранность свитка принципиальной роли не играет, но иногда можно увидеть свиток в «неколлекционной» сохранности по цене в несколько десятков долларов. Больше всего популярны листы, предназначенные для монтировки на свиток, но не смонтированные, стоят обычно столько же из-за невысокой сохранности и «нефункциональности».

Российский рынок дзен-га только начинает складываться и, по сути, является производной от европейского рынка, откуда и поступают предметы. Отчасти этим и объясняется калитность цен и неравное качество материалов. Цены колеблются от нескольких сотен долларов за свиток или багетированный лист до нескольких десятков за неграмотный лист или свиток в «неколлекционной» сохранности.

Собиратель, не имеющий практического опыта, также должен иметь в виду, что в Китае и Японии сейчас с большой точностью полиграфическим способом воспроизводится живопись тушью, и, покупая современную картину дзен-га, коллекционер с неграмотным глазом легко может приобрести всего лишь хорошее воспроизведение подлинника.

К.С.

УКРАИНА



Икона «Дева Мария и Младенец», Россия, 1930-е гг.
Катань: мастер С.Ж. Серебря 84 пробы,
эмаль на фоне. Дерево, металл.
Размер — 27x22,5 см. Цена 1 900 руб.



Икона «Св. пр. Святой Дух», Россия,
1900-е гг. Печать Троице-Сергиевской лавры.
Катань: мастера, роспись по листу.
Размер — 31x26,8 см. Цена 650 руб.



Иконостас. Псков. Вторая половина XIX в.
Формы: дерево, металл, эмаль,
серебро. Размер — 25x25 см.
Цена 1 300 руб.



Пейзаж, Россия, конец XIX в. Автор: М. Кудряв.
Картина, холст. Размер — 30x26,5 см. Цена 650 руб.



Ваза с резной пробкой, Россия,
1900-е гг. Цветное стекло,
резной металл. Высота —
23 см. Цена 45 руб.



Революционный плакат.
Художник: Е.Давид.
Написан: «Все
власти переходят к
рабочим и крестьян-
ским массам!»
Москва, 1920 г.
Размер: 60x32 см.
Цена: 170 руб.



Скульптура «К. Э. Воронцов», 1930-е гг.
Автор: П.Савицкий. Бронза, латунь.
Размер — 36x36 см. (без подставки).
Цена 1 400 руб.



Скульптура «Героизм»,
Германия.
Начало XX в.
Скульптор:
Huglin.
Артель: литейно-
ремонтная мастерская.
Высота —
27 см.
Цена 650 руб.



Китайские часы. Франция. Конец XVIII в.
Стекло: Бавария. Дерево: немецкая сосна,
латунь, металл из Чехии, фарфор.
Высота — 33 см. Цена 3 800 руб.

Охотники за удачей

В прошлом году с антикварной выставки в Стокгольме была похищена картина Питера Брейгеля Младшего «Вид на Алост». Предполагают, что грабитель всю ночь прятался в помещении, а наутро, когда выставку открыли для посетителей, спокойно вынес картину (стоимостью, кстати сказать, примерно в 2 с половиной миллиона

долларов) и отправился восвояси. Подобное сообщение информационных агентств может вызвать самые разные эмоции — от солидарности до возмущения, но несомненно одно: и его нескольких строчках явственно чувствуется тот ореол таинственности и романтики, которым окружены антикварные выставки вообще.

Нередко их так часто выбирают в качестве места действия претендующие на известность романисты — детективщики и сочинители миниатюр жеманных романов. Тонкой аромат загадочных историй, которые скрывает каждый из предметов, волшебные приключения в жизни тайнам особенно ошущены в путешествиях. Странно, но его ощущают в гораздо меньшей степени, когда прогуливаясь среди экспонатов московских антикварных салонов. Может быть, потому, что в этом нет приключения? Может, потому, что привезенные неизвестными людьми в незнакомую страну предметы теряют часть своего обаяния? Одна из главных радостей любителя антикварных вещей — радость нахождения жеманщины, и никогда не знаешь заранее, где она ждет тебя. В последние несколько лет, за которое российский рынок антиквариата развивался очень бурно и московские салоны успели стать привычной частью столичной жизни, наши любители антиквариата начали активно ездить на западные аукционы и выставки.

Одержимые коллекционеры знают излюбленные места своих жеманщинок, поэтому искать их они чаще всего предпочитают на больших известных выставках, полагая, что вероятность найти то, что нужно, среди нескольких

десятков тысяч экспонатов выше. Конечно, логически они правы — как правы и те, кто считает, что за предметами французского искусства нужно ехать во Францию, за итальянскими — в Италию, а, к примеру, советскую живопись 1930—1940-х годов правдивее искать дома. Но вот вам и обратное доказательство: один знател Новосибирска нашел у себя на чердаке запыленную краской скульптуру. Он отнес ее антиквару, и тот с изумлением установил, что это скульптура «Дискобола» из Неаполитанского муниципальному музея. Поразились в своей коллекции, он даже обнаружил открытку 1900 года с изображением этой статуи. В кресле «Дискобола» был найден итальянской трамвайной билет, датированный 1910 годом. На вопрос, как статуя попала в Новосибирск, не может ответить никто. Может быть, поэтому те, кто получает удовольствие не только от результата, но и от процесса поиска, никогда не говорят фраз вроде: «Ну, на эту выставку и ехать незачем — сразу ясно, что делать там нечего». Такие коллекционеры часто совмещают посещение салонов и выставок с путешествиями во время отпусков или деловых поездок. Ведь ежемесячно в мире происходит не меньше десятка разнообразных антикварных мероприятий, так что всегда можно подобрать соответствующий маршрут. Составле-

нием маршрута, кстати, можно оладить туристическую компанию.

Поездки на антикварные выставки — это новое направление туристического бизнеса, правда, сегодня в нем серьезно работает только одна компания «Культпоход». Но зато «Культпоходу» можно довериться: компания сама участвует в антикварных салонах, обладает последней достоверной информацией обо всех событиях в этой области и целенаправленно сотрудничает с искусствоведами. Поэтому при необходимости здесь могут посоветовать (или даже направить из Москвы) специалиста, который даст рекомендации и оценку выбранному произведению искусства.

По нашей просьбе «Культпоход» предоставил список антикварных выставок, которые будут проходить этим летом. Среди самых заметных мероприятий июля выставка в Париже (6—7 июля). Первый раз она состоялась всего шесть лет назад, причем ее создателем — галерейщиком Патрик Перрен и Стефан Кусто — задумывали ее как салон для узкого круга антикваров. Однако за несколько лет Paris Antiques Fair стала настоящим заметным событием, что посмот-

реть на выставленные экспонаты каждый раз приходит десятки тысяч человек, а посмотреть здесь, и правда, есть на что — в прошлом году была представлена даже мебель, принадлежавшая Людовiku XV. Также в июле (как, впрочем, и в любом другом месяце) состоится несколько выставок в Великобритании на выставке Kensington Fine&Antiques Fair в Лондоне (26—28 июля) ожидается около 60 экспонентов, которые традиционно представляют как декоративный британский антиквариат, так и произведения живописи и скульптуры.

Устроителям еще одной британской выставки North Cotswold Antiques Fair (20—22 июля) всегда говорит: «Даже если вы не любитель антиквариата, не упустите возможности побывать в Stanway House». Дом Стэнвей, в котором проходит выставка, — один из замечательных английских особняков, построенных в XVI веке. Она находится неподалеку от Бродвея, в огромном парке. Многие британцы действительно используют выставку как предлог, чтобы приехать сюда, побродить по парку и потом прогуляться к деревушке Wood Stanway, что находится всего в двух милях от дома Стэнвей, и сланится своей красотой, совершенно не испорченной цивилизацией. Во всех этих выставках для коллекционера-гедониста приятно то, что их посещение можно совместить со знакомством с Парком над Лондоном, а домой вернуться не только с багажом впечатлений, но и с какой-нибудь старинной вещичкой в придачу. Эта вещьца отныне будет не только радовать хозяина как давнее приобретение и украшение дома, но и напоминать ему о счастливых днях путешествия.



АУКЦИОНЫ ЯРМАРКИ ВЫСТАВКИ

ИЮНЬ

Olympia Fine Art and Antiques Fair	Англия, Лондон	05.06—15.06
The Hall Antique Carpet and Textile Art Fair	Англия, Лондон	06.06—09.06
Olympia Fine Art & Antiques Fair	Англия, Лондон	06.06—16.06
Cheshire County Antiques Fair	Англия, С. Ноттингем	07.06—09.06
IMPRESSA International Art Fair	Бразилия, Рио-де-Жанейро	06.06—16.06
Grosvenor House Art and Antiques Fair	Англия, Лондон	12.06—18.06
ART International Art Fair	Швейцария, Базель	18.06—23.06
Hoghton Tower Fine Art & Antiques Fair	Англия, Ланкашир	27.06—30.06
National Antiques Market	Франция, Бордо	29.06—01.07

ИЮЛЬ

Charles Antiques Fairs	Франция, Шартр	06.07—06.07
Antiques Fair	Франция, Париж	06.07—07.07
35th annual Snape Antiques Fair	Англия, Суссекс	18.07—21.07
North Cotswold Antiques Fair (Stanway House)	Англия, Стэнвей	20.07—22.07
Kensington Fine Art & Antiques Fair	Англия, Кенсингтон	26.07—28.07

АВГУСТ

Antiques Fair	Франция, Иссюль	04.08—05.08
Antiques for Everyone	Англия, Бирмингем	06.08—11.08
Slow Antiques and Classic Car Meet	США, Стоу	06.08—11.08
Antique Market and Flea Market	Франция, Сан-Жермен	15.08—18.08
Monte-Carlo Antiques Fair	Монако, Монте-Карло	15.08—24.08
South Cotswold Antiques Fair	Англия, Телфорд	16.08—18.08
Antiques Market	Италия, Милан	17.08—26.08
Antiques for Everyone Fair	Шотландия, Глазго	23.08—25.08
Antiques Fair in Cortona	Италия, Кортона	26.08—08.09
Wembley Antiques & Collectors Fair	Англия, Лондон	26.08—26.08

СЕНТЯБРЬ

Peterfield Antiques Fair	Англия, Петерсфилд	04.09—07.09
Antiques & Art Fair	Германия, Дюссельдорф	05.09—07.09
Peterfield Antiques Fair	Англия, Харт	06.09—08.09
Bayou LaBouche Antiques Show & Sale	США, Тейбидо	06.09—08.09
Chelsea Antiques Fair	Англия, Чельси	12.09—21.09
New York Artery Antiques Show	США, Нью-Йорк	15.09—22.09
Fair for International Fine & Decorative Arts	США, Нью-Йорк	19.09—23.09
Eurasian Artberg Antiques Festival	Бельгия, Антверпен	20.09—29.09
The Decorative Antiques & Textiles Fair	Англия, Лондон	24.09—29.09
Schnebel's Sale: Garden Stables	Англия, Баклингемшир	24.09—24.09
The Harrogate Antiques Fair	Англия, Харрогейт	27.09—01.10
International Art + Design Fair 1900—2003	США, Нью-Йорк	27.09—02.10
Charles Antiques Fairs	Франция, Шартр	29.09—29.09



крупнейшие объявления. Выставки в музеях, национальные, историко-художественные, деловые ярмарки, рекламные публикации

для профессионалов и любителей
крупнейшие мировые

антикварные ярмарки
художественные выставки

организация поездки на любые события
консультации и сопровождение

www.cultpohod.ru

(095) 258.08.16, 445.3989

Москва, ул. Кременчурская, 9 travel@cultpohod.ru

Бронза НИКОЛАЕВСКОЙ ЭПОХИ

«Золоченая бронза есть из числа таких предметов роскоши, коих употребление бережливые нации у себя запрещают».

Мнение обозревателя Первой всероссийской мануфактурной выставки 1829 года



Видно, что французы, которые интенсивно развивали свое бронзачейное производство и снабжали всю Европу прекрасной золоченой бронзой, ни русские, ни английские придворные брата не желали послужить Европе, и бережливый народ не отнесся к ним. Например, стоимость французских бронзовых изделий, продававшихся в начале XIX века в целом из дорогих петербургских магазинов, превышала годового дохода целой губернии. В России бронза всегда была дорогим материалом. В период классицизма и раннего ампюра бронзовые изделия выполнялись только на заказ и почти исключительно для дворцов и частных и государственных мастерских по проектам известных мастеров отечественного искусства. Характер бронзовых изделий второй половины XIX века в большой степени определяется развитием массового художественного производства, рассчитанного на более широкие демократические слои покупателей и сосредоточенного исключительно на частных бронзачейных предприятиях. Между этими двумя большими эпохами в истории русской художественной бронзы есть сравнительно небольшой период, 1830—1840-е годы, когда характерные для русского ампюра формы сосуществуют с другими историческими стилями, значительно расширяется ассортимент бронзовых изделий, а среди них особенно, основанных на рывном труде мастеровских изделий предприятия — как их тогда называли, «заведения», — которые во второй половине XIX века займут ведущее положение в производстве художественной бронзы.

Точкой отсчета этого периода стала первая публичная мануфактурная выставка 1829 года, устроенная в Петербурге по примеру парижской мануфактурной выставки, проводившейся в залах Луара в 1819 и 1827 годах. Обозревателем российской выставки вместо змеил в своем отчете о ней «Нет ничего столь архаичного, как роскошь. Стоит ей только проникнуть в массы знатных и богатых, мгновенно она разливается повсюду, всякий старается сравниться с другими себя и богатейшим блеском шаржажести.» И действительно, в это время, вслед за стальной артиллерией, свои горючие дома стали обустраивать на широкую ногу представители круп-

Часы золоченой бронзы, 1820-е годы. Фабрика Демидова, С.-Петербург, РОССИЯ

ного чужовичества и богатого искусства. В центре столицы, на Невском проспекте, открылись собственные мастерские знаменитых бронзолитейных мастеров — А.Терзи, А.Теле, А.Дашнер. И в этой статье речь пойдет не о репрезентативных предметах, вместе из которых до сих пор украшают интерьеры дворцовых комплексов, а именно о том значительном и интересном в плане разнообразия форм ассортименте отечественной художественной бронзы, который предлагался вниманию посетителей столичные выставки и реконструировали мануфактурные выставки 1830—1840-х годов.

Несмотря на значительное расширение производства в этот период и появление новых мастерских, русской бронзы было немного и еще меньше ее сохранилось до наших дней. Французские привозные вещи, более дешевые, чем русские, несмотря на периодические таможенные ограничения, запреты и пошлины, преобладали на отечественном рынке и создавали острую конкуренцию нашим производителям вплоть до 1830-х годов, когда на смену им пришли прусские и австрийские изделия. Созданное во Франции равное производство, основанное на четком разделении труда и узкой специализации отдельных мастерских, настолько удовлетворяло спрос на бронзу в собственной стране и экспорт ее за рубеж, что существовала даже практика отпирать предметы, вышедшие из моды при смене художественного стиля, на переделку для создания новых художественных изделий. В России же развитого бронзолитейного производства между полным техническим оснащением небольших мастерских, отсутствием в них профессиональных скульпторов-модельеров, дорогостоящих самого сырья и других необходимых для работы вещей: даже специальный песок для формовки приходится возвезать из-за границы. Сравнительные размеры развития бронзолитейного производства во Франции и в России можно наглядно продемонстрировать на примере двух наиболее известных фабрик, развивавшихся одновременно: Ф.Барбедьена — в Париже и Ф.Шотте — в Санкт-Петербурге. Зависимость прекрасно поставленного дела французского бронзолитейника мы ощущали до сих пор. Действительно, если на нашем антикварном рынке оливок Барбедьена, на которых само название уже служит знаком качества, встречаются довольно часто, то



Канделябр. Бронза, дубовое стекло, латунь, эмалировка, фарфор. Частная коллекция.



Бронзовый крабур. Бронза, стекло, латунь, эмалировка, фарфор. Москва. ЕИИЧ/ИИИ.



Бронзовый крабур. Бронза, стекло, латунь, эмалировка, фарфор. Москва. ЕИИЧ/ИИИ.



Канделябр. Бронза, латунь, эмаль.
Часы коллекции.

сводило же наравнялось во Франции? А вот швейцарские часы, созданные в XIX веке весьма многоликими, популярными и распространенными в петербургских дворцах и церквях, частных и общественных зданиях и служившие таким же эталоном для отечественных бронзовых фабрикантов, у нас встречаются крайне редко. Зачастую на них отсутствуют клейма, что затрудняет атрибуцию. Для русской бронзы 1830—1840-х годов характерны традиционные с XVIII века ориентации на французские образцы и швейцарские настольные, которые современники именуют «швейцарскими». Само понятие «часы» было очень распространенной эстетической категорией в ту эпоху, а обладание «швейцарским вкусом» во многом судило о высоком культурном уровне представителей дворянского сословия и диктовало необходимость следовать моде во всем ее проявлении, в том числе и в убранстве интерьеров. Романтизмские волеи в искусстве и эстетике, совпавшие с перестройкой жизни с высочайшим гражданским идеалом на «прелести» семейного быта, призывали к стремлению создать более уютную, некую в предшествующую эпоху, среду обитания, соответствующую индивидуальным запросам личности и таксономную радушащим глаз предметами роскоши. Особое очарование романтизмского интерьера — не дворца, а городского особняка или дворянской усадьбы, каковым он предстает на удивительно тонких и потонких акварелях Э.Лав, В.Садовникова, К.Угрюмова, — составляло многообразие и все возрастающее количество изящных предметов и деталей безделушек.

В формах разнообразных русских осветительных приборов, изящных часов, письменных приборов, колокольчиков первыми известными стала латунь. Мода на «швейцарский вкус» в бронзе проявилась более скромно, чем во французских часах в стиле «натураль», и в ориентации часов, подчас выходящих, выходящих отрывались в виде стрелчатых арочек и крестообразных, выходящих на традиционную имитированную форму. Отечественные мастера не могли создавать такие шедевры бронзолитейного искусства, как знаменитые часы в виде потешских соборов. Их изделия скромнее по форме и отделке. Но поскольку русских неотечественных часов и осветительных приборов было создано очень мало, а сохранилось еще меньше, каждый экземпляр представляет значительную историко-художественную ценность.

Вызванное романтизмом пробуждение интереса к национальной истории проявилось в динамичном скульптурном композициях с изображением Петра I, служивших пластическим декором каменных часов. Инициатива пошла в бронзе образа этой наиболее яркой и одинокой фигуры русской истории исходила от Николая I, заказавшего в 1836 году петербургскому бронзолитейнику А.Дашнеру часы в виде знаменитого Мемного исидника. Затем стольной же фабрикант К.Тельштейн выпустил корпус часов, украшенные композициями «Петр во время бури на Ладожском озере», «Петр I в 1709 году» и «Петр I в 1725 году». Яркий образец национальной тематики — часы с композицией «Петр I спасает рыбаков» из знаменитой бронзы с малочисленным количеством петербургской фабрики Демидовых — был отправлен на Всемирную Ломоносовскую выставку 1851 года.



Круглый прибор с зеркалом. Бронза, металл.
Латунь, эмаль, янтарь. ЕМЦПАН.



Часы из бронзы. Кронштадт, золотые часы
ВМЦЛБЭ

Часы вообще играли значительную роль в общей интерьерной декорации, выполняя функции не только приборов измерения времени, но и камерной декоративной пластичности, так как практически все они были украшены фигурными композициями. В отличие от французских образцов этого времени, украшенных сложными многофигурными композициями, русские декоративные часы чаще всего, по соображениям технологической простоты, оформлялись одной мифологической фигурой. Особой пышностью и изрядностью в этот период отличались часы, созданные в рокайльной стилистике, или «во вкусе Людовика XV».

В отличие от тонкого намеренно декоративные формы второго рокаво (или неорокаво) нашли очень широкое применение в бронзе. Во французском искусстве это стилистическое направление, возникшее в миру уже в конце 1810-х годов, в первом Реставрации, как заметила акселерированно с эпохой Наполеона амитуру, оказалось очень популярным на протяжении всего XIX и в начале XX века. Интерес к рокаво в России проявился во второй половине 1830-х годов, сыграв в доротею заказных дворцовых изделий. В следующем десятилетии этот стиль широко распространился и в течение длительного времени оказывался такой же популяренностью, как и в Европе. Изделия рамки, подставки, канделябры, часы, бра из золоченой бронзы украшались причудливыми развилками, побегам выстрелили растений, виноградных лоз и трюфлями. Именно разнообразными рокайльными по стилистике и французскими по духу интерьерными предметами прославилась в 1840-е годы активно развивавшаяся фабрика медалью, незадолго до этого переехавшая в Россию Ф.Шюана.

Для исполненных в Санкт-Петербурге русских бронзовых изделий этого времени характерна тщательная обработка поверхности — вне зависимости от того, выполняли ли они на заказ для жилого-либо дворца или предназначались для продажи. Скульптурные и орнаменталь-



Часы из бронзы. Санкт-Петербург, золотые часы
ВМЦЛБЭ



Подставка. Бронза, французский стиль, золотые часы
ВМЦЛБЭ



1—4. Подобенныю работой
Мастерская Петра Петрова

Бронза, стекло; латунь, малахит, дуб. 1840-1850-е гг. — Москва, Санкт-Петербург, золотой.

ные элементы доводились для большей чистоты изображения. Широкое применение в 1820—1830-е годы нашел способ выкатки декоративных полос специальными вальцами на посольской модели, которая затем оттачивалась в бруске и имитировала резной орнамент. На более дешевых латунных изданиях, выполнявшихся в подражание бронзовым, этот прием выполнялся с помощью штампа. Все бронзовые изделия этого времени покрывались золотом, а основным ртутом, так как метод гальванического покрытия только еще начинал развиваться. Но и раннее гальваническое золочение в 1840-е годы было простым, что объясняется значительным слоем покрытия. Поэтому «родное», истинное золочение, даже будучи потертым и несколько потускневшим, обладает на декоративных вещах этой времени определенной прочностью и эстетичностью. К сожалению, в целях продажи коммерческого вида антикварным предметам, ветви часто лезвием золотят и полируют, но при этом они теряют часть своего исторического облика.

Паряду со скульптурным декором часто распространяемым в этот период пластическим украшением интерьеров становятся бюсты. Крупная бронзовая и мраморная скульптура всегда была атрибутом дворцового интерьера, а бюсты, более простые в работе и доступные широкому покупателю, с резким выполнением ту же функцию, являясь в интерьере отпечатком шаржа и репрезентативности, поскольку портретировались в основном члены царствующего дома и высшая аристократия. Наибольшей популярностью пользовались бюсты Екатерины II, Александра I и Николая I, которые выполнялись из мрамора, чугуна и бронзы. Поэтому появление на мануфактурной выставке 1849 года серии бюстов русского жезла и посуды в натуральную величину, выполненных на бронзолитейном предприятии Ф.Шонена, было



современно закономерным. В тот период фантазийный, вымышленный характер изображений, да еще выполненных в большом размере, не привлекал зрителей и покупателей, но во второй половине XIX века, в уменьшенном размере, эти былые типичные орнаменты вошедли в ассортимент кабинетной художественной бронзы. В романтическую эпоху предметная среда мужского кабинета, еще не отмеченная «австриями» изобилием более поздних времен, различалась так: изысканством небольших черных приборов, пресс-папье и подсвечников, замечательных оригинальностью сочетания декоративного начала и функциональности.

К концу 1840-х годов в России, как и во Франции, появились бронзовые предметы анималистического жанра, получившие также значительное развитие в размерной русской бронзе второй половины XIX века. Самыми яркими анималистическими изображениями стали рельефы, но, главным образом, породецыте лошадей, созданные основоположником этого жанра в России П.К.Клюдтом и отлитые как в литейной мастерской Академии художеств, так в частной мастерской Анны Ивановны Юдковой, который брал уроки дантин у Кюдта. Помимо небольших композиций с изображением собак, кошек и возникших с лошадьми он выполнял в 1840-е годы несколько больших троек — самых первых в русской бронзе, созданных еще до Ансера и раскрывающих «русского слона». Эти работы, так же, как и крупные скульптурные типы кавказских горцев, отливавшихся Шопеном во многом работавшего в Санкт-Петербурге французского скульптора Наполеона Жюка, свидетельствуют о начале развития отечественной реалистической пластики. Анонимность художественной бронзы этого времени значительно затрудняет атрибуцию бронзовых предметов. Сейчас уже совершенно очевидно, что многие интерьерные бронзовые предметы второй четверти XIX века, определяемые как французские, на самом деле выполнены русскими мастерами из Санкт-Петербурга. Например, если бы не клеймо, встречающееся на многих часовых корпусах работы С.Велл («S.WEHL, St.PETERSBOURG»), они были бы совершенно исключены от французской продукции, так как выполнены на



Стиль
с анималистической
тематикой.
С.-Петербург.
Бронза, литейная
заводская
ВМДП/ИИ

перескоком в техническом уровне, что патристическим образцам». В отличие от многих русских часов, украшенных одной скроенной фигурой, скульптурные композиции С.Велл зачастую образуют довольно сложные скульптурные группы. Наиболее и в подлинных изделиях этого периода крайне редко на антикварном рынке. Чаще можно встретить клеймо на подсвечниках работы московских мастеров, чем на крупных интерьерных предметах, выполненных в Санкт-Петербурге.

Антикварным истоком этого периода в развитии русской художественной бронзы стала экспозиция русского отдела на Первой международной выставке в Лондоне в 1851 году, принесшая заслуженную славу русским мастерам в виде награды выставки, положительных отзывов в прессе и постоянного внимания публики. Успех был подтвержден продажей небольшого количества предметов работы фабрики Демидовых и двух бронзовых композиций с клинкой Кюдта, купленных одним из наиболее известных английских коллекционеров. Выставка в общепромышленном масштабе ознаменовала торжество машинного производства и неизбежность перехода художественного производства на промышленную основу — путь, по которому и пошло развитие русского бронзового производства во второй половине XIX века. В заключение следует отметить, что на отечественном антикварном рынке интерьерная бронза 1830—1840-х годов встречается реже французской, и тем большим музейный, историко-художественный и антикварный интерес она представляет.

Светлана КАРКОВА
Гото Игорь НАРКОВИЧ



Агитфарянс: авторы и клейма

Фаянс и керамика довоенного периода, особенно агитационного и вообще тематического содержания, давно вошли в сферу собирательского интереса музейных работников. А в последние годы обратили на них внимание и коллекционеры.

Обычно, когда речь идет об агитационно-массовом и так называемом «производственном» искусстве 1920—1930-х годов, то едва ли не в первую очередь называют фарфор. Именно агитационный фарфор прочно занял свою нишу в рамках нового стиля, который нередко ассоциируется с понятием «русский авангард». Даже знаменитые «патристические фаянсы», выпускавшиеся в эпоху Великой французской революции в небольшом городке центральной Франции Неве, сравнивают именно с агитационным фарфором, а не с фаянсом. В существующей литературе «агитационный фаянс» также практически не представляется. Исключением составляет монография Е.А.Бублиной «Котляковский фаянс» («Изобразительное искусство». М., 1978). III глава которой, посвященная периоду с 1918 по 1945 год, слегка затрагивает эту тему.

Между тем агитационная тематика, хотя и в значительно меньшей степени, чем в фарфоре, встречается на изделиях, исполненных из фаянса, майолики и даже самой простой керамики (обожженной глины — терракоты). Причем в отличие от фарфора, в фаянсе эти предметы (посудные формы), как правило, декорированы незначительным способом: граффити с эсхатрофом, печать, резка декор, а в 1930-е годы и фотокерамика, — так как были распространены на массовое производство. Терракотовалась и скульптура, выпускавшаяся в эти матери-

алы. Может быть, отчасти именно поэтому сегодня, по прошествии нескольких десятилетий, эти изделия встречаются значительно реже, чем прославленный агитационный фарфор. Возможно, сыграло свою роль и традиционное отношение к фаянсу как более дешевому бытовому материалу. Фаянс и керамика довоенного периода, особенно агитационного и вообще тематического содержания, давно вошли в сферу собирательского интереса музейных работников. Тем более что среди от времени встречаются весьма любопытные — и с исторической, и с художественной точки зрения — экземпляры. В последние годы заметно интерес к тематическому фаянсовому творчеству 1920—1930-х годов и среди коллекционеров.

Предлагаемая статья не претендует на широкое исследование. Автор, скорее, ставит перед собой задачу представить ряд произведений советского фаянса агитационной направленности, большинство из которых публикуются впервые.

Еще в содании агитационного фарфора инициатором выступил бывший Императорский фарфоровый завод, переименованный после Октябрьской революции в Государственный фарфоровый завод, то первые фаянсовые изделия агитационной направленности были исполнены на бывшем фаянсовом заводе Аурзбака, основанном еще в 1809 году в селе Кузнецово Таврической губернии. В 1870 году предприятие приобрел известный промышленник М.С.Кузнецов, и оно стало именоваться Тавриской фабрикой. Декретом Совета Народных Комиссаров РСФСР 28 июня 1918 года Кузнецовская фабрика в Тавриской губернии была национализирована, и в ее названии появилось слово «Государственная». В 1924



Керамический прибор. 1920-е и фарфор, майолированная керамика. Днепропетровский фарфоровый завод.

Керамический прибор. 1920-е и фаянс, майолированная керамика. Тавриская фарфорово-фаянсовая фабрика.

тому Тверской фабрике присвоили имя М.И.Калинина, и она стала именоваться «Тверская фарфорофаянсовая фабрика имени М.И.Калинина в Кузнецкове». Наконец, в 1951 году, в связи с переименованием города Тверь в Калинин, а поселка Кузнецково — в Калинин, предприятие получило старое название «Конзавская фарфоровая фабрика имени М.И.Калинина», а затем, в 1957 году — «Конзавский фарфоровый завод имени М.И.Калинина».

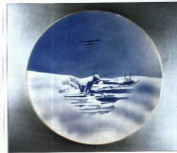
Завершая этот краткий исторический экскурс, напомним, что до 1929 года на фабрике, помимо фаянса, выпускались изделия из фарфора и полуфарфана. После реорганизации она стала специализироваться исключительно на фаянсовых и майоликовых изделиях.

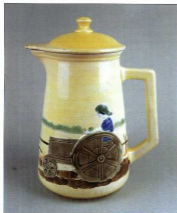
В 1920-х годах ассортимент продукции и ее облик на Тверской фабрике по-прежнему оставались кузнецковскими. Еще в начале этого периода и были изготовлены отдельные предметы декоративного характера, но они явно не охватывали все, что пока остается для нас неизвестным. Возможно, к разным произведениям относятся курительный прибор с фигурой красноярца, выполенный, скорее всего, старым заводским мастером по традиционным кузнецовским канонам: фигура красноярца охватывает на стволе дерева, который служит сигаретницей, рядом — самолетик (собрание Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства — ВМДПН-И). Интересно отметить, что подобный курительный прибор с фигурой красноярца, основанный на старой форме, выпускался в это же время на Дмитровском фарфоровом заводе в Верьбицах, также впадшем до революции в Товарищество М.С.Кузнецова.

В своей монографии Бубнова упоминает (см. указанное стл., с. 63) весьма декоративные блюда на тему «Север», выполненные мастером М.Ойновским для экспозиции в технике аэрографа по граффити и изготовленные в момент написания книги у него в доме. Она датирует их 1920-ми годами. В экспозиции ВМДПН-И представлены три блюда из этой серии. Не исключено, что это те же самые экземпляры, название позднее в музее от рудышевских трудящихся. Судя по характеру росписи, способу декорирования и присутствующим в композиции «рисункам» самолетов, они были выполнены в санктпетербургском известном беспосадочном переулке Москва—Северный толк—Винкувер (США), совершеного в 1937 году астанками В.П.Чаловым, Г.Ф.Бабурковым и А.В.Безмяковым.

В становлении нового, советского стиля в фаянсе большую роль сыграл художник Исидор Григорьевич Фрид-Лер, пришедший на Тверскую фабрику в 1926 году. О творчестве этого самобытного мастера, работавшего в разных жанрах скульптуры и в разных материалах (дерево, камень, металл, керамика и стекло), написано много, и он не нуждается в особом представлении. Совершенно новой для него материал — фаянс — со второй половины 1920-х годов выдвигается в его творчестве на первый план. В собрании Государственного музея Карамзина («Кузнецов») хранится фаянсовая ваза с релье-

М.Ойновский. Декоративное блюдо «Север», 1937 г.
Блюдо, выполненное росписью аэрограф по граффити.
Коллекция фарфоровый завод.





И.Г.Фриц-Хар. Кубки «Трактористка». Начало 1930-х гг. Фарфор, майолировая роспись. Кондитерская фабрика фабрика.



И.Г.Фриц-Хар. Сушарница. Конец 1920-х гг. Фарфор, майолировая роспись. Тверская фарфорофаянсовая фабрика.

едной надписью: «Восхи человечество». «1917», датированная 1927 годом (на дне авторская метка «ИФ» и дарственная надпись с датой). Это едва ли не самое раннее из известных сохранившихся произведений Фриц-Хара, исполненных в фарфоре. Ему же принадлежит сушарница с изображением серпа и снопа на фоне «клубящего поля». В коллекции Государственного музея Керемани («Кусков») находится более качественный, хорошо проработанный экземпляр, скорее всего, один из авторских. Публикуемая сушарница из собрания ВМДПНИ носит упрощенный, явно тиражный характер. Все представленные предметы, как и другие хорошо известные работы Фриц-Хара 1920-х годов, не предназначенные для массового производства: скульптуры «Шашлычки-убеги», «Старый город, Туркестан»; торшер «Нерг под шашлыки», — весьма далеки от натурализма и самостоятельной красоты, но при этом имеют декоративный и, что особенно важно, «делательный» в материале.

В начале 1930-х годов массовым тиражом выпускались также кубки «Трактористка». Помимо экземпляров, хранящихся в заводском музее, есть экземпляры в Государственном музее Керемани («Кусков») и в частной коллекции А. А. Добровицкого. В собрании Государственного музея Керемани находится также тематическое скульптурное «Девушка и красокороче», «Птичка, котирала кур», «Сидящий котир», — исполненные Фриц-Харом и это же время. Помимо тиражированных изделий он создал и несколько знаменитых выставочных произведений, в том числе барельеф «Перед Ленинским расстрелом» (1930—1931) и живофигурную композицию «На левом фронте. Перед наступлением (Помель отбав Красной Армии на мавзерах)» (1932). Обе работы в настоящее время хранятся в Государственной Третьяковской галерее.

На протяжении 1930-х годов на Тверской фабрике предпринималась несколько попыток переосмыслить ситуацию и ввести в ассортимент выпускаемой продукции новые, актуальные по тематике произведения. В 1930-е году в качестве штатного художника на работу была принята молодая керамистка С.Б.Прессман, только что окончившая ВХУТЕМАС. Во время учебы она неоднократно бывала на практике в Косово и хорошо знала производство. За три года работы на заводе Прессман исполнила целый ряд актуальных по тематике произведений, большинство из которых выпускалось значительным тиражом: скульптуры «Первое радио» и «Линбез», декоративные тарелки «Спорт», «Птичка», «Пальса» и другие. О тарелках хотелось бы сказать особо, так как они до сих пор сохранились во многих домах, и к тому же необычны по технике исполнения и потому легко узнаваемы. В их декорации художница использует не традиционную роспись, а, отдаляясь от техники перегородчатой эмалы, создает рельефный контурный рисунок, заполняя — как бы лавина — его отдельные фрагменты керамическими эмальными красками без применения традиционного вязкого маля. Известно около десяти различных тематических наборов Прессман, исполненных в подобной технике.

Конец 1920 — началом 1930-х годов датируются три футляра для детекторных радиоприемников, изгото-

цркви в собрании ВМАНИИ. Прием, у одного из них сохранился не только сам корпус, но и крышка, в которую амфорированная рукоятка с перемещающейся по спирали Корпус украшен смальтовыми вкраплениями и пазан на фоне песчаных барханов, доминирующая надпись: «От Москвы до Ямы». Для других экземпляра «украшают» изображения на тему «Ландшафт по радио», также идеально соответствующие утилитарному назначению самих изделий. Все сюжеты исполнены в технике аэрографа по трафарету, следовательно об их авторстве можно судить только по характеру рисунков. Характер рисунков во многом из «радиотрибуны» — то есть представляет различные вариации тематики с картинками, исполненные в профиль, свидетельствует о возможном авторстве все той же Прессман. Скорее всего, это же изделие и форма самих футляров, так как в указанный период она была единственным профессиональным штатным скульптуром завода поделкам, работавшим на заводе, и созданные утилитарные предметы, предназначенные для массового тиражирования, решала преимущественно в две последние года конструктивизма.

Важным, если не решающим этапом в истории завода стала организация в 1934 году первой художественной лаборатории во главе с И.Г.Фролом Харом. В нее вошли художники артель творческой индивидуальности, получавшие солидное художественное образование еще до Октябрьской революции 1917 года и создавшие к тому времени немало интересных произведений — В.А.Фиверский, И.С.Ефимов, С.А.Лебедева, И.М.Чайков, Г.И.Келлер, а также молодые выпускники уже советских школ: И.А.Сезим, А.Е.Зеленский, окончившие ВЗУТЕМАС, М.П.Холодная, учившаяся в Ковском художественном институте, и В.А.Бестерстова, пришедшая на завод после Ленинградской Академии художеств. Близость к ним впервые обрелись и керамике и не имело, или почти не имело, знаний в области технологии фаянса и спелфитов это как материалы, так и в области художников и скульпторов только Холодная, ставшая скульптурой Фрола-Хара, осталась работать на заводе, прочно связав свое творчество с фаянсом. Деятельность оставшихся организовывается коротким периодом с 1934 по 1935—1936 годы (исключение составляет только Ефимов, исполнявший на заводе несколько работ еще в 1927 году) и носит скорее экспериментальный характер: художники решали задачу обновления заводского ассортимента вместе с учетом специфики массового производства и его возможностей. Поэтому большинство рисунков делалось для выполнения сюжетом аэрографа по трафарету, что определяло их скульптурный характер, известную бедность оформления, частую монотонность изображений.

Деятельность художественной лаборато-



Корпус для двустороннего радиоприемника. Начало 1930-х и фаянс, выделанный рисунок аэрограф по трафарету. Ковская фаянсовая фабрика.

рии Ковского завода в 1930-х годах может стать темой серьезного самостоятельного исследования, а в этой статье хотелось бы только отметить, что работ, имеющих очевидно ангажированную направленность или отражающих свержение молодого советского государства на трудовой ниве, в художественных разработках лаборатории очень мало. С некоторой натяжкой к таковым могут быть отнесены фрунзенца С.Лебедевой, «увеличенная» фигуркой девушки-спортсменки с мячом в руках (1934), отдаленно напоминающей известную скульптуру И.Данно «Васкобова», «Театронца» М.Холодной (1934), «Эпиронера» И.Чайкова (фигура волевым, держащего в руках модель корабля, 1934) и некоторые другие.

Тем не менее, даже непродолжительная деятельность замечательных художников первой лаборатории на заводе принесла свои плоды. Кузнецовской продукции они противопоставили свои свежие, близкие к жизни, пол-



Корпусы для двусторонних радиоприемников. Начало 1930-х и фаянс, выделанный рисунок аэрограф по трафарету. Ковская фаянсовая фабрика.



С.В.Дружков. Багды «Полдень». Начало 1930-х гг. Фарфор, майолированная роспись. Консковова фарфорофаянсовая фабрика.



Т.З.Подрибновской. Багды «СЦЗ». 1939 г. Фарфор, майолированная роспись с узором деревенской. Консковова фарфорофаянсовая фабрика.



Сувенир. Начало 1930-х гг. Фарфор, майолированная роспись. Вулковская фарфорофаянсовая фабрика.



Антирелигиозное багды. 1925 г. Фарфор, майолированная роспись. Песочинская фарфорофаянсовая фабрика.

ные родственные индустрии производства, теснее сами относятся к промышленному искусству.

В 1936 году в Консковова был приглашен художник-керамист Т.З.Подрибновская, имевший к тому времени значительный опыт работы на фарфоровых предприятиях. Наряду с применением полуглянурной росписи растворими смесью, которой он увлекался, начиная с 1927 года, Подрибновская изучала на Консковово заводе технику декорирования фарфора печатными рисунками. Именно и этой техникой «информирована» столовая серия «Вода-жизнь» и ряд изделий, исполненных на Вохомской сельскохозяйственной выставке 1939 года.

Тверская фабрика на протяжении 1920—1930-х годов оставалась главным, но не единственным поставщиком художественного фарфора. Фарфор вырабатывали не три фарфорофаянсовые фабрики, а именно в Новогубинском уезде: Песочинская — «Прометарий», с 1930-го года выпускавшая исключительно фарфор, Волковская — «Коммунар» и Грозинская — «Красный фарфорист». В 1924 году в Центрофарфорист, в который к этому времени вошло большинство фарфорофаянсовых предприятий и Тверская фабрика в том числе, была передана Песочинская (Песочинская) фарфорофаянсовая фабрика (Ст. Песочина, Брянский округ, Западная область). Де ревкомарии она также принадлежала М.С.Кутяшовой, а после октябрьских событий по территориальному принципу была включена в округ бывших Мамаловских заводов, что, кстати, нашло отражение и в ее марке: главные буквы «Г», «М» и «З» расшифровывались как «Государственные Мамаловские Заводы». В первом номере журнала «Литературное обслуживание» было с надписью: «Школа фарфора при Песочинской фарфорофаянсовой фабрике», в декоре которой использовались, наряду с керамографией, техника фотомонтажа (В подлиннике с фотомонтажом в первую очередь неточности терма особенно притягивали не Песочинской, а Волковской фарфорофаянсовой фа-

(рис.). «Литцановское» блюдо, иллюстрирующее эту статью, датировано 1926 годом. Найдется в частной коллекции.

Наконец, несомненно фаянсовых фабрик, в частности будинская фабрика «Серп и молот», входила в состав Всероссийского треста «Фарфор-Фаянс-Стекло». На изделиях фабрик этого треста стоит характерная, легко узнаваемая марка. Время от времени на литцановском рынке встречаются фаянсовые изделия перенесенных фабрик с «агитационно-производственной» тематикой. Как правило, они не отличаются высоким качеством и высокими художественными достоинствами, но как «материальный документ» своего времени, бесспорно, представляют определенный коллекционный и музейный интерес. Не случайно в последнее время появился целый ряд подделок «агитационного фаянса», правда, достаточно низкого качества.

В заключение хотелось бы подчеркнуть, что эта статья — только «введение в тему». Бедн над созданием обзора с актуальной тематикой работам не только промышленные фаянсовые предприятия, но и художественные керамические мастерские и лаборатории, такие, например, как организованная в конце 1920-х годов производственные мастерские Всероссийского кооперативного союза работников изобразительных искусств (ВСИ-КОУДОЖНИК) и художественная лаборатория при Государственном музее Керемини.

Эльмира САМЕЦКАЯ
Общество «РАТНИК».



С.Б.Цирский. «Первое работ». Начало 1930-х гг. Фаянс, выделанная роспись. Коллекция фарфорофаянсовой фабрики.



1928—1929

Клейма фабрик-производителей агитфаянса



1934—1940



1920—1927



1930—1927



1926—1928



1929—1932



1932



1924—1927



1927—1928



1932—1934



1934—1940

Мебель «буль» в Большом Кремлевском дворце

3 в своем более чем 500-летнем историко-культурном здании Московского Кремля много раз перестраивалась, но расширение и изменение отдельных его частей неизменно сокращалась. В последний раз Большой Кремлевский дворец перестраивался с 1838 по 1849 год. Руководителем проекта царь Николай I назначил архитектора Константина Тома. Вместе с тем в оформлении интерьеров дворца принимали участие Федор Рахтер, Николай Чичиков, Василий Бонарев, Нико-

лай Герасимов, Федор Савилов. В Большом Кремлевском дворце они в наибольшей степени проявили свой талант, мастерски решая задачи, которые соответствовали назначению парадных залов и апартаментов, предназначенных для торжества по случаю восшествия на престол Российских монархов. В украшении их интерьеров вышло откровение стиливое мифологизма реализма эпохи великозвония Ренессанса, итальянская грация рококо, строгая гармония классицизма.

Кабинет императрицы Марии Фрунзы в музее-квартире Москвы. Мастерская Э.А.Мухоморова.

Феномен восхождения стилей риндвиза эпохи восходит еще к Ренессансу. Характерная тенденция в европейском искусстве первой половины XIX века — историзм. Это скорее не стиль, а идеология. Для интерьера эпохи периода характерен не просто историзм, то есть стремление воспродать прошлые стили с максимальной точностью, но и романтизм, стремление, используя стили прошлого, ассоциативным путем возбудить эмоции зрителя. В то время свободно сосуществовали и были в моде классицизм и готика, Восток и «выроскожденное рококо». Задание сам выбирал тот или иной стиль для своей резиденции, а художественная промышленность XIX века с легкостью воспроизводила любые детали, характерные для выбранной эпохи.

Одна из комнат жилых апартаментов, Кабинет императрицы, декорирована в стиле второго рококо. В обшивке плазелей стен и мебели, а также для драпировки использована яркая маашиновый шифр с золотым узором. Сочетает покрытие тонкая лакированная лессива. В интерьере рококо широко применялся эффект зеркальных отражений, поэтому в оформлении и этого интерьера огромную роль играют зеркала, расположенные на границах стоев и пристенных панно. Для обстановки Кабинета была приобретена рокайльная мебель с инкрустацией «буфф». Для этой техники характерен широким оттоком, построенный на сочетании пластинок черпавшего шпателя и янтаря, алюминия или бронзы. Создавал рисунок, маршрут проделывали узор в сложнейших местах черпаковой и медной пластины и, вставляя один материал в другой, вымачивая орнамент, который затем выкладывали на деревянную основу. Кроме черпаков и металлов использовались также ценные сорта дерева и перламутр. Такой сложной инкрустацией мебели полтора столетия полагали знаменитого французского мебельщика второй половины XVII века Андре Шарля Буля (1642—1732), который работал при дворе французских королей Людовика XIV и Людовика XV. Эту технику изобрел не он, известны имена французских мастеров — его современников, владевших этим приемом декорирования, параллельно его использовали и мастера из Италии, Германии, но именно Андре Шарль Буль довел эту технику до совершенства. Народная мебель, созданная этим мастером, поговаривалась опрямой регулярностью с 60-х годов XVII века до первой трети XVIII века. Второй пик ее популярности пришелся на конец XVIII века, когда возникла необходимость чинить или заменить полой красилью, но изрядно возмужавшую мебель. В первой половине XIX века в Европе вновь пошла в моду мебель «буфф». И первая хозяйка дворца, супруга императора Николая Первого Александра Федоровна, урожденная принцесса прусская Шарлотта, повелела свой кабинет в новом дворе оформить в модном стиле.

В 1845 году в Петербурге у Федора Чивилотти для обшивки Кабинета императрицы приобретен 25 предметов, составляющих основное убранство этой комнаты. В комплект входило набор мягкой мебели из 16



Верх — Паролевская мебель. Двери с инкрустацией в стиле «буфф».
Фонот инкрустации Мебели Императрицы З.Балашовича. 1845 г.
Низу — фрагмент инкрустации мебели из Паролевской мебели.



Кабинет инкрустеров. Кабинетный шкаф. Бюстел у Ф. Чивалотти в 1845 г. Сидя — фрагмент инкрустеров.

предметов, шкаф для книг, 2 больших кабинетных шкафа, стол-бюро, жарниер, 3 торшера (так называли тумбы для ног или небольшие канделябры), часы. Имя Чивалотти как мебельных дел мастера исследователями не известно. Вероятней всего, он был посредником и привозом в Россию интересующие заказчика коллекции. Так, в 1835 году для Эронника «у приезжего иностранца Федора Чивалотти была куплена коллекция оружия, 234 предмета. В 1840 году Ф. Чивалотти вновь прибыл в Петербург. У него приобрели еще одну коллекцию оружия. О том, что Чивалотти не был ни мастером, ни коллекционером, свидетельствует характеристика: «...не знаток-любитель, а торгаш, преследовавший коммерческие цели, где торгуя с золотыми были средние вещи и даже подделки». Вероятно, это был тот же самый посредник, у которого в 1845 году купили вещи для мебелировки комнат в московском императорском дворце. Время и место их производства неизвестны, подобную мебель в то время производили в основном во Франции и Польше. Датировка мебели первой половины XIX века подтверждается темплетной ее изготовлением. Слобой «санднев», одновременно являющаяся сложением вместе палетки черепахового панциря и металла, характерен для второй половины XVIII — начала XIX века. Как отмечают исследователи, в ранних работах чаще всего каждый материал прощипывался отдельно по шаблонам. Мебель из обстановки Кабинета Ее Величества не составляет единого паритета, ее могли изготовить в разное время и в разных мастерских. Милан мебель выполнена в едином стиле: 2 дивана, 8 стульев и 6 кресел составляют пару, и одним предмете фоном служат черепаха, а узор на лагуни — это «первая партия», в другом — наоборот, в вышитые отверстия из металла вводится узор на черепахе, это «вто-

рая», или «контрапартия». В декабре 1845 года драгун-портрет Фишер покрыл «миланскую мебель буаз, купленную для Кабинета Ее Императорского Величества, матовым лаком для того шелкового с золотом материем».

В 3-х предметах — шкаф для книг и два большие кабинетных шкафа с мраморной столешницей — кроме традиционного набора в инкрустации использованы пасты красного, синего и зеленого цветов. Двухстворчатый книжный шкаф с возвышающимся верхом сделан из черного лакированного дерева и украшен накладкой бронзовым орнаментом. На правой торцевой стороне изображены атрибуты астрономии — габус, зрелая, раскрытая тетрадь. На левой — профиль женской головы, капитель и колонны, атрибуты явения, мудрости и живописи. Стеклянные створки фасадной части украшены лагуниной палочкой с растительным орнаментом, инкрустированными черепахой, перламутром и цветными камнями. Оформление двух больших кабинетных шкафов идентично — фан вышолнен из желтого металла, инкрустация — из черепахи, перламутра и цветных паст. На лицевой стороне изображен Аполлон, упрямый вид квадратный, и окружение растительного орнамента, фигурок трубочки человека, льва, белок и птиц. На торцевых сторонах, на черном лакированном фоне, вышолняются 4 накладных бронзовых рельефа: Девоты внощадном кинсе, с кувшином и шапел в руках; сторец у жертвенного огня и две фигуры Цереры, богини земледелия, с ее неизменным атрибутом — снопом в руках (одна из них — более пышный поостор, вероятно, утраченного фрагмента). Датировка всех перечисленных предметов, набор авторских персонажей и набор атрибутов позволяют предположить, что создавались они для обстановки кабинета или библиотеки.

Остальные предметы из набора мебели, парные с

сидящие, отапливается накладной бронзовой чешской скамейкой и использованием для инкрустации материалов. Из всех вещей, купленных у Чиньотти, особое внимание обращают на себя испанские часы, корпус которых украшен инкрустацией и накладным бронзовым орнаментом. В них воюют, докуривших медаллонов, маскеронов с рельефными мужскими головами, под трифурбалом — изображение двуклового Януса. Завершает декор часов скульптура кристалло Хроноса с косой, традиционного символа времени. Эти часы, вероятно, более раннего производства, поскольку отличаются изысканной формой и качеством инкрустации, кроме того, как свидетельствуют архивные документы, в момент приобретения они были в плохом состоянии, с утраченными деталями и требовали значительного ремонта.



Из предметов мебелировки Кабинета выделяется стол-бюро «машинера», изготовленный по заказу французского кардинала и министра двора короля Людовика XIV, на 8 фигурных ножках с двумя спаренными проволочками и 3-ю выдвижными ящиками. Конструктивные особенности стола и манера исполнения инкрустации свидетельствуют медно и черпачкой на сюжет «Берега» (орнамент декорировки, созданный под влиянием гравюр Ж.Веретта, очень популярный на рубеже XVII—XVIII веков) позволяют датировать его более ранним временем. На столешнице изображена галлантная театральная сцена — в центре на помосте три мужские фигуры, один из персонажей держит на скрипке. По сторонам — парные, по две с каждой стороны, мужские портреты с корзинками, полным фруктов, в руках. По всей поверхности растительного орнамента расположе-

ны позолоченные обелиск, стилизованных сфинксов, птиц, амуров, плавучие человечки, маски, геральдики и вазы с фруктами. Фасадная и торцевые стороны бюро также оформлены театральными сценами, изображенными обелиск, башня, возмущающиеся на качелях труппы, античные птицы, цветов и растительным узором. Кремлевский стол-бюро очень близок по манере исполнения и декорировке к хранящемуся в Государственном Эрмитаже столу, датированному 20-ми годами XVIII века, и может быть отнесен к тому же времени. В пользу этой датировки свидетельствуют и архивные документы. По описью имущества Большого Кремлевского дворца 1855—1856 и 1892-го годов, в Кабинете императрицы находилась только одна стол-бюро, в настоящее время их два. Вероятно, после Октябрьской революции, в 20-х годах, на бывших апартаментов Цесаревича во дворец была перенесена часть мебели самого Буля или его мастерской. Сопоставив свидетельства о том, что в апартаментах приобреталась мебель «поданный Буля», в июне 1845 года у иностранки Верые был куплены часы и стол Старинного Буля».



Кроме стола-бюро в Кабинете есть еще два предмета явно более раннего производства. Один из них — небольшой стул у панино, великолепно инкрустированный серебром, золоченой бронзой, черепашкой и слоновий кости. Орнамент чередуется разными материалами и состоит из цветочных розеток, растительного узора и разнообразных птиц и

Кабинет императрицы.
Стол-бюро «машинера» Фуркара.
Исторический А. Буля. 20-е и 1770-е
Буля — столярка.



Кабюнет императрицы. Консольный столик.
Германия (?). Рубль 1783—1788 гг. Скульп. — французские столяры-мастера.



райских кутях. Второй предмет — консольный столик. Его столешница украшена инкрустацией с изображением спящего оленя, выполненной серебром, латушкой и тацитумом черепашки. Среди крупного растительного узора, центр — композиция, изображающая женская и мужская фигуры. В руках у женщины копыте и панцирь, в правой руке мужчины — опущенные копыте. Их окружают фигуры оленей с луком, козляком и кошем, изображением птиц, обезьян, оленей и собак. Сюжет и техника декорирования свидетельствуют об авторстве северных мастеров. Шерсть животных и шерсть оленя, следы персонажей тончайше проработаны гравировкой. Консольный столик, вероятно, был переделан в более позднее время из другого, так как сохранился металл парижских ножек, а столешница прежде раскрывалась и, возможно, первоначально стол был лондонским предметом мебели для настольных игр.

В мебельном Кабинете императрицы использованы и несколько предметов работы московских мастеров. В России в первой половине XIX века одним из немногих работавших в сложной технике инкрустации «брус» был московский мебельщик Эрнст Иванович Бельмондт. Имя кутя 3-й палаты Белевского встречался среди участников мануфактурной выставки 1839 года в Петербурге. За мебель, представленную на этой выставке, он получил золотую медаль «За полезное» с правом ношения ее на Английской ленте. В 1845 году, в Московской художественной выставке, для Кабинета императрицы у него купили две тумбы в стиле «брус». За участие в этой выставке он был награжден Большой серебряной медалью. В описях имущества дворца царе-

Тумба (кутюр). Москва. Мануфактура 3 Белевского. 1845.



Кабинет императрицы. Москва. Мебель. Кривошея у Ф.Шубальтова в 1845 г.

«включая 5 тумб, но только эти две составляют пару. Они не копируют бумажных предметов, а представляют собой самостоятельные произведения с великолепной шпательной бронзой. Торцевые стороны торшеров украшены бронзовыми медальонами с гравированным сюжетом, утм — массивные кристаллы льва, а фасадная часть — перламутровой жемчужной мозаикой».

С 1845 года Баскисовичи вынуждены работать в Бомбон Кремлевского дворца. В том году они создали наборные паркеты для Александрийского зала, в 1832—1834 тогда же была разобрана, а его декоративные узоры уничтожены. Московская Дюронова контора характеризует Баскисовича как «мастера искусного и добросовестного», в документе говорится и о его работе: «...красивый, прочный и изысканный паркет». В течение нескольких последующих лет для дворцовых апартаментов мастер выполнил около 20 разнообразных мебельных паритуров и все двери из ценных сортов дерева в Парадных апартаментах и жилых покоях Собственной императрицы.

В 1845—1847 годах мастер принял участие в оформлении двух конит Парадной половины в бешешаке. Анфилада конит состоит из Кавалергардского, тронного Екатерининского залов, Гостиний, ее часто называют Дамской, Оловянной и Ореховой парадной. Предназначались они для приема особо почетных гостей, поэтому их убранство было столь великолепно и пышно. Для парадных Гостиний и Оловянной Баскисовичи создали 2 мебельных паритур из березы, с резной и сплюснутым эмалевым в центре второго рококо.

Для обивки стен, мебели и оконных драпировок использовался жемчуг с золотом галет и безую с золотым парку, сделанные на заказ на фабрике московского князя Григория Саввиновича. Особенно красивы 4 стола из паритур Гостиний императрицы, с украшенными



Кабинет императрицы. Павловск. Москва. Мастерская С.Лаврова. 1845 г.

инкрустированной столешнице. В центре стоящая на черпаковом фоне, расположенные вертикально несомненные букеты из цветного дерева и перламутра. Для дома Романов, в 1845 году, для Гекстийской Блесшиндт сделала великолепные двери из амаганта с инкрустированной бронзой, медью и перламутром, а для Парадной спальни — двери из дерева курбара с инкрустированной красной и зеленой медью и накладным бронзовым зооморфным орнаментом. Зеркальные двери из амаганта украшены также с патормортом, в центре расположились вазы с фруктами и вьючердом из перламутра и лазури. Одновременно были сделаны еще две пары дверей для Кабинета императрицы из Собственной полаты. В оформлении дверей также использованы два приема декорировки — техника «буза» и цветочный маркетри. Этот прием Блесшиндт часто использовала в своих произведениях. Фон центрального панно — черешковый, орнамент из лазури, цветочный маркетри — из перламутра и ценных сортов дерева. В 1856 году к нему сделанному каюну в Кабинете императрицы Блесшиндт изготовила каюновый экран из красного дерева с инкрустированной. Для всех работ мастера характерен высокий уровень исполнения и отличной вкус. Он виртуозно владел сложнейшей техникой инкрустировки, создавая и выводя лучшие качества каждого материала — разнообразных по цвету и структуре сорта дерева, красной и

зеленой меди, бирюзы и цветного перламутра, красно-коричнево-панцири черепахи, составляла изысканные и шлейфовые орнаментальные узоры, букеты, вазы, накладные панно и кистями живопись.

Работа в течение более 20 лет над крупными заказами для Большого Кремлевского дворца потребовала расширения мастерской, и если в 1825 году у Блесшиндт работало 25 человек, то в 40-е годы мастеров стало значительно больше. В списке патристических строителей дворца в 1849 году упоминается имя Эрнеста Ивановича Блесшиндта, а с ним — еще 86 человек, отмеченных за столярную работу цветных дверей, мебели и паркетных полов.

В Большом Кремлевском дворце, строительство и украшение которого велось в первой трети XIX века, декоративное убранство сохранилось практически без изменений. Мебель, выполненная в стиле разных эпох, датируемая 40-ми годами XIX века, отражала вкус своего времени и органично вписалась в ансамбль помпезного парадного императорского дворца России. Авторская мебель прекрасно сохранилась и может служить эталоном для антоларии пока еще анонимных работ московских мебельщиков середины XIX века.

Наталья ВЬКОВА

Сторожева НАУЧНОГО.



Парадная спальня. Мебель в стиле рококо. Сопоставление с инкрустированной в стиле «буза» Эскиза. Мастерская Э.Блесшиндта. 1847 г.

Ореховая мебель Эрнеста Блехшмидта

Качественная ореховая мебель, предназначенная для повседневной жизни, пользовалась спросом и заполняла интерьеры столичных и загородных домов представителей разных слоев общества. Благодаря массовости мебель мастерской Эрнеста Блехшмидта до сих пор можно встретить не только в музейных коллекциях, но и в частных домах, а также на антикварном рынке.

В стилистом разнообразии середины XIX века нередко занимало ведущее место в искусстве русско-го домашнего интерьера. Обстановочные композиции, оформленные в новом стиле и заключенные на аксессуарах того времени, отражали силу вкуса и запросов своих современников. Предметы мебели «второго рококо» знаменовали собой



Диван из коллекции архитектуры мастерской Э.Блехшмидта. 1830-е

перехода и дивор от привычного сериала XVIII века, но при этом успешно от них отличались. Визуальную роль в формировании внешнего облика мебели «второго рококо» сыграли промышленные новшества, совершенствовались конструкции акрилов, прежде всего мягкой мебели. В 1828 году было запатентовано применение в сиденьях конических кружков, которые к тому времени уже начали использовать при изготовлении мебели. Прикрепленные поверх тканевых рессор и под обивочные слои обивки, они радикальным образом изменили внешний вид мягкой мебели. Глубоко покатые поверхности кресел, диванов, пуфиков на своем месте. Популярная стетанная обивка кресел и стульев, булавки вместо шпильки, выгодно подчеркивали контур тела сидельца. Для укрепления конструктивных стыков и соединений отдельных деталей использовались шурупы. Бронзовые вставки, прикрепленные к мебельным ножкам, позволяли легко перенести предметы в интерьере. С распространением мителокрасочной пест-

ной машины «шерстинки» в моду вошли лаковые ситневые обивки, которые делали мебель яркой и нарядной. Использование вышитого сиття, наряду с популярной кожаной обивкой, позволяло поддерживать чистоту в комнатах, переносивших всевозможные пятна. Такую обивку можно было легко протереть, не опасаясь за внешний вид изделия.

Для изготовления фанерованной и резной мебели мастера активно использовали орех, характерный для великого рококо, реже — дуб, ясень, розовое дерево и чистур. Резная ореховая мебель в стиле «второго рококо» пользовалась особой популярностью, ее главным поставщиком была придворная мастерская братьев Гамбе в Петербурге. Поэтому ореховая мебель «второго рококо» в России получила название «гамбовской мебели».

Однако на самом деле лишь часть всей мебели, пришедшей к братьям Гамбе, выполнена в этой мастерской. Только в Москве в середине XIX века работало 25 мебельных фирм, и каждая изготавливала выд-

ную ореховую мебель в стиле «второго рококо». Но изучением этих мастерских долгое время никто не занимался, поэтому любую качественную вещь приписывали мастерской Гамбе или Андрея Тура. Заново открытые имена московских мебельщиков XIX века, среди которых — Александр Шаметт, Федор Дунер, Карл Герц и Эрнст Блехшмидт, позволяли по-новому взглянуть на предметы «второго рококо», достаточно часто встречающиеся на российском антикварном рынке, но не всегда оцененные по достоинству. Долгое время мебель середины и второй половины XIX века считалась пылководолюбивской, немудрой, чем-то второсортным и поздним. Только по признанию полтора столетия этот стиль, как желаемая часть своего времени, привлек к себе внимание исследователей и коллекционеров.

При необычайном разнообразии форм диванов, кресел, стульев, столов и этажерок все эти предметы сложены темной тонировкой ореха, изобилуют изысканной и повторностью в различных пространственных композициях. Для определения качества вещи и ее принадлежности к конкретной мастерской необходимо стилистический анализ, знание особенностей изготовления и декорирования предметов мебели в каждой из существовавших мастерских. Об одной из них мы имеем доста-



Стул из петербургской мастерской Э.Безельманда. 1852 г.

точно радиостороннее представление, можем проследить ее историю и рассказать о ее производителе. Это одна из лучших московских мебельных мастерских середины XIX века, принадлежавшая временному московскому купцу Эрнсту Ивановичу Бекшиндту (см. работы Р.Гарифуллина и Н.Вьюевой).

Мастерская просуществовала с 1820-х до конца 1860-х годов, выпускала всевозможные предметы мебели, работала в стиле «буль» и «второе рококо», использовала разные материалы (орех, дуб, редкое экзотическое дерево, экзотические породы древесины, панцирь черепахи, бронзу, латуны), применяла самые разные, в том числе сложные, техники декорирования мебели (резьба, золочение, инкрустация, наборное дерево, фанеровка). В мастерской были свои проработанные модели мебели, резчики, столяры и обойщики, краснодеревщики и золотари. Распространение производства Э.Бекшиндта связано с получением большого заказа на изготовление многочисленных мебельных парничков для только что построенного Большого Кремлевского дворца. К этому времени в мастерской Бекшиндта работало около 100 масте-

ровых различных специальностей, изготавливавших мебель как по индивидуальным заказам, так и для собственного рынка. Для сравнения, в конце 1830-х годов, согласно исследованию К.Орловой, в мастерской Гамба работало около 130 человек. Известно также, что в эрмитажной коллекции мебели фирмы Гамба, которая насчитывает более 130 предметов, только на одном обнаружена подпись непосредственного исполнителя. К сожалению, в XIX веке мебельщики редко оставляли свои подписи, и только некоторые мастерские упростили задачу исследователям мебели, как, например, Федор Дроздов и Александр Шмидт. До настоящего времени не известно ни одного кайма на изделиях мастерской Э.Бекшиндта. Поэтому подписи, обнаруженные в результате проведенных реставрационных работ на двух предметах из мастерской, представляют особый интерес. Три подписи обнаружены на предметах парничка матовой мебели, хранящегося в собрании Государственного музея-усадьбы «Ариадновское». Парничок из 94 предметов был заказан в 1852 году князем Н.Б.Курюмовым-младшим в мастерской Э.Бекшиндта для парничкового павильона «Калипсо» знаменитой подмосковной усадьбы Ариадновское. От большого подлинного парничка до настоящего времени сохранились узкие диван, кресло, стулья и французский стул для женской музыки. Основа предметов изготовлена из березы и лубочных пород древесины; декоративно оформленные детали — из смешанных деталей массива орехового дерева. Сиденья на пружинах заполнены пелюсками вельсом и преледе были обиты бархатом сукном с букетными роз. В отличие от других стульев были заметны стальные-новоделью. Во всех предметах использованы одинаковые стволы двух видов: обитый гетто шубрабинной прошивкой — шпильчатой формы, с круглыми шпильками — и более крупные кованые стволы ручной работы. Передние ножки «кабрионы» у стульев «обитые» в характерные бронзовые башенки на колесиках.

Подпись, обнаруженная на французском стуле и кресле кресла, сделана от руки, карандашом, на



Стул французский из коллекции парничка мастерской Э.Бекшиндта. 1852 г.

ветерским языке. Проверка на стуле и на кресле отличается, хотя содержание подписей совпадает почти полностью. Подпись на стуле более четкая, уверенная, был собственноручно, заключено в картуш. Слово «апрон», вероятно, написано по ошибке. Подпись на кресле сделана неровно, неуверенным почерком, буквы «скачут», некоторые обведены несимметрично. Можно предположить, что подпись, сделанная в марте на кресле, принадлежит самому обоящику, а подпись на стуле, по его просьбе, сделала другим, более грамотным человеком, знакомым с каллиграфией. С точки зрения современной орфографии ветерского языка все слова в подписях с ошибками: 1) «Stoppé» C.F.Liljström 1852 i mars Mosko ko



Подпись на французском стуле из парничка работы Э.Бекшиндта

Blecksmit» (Перевод: «Штопанный (обитый) Ц.Ф.Лийштром марш 1852-го к Москве Блекшмитт»); 2) «Moskoden 1852» (Перевод: «В Москве 1852»); 3) «C.F.Lilljstrom 1852 april Moskwa Blecksmit» (Перевод: «Ц.Ф.Лийштром 1852 апрель Москва Блекшмитт»).

Лийштром — фамилия не венгерская, а скорее австрийская. Инициалы «Ц.Ф.» указывают на двойное имя, что также характерно для немцев, и позволяет предположить, что писавший — венгр с немецкими корнями. Такая версия вполне вероятна, учитывая огромное австрийское влияние на венгерской территории, где еще в середине XIX века немецкий считался официальным языком.

Приехал ли Ц.Ф.Лийштром в Россию по приглашению Э.Блехшмидта или они познакомились в Москве, об этом мы можем только догадываться. На основании текста мы знаем только, что писавший — венгр, работал в Москве, в мастерской Э.И.Блехшмидта обойщиком мебели, был обучен грамоте и оставил для нас уникальный документ — подпись исполнителя, что в мебельном искусстве встречается крайне редко и высоко ценится.

Подобный гарнитур мягкой мебели хранится и в собрании Большого Кремлевского дворца, он вышито-



Стул орехового дерева.
Мастерская Э.Блехшмидта. 1852 г.

пен на несколько лет раньше юсуповского подписного гарнитура из коллекции Государственного музея-усадьбы «Архангельское». При детальном сопоставлении диванов, кресел и стульев, входящих в эти гарнитуры, очевидна их принадлежность к одной мастерской, а именно — мастерской Э.Блехшмидта.

Рассматривая эти два гарнитура, важно отметить ряд деталей, которые, при сопоставлении с другими предметами ореховой мебели мастерской Э.Блехшмидта, характеризуются как отличительные в восприятии стиля неорокко мастерами этого производства. Прежде всего это чувство меры, которое так сложно соблюсти, работая со столь вычурным стилем. Умение подчеркнуть форму предмета и при этом свести его деревянные поверхности к минимуму таким образом, что он обретает тонкие и изящные контуры, не проигрывая в функциональности. Образцом всех перечисленных достоинств, на наш взгляд, является небольшой письменный столик с точеной балюстрадой на высоких и тонких ножках, благодаря которым он кажется почти невесомым. При этом стол достаточно прочен и до сих пор находится в рабочем состоянии.

Эта особенность блехшмидтовской мебели в той или иной степени проявляется и в других предметах, хранящихся в Архангельском и в Большом Кремлевском дворце. Среди них — стулья тонированного орехового дерева с ножками «кабриоль», вытянутыми грушевидными спинками и мягким средником в тонкой резной раме. Однако стулья из Архангельского значительно проигрывают стульям из Проходной комнаты Большого Кремлевского дворца, поскольку выкрашены в белый цвет при последних владельцах усадьбы. Насыщенная тонировка хо-



Подпись на каркасе кресла из гарнитура
мастерской Э.Блехшмидта.



Кресло из гарнитура Большого Кремлевского дворца. Мастерская Э.Блехшмидта. 1846—1847 г.

рошо отполированного орехового дерева на стульях из Большого Кремлевского дворца до сих пор радует глаз глубоким коричневым тоном и прекрасно подчеркивает рисунок древесины. Эта модель стула, вероятно, пользовалась постоянным спросом, поскольку для павильона «Каприз» в Архангельском и для Большого Кремлевского дворца стулья были приобретены с разницей в несколько лет.

Фирма Э.Блехшмидта производила различные предметы интерьера и использовала разные мебельные формы. Самой популярной формой стула в то время была, пожалуй, форма с баллонообразной спинкой. По утверждению Тима Форреста, такая форма спинки была заимствована у стульев для столовой времен позднего Регентства и периода Вильгельма IV. Материал и декор спинок баллонообразных стульев зависел от того, для каких комнат они предназначались: верхних или нижних. Легкие, мобильные стулья, не занимавшие много места, выпускались в больших количествах и широко использовались во время приема гостей в прихожих, столовых и балльных залах. Несколько типов баллонообразных стульев мож-



Передняя галерея дворца в Архангельском. Фотография 1870—1880-е гг. В центре — обеденный стол мастеровой Э.Башкирова

но отности и работам мастерской Э.Башкирова. Ореховые стулья с баллонообразными спинками для Передней Большого Кремлевского дворца атрибутированы Н.Васильевым на основе архивных данных. Позднее, но более простые дубовые стулья из Архангельского выданы в столовой паритур павильона «Каприз». Спинки ореховых стульев из Большого Крем-



Стул дубовый из галереи аркады. Мастерская Э.Васильева. 1852 г.

левского дворца имеют более лаконичный декор. Передние тыльные ножки в форме баллонов у ореховых стульев более массивны по сравнению с передними ножками дубовых стульев из Архангельского и лишены проноса. Сиденье этих стульев для удобства конструировали загибаям алмазниковой сеткой, а сверху, для удобства, к ней привязывали подушки, впоследствии, как правило, утраченные. Конструкция сиденья состоит из рамы с натянутой алмазниковой сеткой, вставленной в берестяную царгу. Торцы царги и сиденья сверху фанерованы. Напротив алмазниковой сетки при диванном использовании стульев врезается, ее лишняя требует демонтажа рам сиденья, при этом, естественно, повреждается старая фанеровка. Поскольку фанеровка мебели — сложная и дорогостоящая работа, утраченную сетку часто заменяют более простой, веревочной, прибитой гвоздями к раме стула, как на дубовом стуле из Архангельского. Иногда сиденье переделывают на мягкое, обитое тканью, что проще, но выдает предмет, лишает его первоначального замысла. Подобные баллонообразные стулья и сейчас встречаются в антикварных салонах Москвы.

В единственный дубовый паритур столовой павильона «Каприз» в услобе Архангельское, помимо 24



Стул с баллонообразными спинками из зала Соборной палаты Большого Кремлевского дворца. Мастерская Э.Васильева. 1846—1847 г.

стульев с баллонообразными спинками, введены риджовкой обеденный стол, куншет, кресло, два буфета и каменный жарен. Таким образом, столовая «Каприз» была решена в теплом, интарно-алмазном цвете. В середине XIX века наряду с ореховой мебелью пользовались популярностью и дубовые паритур. Дубовая обстановка дополняла интерьеры стены которых, как правило, были обиты дубовыми панелями. Такие интерьеры есть в Зинном дворце в Петербурге и в Большом Кремлевском дворце в Москве.

В «Описи Ветрам, находившимся в Капризе и фанедам в Селе Архангельском» внесен «стол дубовый риджовкой круглый на одной ноге (к нему 6 досок вкладных)». Конструкция риджовки обеденного стола на подставке изобретена в 1780-е годы. Она лишена обеденные столы от большого числа ножек, массивных сиденья. В разном виде подставка стола делится на две половины, сдвинутые к концам, а в централизованная часть заполняется вкладными досками, опирающимися на специальные риджовые рейсы, расположенные в подстоле. Платформа стола декорирован резьбой и устанавливается на четырех резных ножках волнообразной формы.



Диванчик. Мастерская Э.Васильева. 1852 г.



Стол бюро. Мастерская Э.Бокшинадзе. 1852 г.

Своим видом оставался в стои- кой «Катрина». После завершения ремонтных работ во дворце усадьбы Архангельское его перенесли в Парк-улы столовую. То же произошло и с другим бесполоточковым пе- дивом в усадьбе Архангельское. На- пример, большой пазловый стол- бюро на массивном дубовом осно- вании, с многочисленными ящи- ками (один из них полойкой), вы- дящаяся доской, покрытой зеле- ным сукном, и несохранившейся резной багетной рамой, уже в 1855 го- ду был перенесен во дворец, в «каби- нет Ея Величества» княгиня Т.А.Одоева. Такой же стол осе- нью 2002 года был представлен на московском антикварном салоне.

Для бюро, возможно, предназна- чено единственное орезовое кресло с клетчатым камышовым сиденьем и спинкой из коллекции музея-усадьбы «Архангельское». Такой тип кресла известен в России с петровских вре- мях. И сейчас в кабинете Петро- дворца и здания Марии находится дубовое кресло с заовальной формой спинки, затянутой камышовой сет- кой, опирающееся на три передних и две задние ножки. На эскизах сере- дины XIX века, изображающей ин- терьер московского кабинета профес- сора Г.Н.Грановского, слева, у окна, став подобное кресло в столе «сто-

рину ровок» («Сто и двадцать ступеней». М., 2000. Илл. 117, 121). У кресла из юрсы в Архангельском, как и у изображенного на эскизах, пе- редние ножки имеют форму «забури- олов», а задние прямоугольные в сече- нии и отпущены назад; фигурная рама спинки, единая с декоративной, за- тянута пыльным камышом. Орезовое кресло оставлено нетронутым и почти лишено декора. Только узкий поясок из желтого лака, точно «базили» отде- ляет сиденье от рамы спинки.

Сочетание точ- ных элементов с раз- ным декором — ха- рактерная особен- ность мебели «второго ровок». Так оформле- ном пыльный стол с багетной и этажерка из гостиной павильона «Катри- на» работы мастерской Э.Бокшинадзе. В XIX столетии этажерки были очень популярны не только как подста- вки для книг и нот, но и как витрины для де- коративных пред- метов. Рассматривая ав- торами того времени и



Кресло для писального стола. Мастерская Э.Бокшинадзе (Р.). 1852 (Р.) г.

иногда искусственно отшлиф. середине XIX века, немалое количество выш- кинки из обилия этикеток с самой разнообразной декоративкой и са- мых разных интерьеров. Этикетки были уставлены кувалетками эски- зами, фотографиями, альбомами и порой так перегружены, что, глядя на их изображение, за обилием эски- зов деталей трудно различить сам предмет.



Столчик камышовый. Мастерская Э.Бокшинадзе. 1852 г.

Помимо кабинетов, столы и гостиные в павильоне «Каприз» усадьбы Архангельское были устроены и в спальне комнаты. Поскольку павильон представляет собой небольшой двухэтажное здание, спальни в нем служили также уборными и туалетными комнатами. Здесь соседствовали гардеробные шкафы, туалетные столы и кровати, подчас расставленные и расставленные по разным комнатам многоэтажных усадебных построек. В середине 1850-х годов для пяти гардеробных шкафов, расположенных в мастерской Э.Беззубица, была оборудована специальная уборная комната во дворе Архангельского. До настоящего времени сохранились четыре одинаковых однодверных больших шкафа с помпаны. Центральная часть партюры состоит из двух шкафов, соединенных сквозной дверью, факел которой поперек поперек поперек такой же шкаф. Таким образом, входящий в комнату видит перед собой три одинаковых шкафа, но подчас о том, что за одним из них скрыто внутреннее помещение. Еще два отдельных шкафа flankируют составной трехчастный шкаф. Все шкафы и сквозная дверь декорированы одинаково. Они прямоугольной формы со средними передним углом; установлены на низком, профилированном основании; завершаются гладким фризом и выступившим профилированным карнизом, увенчаны раскре-

пованным тимпаном с резными волнами. Фигурная дверная рама с перекладной поперек зрительно делит плоскость фасада на две части. Все шкафы и сквозная дверь выполнены орезковым деревом. Текстура древесины «с пазыном» из шпота диагонального растена на больших поверхностях дверей служат ярким декоративным элементом в оформлении шкафов. Отдельные резные детали (карнизы, фрезеты, тяги в основании) выполнены из массива орезкового дерева. Гардеробная комната в Архангельском — «типовой» образец оформления каретной мебели в технике «второго рококо». Образцы Парадной уборной, выполненной в мастерской Э.Беззубица, с архитектурными шкафами тонированного орезкового дерева в стиле «второго рококо» находится в Большом Кремлевском дворце.

Многоэтажные столы самых разных форм, размеров и различных лакированных поверхностей, буфеты, кабинеты, столы и проходы в комнате. Среди туалетных столов часто повторяется форма с фигурным вырезом по факелу, с укреплением на ступенчатом основании, с лакированными рамами, которые использовались за туалетом в XVIII веке. Такой средний стол мастерской Э.Беззубица с выходящим закругленным зеркальной рамой, оформленной в виде шпота, находится в коллекции мебели музея-усадьбы «Архангельское». В резном декоре рамы строго выдержаны мотивы барочных дефенив, стилизованных в тонкие завитки. Первые шпота фланжируют улья столешницы. Гладкие поверхности стола фактурным шпотом тонированного орезкового дерева.

Рассматривая мебель Э.Беззубица, оформленную в стиле «второго рококо», следует признать, что орезковое дерево как материал выглядит живописно вышше, чем труд мастеров. Экономичность использования орезкового дерева в отделке мебели благодаря применению сильной технологии склеивания резных деталей из массива мелких фрагментов вызывает восхищение. Не менее сложный эффект пазынов и обделках шпота и других деталей мебели достигается путем скле-



Стол туалетный. Мастерская Э.Беззубица. 1852 г.

ивания и подгонки отдельных резных фрагментов. Эти технологии также применимы, использованные в предметах мастерской Э.Беззубица, выглядят отработанными и чуждыми. Качественная парадная мебель предназначена для повседневной жизни, как показательно представленные предметы, позволявшие сплести и заполнить интерьеры столичными и загородными домами представителями разных слоев общества. Благодаря массовости мебели мастерской Э.Беззубица до сих пор можно встретить не только в музейных коллекциях, но и в частных домах, а также на антикварном рынке.

Сохранившиеся в Большом Кремлевском дворце и в Государственном музее-усадьбе «Архангельское» образцы мебели мастерской Э.Беззубица позволяют проводить стилистический анализ и атрибутировать предметы из различных собраний. Они создают представление о мебели мастерской Э.Беззубица как об одной из лучших в Москве в середине XIX века, простоявшей почти сорок лет, но сумевшей за столь короткий срок достичь уровня производства придворных мастеров Гамбля и Тура.

Ольга ФРОЛОВА

Наброски парадной уборной дворца в Архангельском. Ольга Фролова НАЧНИКО



Шкафы во дворецовой комнате. Мастерская Э.Беззубица. 1852 г.

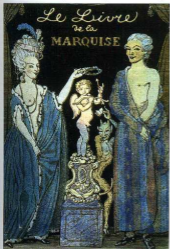
Эротическая миниатюра Константина Сомова

Юношеское увлечение Константином Сомовым «галантным веком» и разового рода «скупыми востями» в зрелом возрасте нашло выход в эротической теме, ставшей одной из доминантных в его искусстве. Тема эта проследовалась в живописи и графическом искусстве, начиная со второй половины 1890-х годов, а также самостоятельную и заметную роль в творчестве начинает играть с начала 1900-х. В это время он исполняет большое количество станковых работ и миниатюр, героями которых становятся дамы и кавалеры, с уютом предающиеся куртуазным развлечениям и высшему удовольствию в «мелкотные и бесценные времена Короля-Солнца», и также барышни и молодые люди, испитые короткими днями в столь многих серую будничка русских провинциальных усадьбах.

Сомовская эротика раннего периода сдержанно осознает своеобразие — в работах нет сцен, в которых делался бы акцент на соблазнительно-реалистическом изображении обнаженного женского тела, что часто являло заблуждать у западно-европейских мастеров

XVI—XVII веков или, например, в XVIII веке у французских корифеев жанра Буше и Фрагонара. «Картистка» Константин Сомова присуща сакраментальный наклон в рисунок и обостренное внимание к деталям и малым подробностям, которые уже сами по себе будут фантазией зрителя и увлекут его в мир, где лютые масла и чувства выдают лишь поворот головы, выразительный взгляд или легкая улыбка. Эта специфика сомовского искусства в полной мере нашла отражение в ленинградском издании «Книги маркизы» («Das Lesebuch der Marquise») Ф.Баки 1908 года. Иллюстрации и украшения к книге, в состав которой вошли тексты эротического содержания из немецкого языка, были заказаны художнику годом раньше, и он с большим воодушевлением и нескрываемым удовольствием работал над ними.

С выходом книги Сомов вовсе не исчерпал тему, а, напротив, продолжал и все обращался, продуцируя новые сюжеты и вариации старе. К середине 1910-а годов работы мастера становятся откровеннее, чувственнее, что, однако, никак не сказало на по-прежнему





высочайшем художественном уровне его произведений, а также присутствием или отсутствием эстетики. А эстетская сторона в творчестве очень заботила Сомова: он не признавал предметов искусства, которые висят на себе даже малозаметный отпечаток чего-то грубого, поминутно, искусственного, о чем убедительно свидетельствуют опубликованные фрагменты дневников и эпистолярное наследие художника. Примером выскомерно-преображенного символизма «фа» может служить одна из дневниковых записок 1918 года с характерной для Сталина к тому времени очей пошарившим Бориса Григорьевя: «...замечательно талантливый, но спящий, гурный, детский портрет».

В конце 1915 года Константин Сомов начинает работать над подделкой нового издания «Книги маринья», значительно расширившей по сравнению с первым как по количеству иллюстраций и живописных украшений, так и по набору текстов, выбор которых предоставлял самому Сомову. Проект осуществлялся в петербургском издательстве у-а Р.Томши и А.Лавборг в 1918 году (литературную часть составили отрывки из Пирри, Клодова, Ш. де Ланго, Вальтера, Готца и других авторов). Книга под названием «Le Livre de la Matinée» была тиражирована тиражом в 800 экземпляров и вскоре стала популярной. Но помимо обычных экземпляров было выпущено ограниченное количество «особых» — для друзей художника и любителей. Они содержали значительно подобранные тексты, а также целый ряд очень откровенных иллюстраций и живописных украшений (заставки и концовки), которые без налета игого общего с несчетными картинками во книге 1908 года. Помимо «Книги маринья» пользовалась огромным успехом, друзья и личному художнику посвятив его просящим зарегистрировать для них выходящий экземпляр. В письме известному коллекционеру известности и графини маркизуксини А.Н.Лаврской Сомов сообщает: «...сделаю все возможное от меня, чтобы и у Вас был особенный экземпляр выходящей моей книги у Го-

дине. Прощу Вас только, если возможно, держать это мое предложение в секрете от наших общих знакомых. Мне было бы необходимо, если бы явился еще желающие приобрести такие экземпляры, их удивлять тем, что не большого количества этого издания...». Не исключено, что поступки знала и на раскрытие отдельных тиражированных отливок иллюстраций к книге — так, например, для одного из них, Михаила Брайлевича, художник в течение почти двух месяцев раскрывал около 60 отливок.

Часто Сомов исполнял сюжетные и композиционные решения, найденные в иллюстрациях к книге, в миниатюрах и ставковых работах. В макетовом чистом собрании хранится эротический рисунок, основой которого служат отливки одного из разделов особого экземпляра книги.

Первоначально художник перенес на книгу эротическую иллюстрацию сюжетные в любовной истории, а по поводу тиратури и острово карандаша карандаша изображением на бумагу, прорисовал его, а затем до рисова все необходимо: кровать, постельные принадлежности, предметы туалета, оконные перемычки, занавеси, тени (самость, которую берет на себя автор публикации), пышная тельняшка работы художника, обрисовывается тем, что ему довелось внимательно изучить лист и подготовленную авторскую кавку к нему, которую хранится у наследника племянника К.А.Сомов, — в тени Михаила. Этот рисунок предназначался для раскрыва, о чем свидетельствуют карандашные отметки, ограничивающие миниатюру, а также тщательно прорисованные контуры тени. Конечно это подделка и тем обстоятельством, что в собрании Е.С.Михайловы никак неидентифицируемая иллюстрация заарела миниатюры, бесспорно исполненная во время блокады Ленинграда.

Но и петербургскому заарелому рисунку присуща своя особая прелесть. К середине 1910-х годов мастерство Сомова-рисовальника достигает своего апогея, его графика отличается максимальной выразительностью и точностью, все второстепенное, загромождающее рисунок, уходит, оставляя пространство для самодетальной и самодетальной линии, которая служит и для построения формы и для создания на плоском листе бузди живописнейшего придуманного орнамента. Сказавшее в такой мере может быть отнесено и к рисунку миниатюры, к которой очень удачно соотвечало высочайшая графическая культура художника и его изобретения фантазия, составившие Сомову славу петербургского мастера эротического жанра в русском ио-Бразильском искусстве.

Михаил ЗЕЛАНКОВ

Иллюстрация принадлежит автору

Парижская жизнь МОСКОВСКОЙ ХУДОЖНИЦЫ

В последние время произведения декоративно-прикладного искусства в стиле «ар деко» все чаще привлекают внимание специалистов и становятся объектами коллекционирования. В России не так много художников, которые отдали в своем творчестве дань этому направлению и чьи произведения достойно выглядят и 80 лет спустя.

Жизни Александры Григорьевны Кошаровой-Бычковой (1892-1983) мало кто говорит зря: она и коллекционеру. Она была членом секции живописи Московской организации СХ РСФСР с первых дней его создания, довольно редко принимала участие в выставках, представляя живописные работы в основном для журналов «Искусство» и «История». Нас же интересуют только короткий период ее творчества, когда она была студенткой текстильных классов, шпалерного, вязального, жаккарда для тканей и других видов декоративно-прикладного искусства, — рубеж 1920-х и 1930-х годов. Работы этого времени стали яркой творческой художницы и одновременно служат яркой наглядной европейского стиля — «ар деко» («Art Deco»).

А.Г. Кошарова-Бычкова родилась в Москве. Окончила в 1912 году профессиональные рисовальные училище, затем 6 лет проработала в Строповском училище как художник по ткани. После этого до 1922 года преподавала работу по ВХУТЕМАСу, так как считала свое образование еще незаконченным. В 1919 году художница приняла участие в выставке, посвятив вышитые панно и другие рукодельные текстильные вещи,

После этого долгое время не выставлялась. С 1921 по 1928 год Кошарова-Бычкова работала костюмером и декоратором в различных мастерских при московских театрах и клубах. Несмотря на то, что художественная жизнь Москвы в 20-е годы была достаточно бурной, запомненной событиями, для многих художников это время было сложным и трудным: редко удавалось найти заказы или продать свои работы. Лишь по случайной сурьезности Комарова-Бычкова получила заказ на

исполнение театральные занавески для дворцов культуры Донбасса и Казахстана, которые она вместе с другими художниками выполняла в технике вышивки и аппликации.

В 1928 году вместе с мужем, скульптором С.В. Кошаровым, по командировке НАРКОМПРОСА она выехала в Париж, где проработала до 1932 года. Именно к этому периоду относятся самые интересные ее работы.

Дело в том, что, направляясь деятелей культуры в зарубежные ко-



Жакет ткани, 1929 г.
Вязка, вышивка, аппликация

машинерки, но при этом фантазию не обесценивала, а предвещая зарабатывать на жизнь самостоятельно. Сдружилась заинтересованная своим работами всех, кто, по ее мнению, мог откликнуться: частных коллекционеров, различные фирмы по производству тканей, изделий из кожи. Связей в художественной среде Париска у них не было, поэтому А.Г.Колмадова-Бычкова дала объявление в газетах о том, что желается выполнить работу по украшению тканей в технике вышивки и аппликации, а также может дать уроки декоративного рисунка. Не оставив занятий ремеслом, она целенаправленно начала заниматься графикой — как прикладной, так и станковой,

делала иллюстрации. Сначала она выполняла заказы на рекламные плакаты и другие мелкие работы вроде рисунка этикеток и заставок. В 1929 году в небольшом доме газетной «Ирондема» открылась маленькая, но все же переставшая выставку художники, на которой она представила свои новые работы, а также те, что привезла с собой из Москвы.

Некоторые парижские газеты буквально в нескольких строках благожелательно отозвались о выставке, но из этого оказалось достаточно: к А.Г.Колмадовой-Бычковой стали обращаться различные фирмы и заказчики с предложениями сделать рисунки для тканей, эскизы обоев и одежды, декоративного оформления интерьеров.

К сожалению, много рисунков не сохранилось, часть их осталась у наследников и была приобретена частными коллекционерами и музеями, в том числе и Всероссийским музеем декоративно-прикладного и народного искусства. Это вышивки, ткани («в технике вышивки и аппликации»), эскизы и рисунки для тканей, небольшие изделия: вырезки, платки, фризеты текстильного верха туфель. Рисунки сделаны на бумаге и картоне белом цвета карандашом, углем, гуашью с последующим раскраской акварелью или гуашью. Платки и другие текстильные произведения выполнены из различных материалов, включая разнообразный мех, шерсть, бархат, шелк.

По-видимому, в Россию первыми работы, которые в Париже не удалось реализовать или, скорее всего, добрым, с которыми трудно было расстаться. Размер этих работ был выполненным в эскизах, так и графических, очень разным, но в основном все же камерного формата. Только одно большое платно в технике искусственного шитья, кошельки и вышивки хранятся у наследников художницы. Декоративные эскизы небольшие: в диаметре от 5x11см до 30x40 см. Часто они скомпонованы автором по 4—5 штук на одном листе. Подобранные по цвету и композиции, они продуманно оформлены для выдательства на выставку.

Каждый эскиз представляет собой декоративную композицию с использованным ярким контрастно-цветовым решением: желтого и малинового, небесно-голубого с протискивающе-зеленым, оранжевого и фиолетового, алого и черного. Листы заполнены ритмичными орнаментальными мотивами. Есть эскизы, иллюстрирующие изображение перья птиц, геометрические фигуры, растительные формы. Чаще всего в эскизах и вышивках строится асимметричная композиция, базис декоративное стало завоевать и графику начала XX века, чем мотивы в 20-е годы благополучно перекочевали в графику журналов, плакаты и другие виды прикладного искусства.

Эскизы тканей. 1929 г.
Ткань, акварель, гуашь. ВДЦПХ.



Золотой векной. 1929 г. Бразилия, декабрь, галерея ЗМАУ/УМН.

Изображения самых разных «акризованных» форм в работах А.Г.Кольцовой-Бычковой складываются по ролям, листьям, лепесткам или промозглым, овалом, треугольникам. В построении композиции дает себя знать хорошая школа Струтинского и Яковлева.

Некоторые графические листы словно воспроизводят всплеск цвета, возникающие при преломлении световых лучей, скалывающегося светового круга, скалывающегося светового луча во всех направлениях. Они лепятся в коротких и длинных, широких и узких формах различных овалов. Этот же мотив повторяется и в вышитых произведениях.

В отдельных работах чувствуется органическая связь с орнаментальными формами искусства «эпохи» — Но из мотива вытекают собой следующий этап развития: от текучести жемчужин «модерна», от стремления к вытоянному, ковровому замыслу до поверности к отдельным орнаментальным формам, как бы «заиссажа» в пространстве.

Кольцова-Бычкова прибыла в Париж в разгар послемодернизма «ар деко» и пошла в атмосферу «бютемпоан» и «шюан», о которой писали все, кто был там в то время.

Тогда за границей, и особенно в Париже, жила новая русская художница, представлявшая различные художественные направления, творческие методы и стили. Мастер, занимавшаяся прикладным искусством, ощущала сильное воздействие достижений живописи 1910—1920-х годов: кубизма, футуризма, сирреализма, которое сказывалось на моде, промышленной моде. Тогда вырвалась суть этого явления: французская художница Софи Делоне, сказав, что и «в моде проявляется стремление к конструктивности в связи с красочностью».

Влияние и рисунки А.Г.Кольцовой-Бычковой того времени по известным признакам часто близки работам представителей русского авангарда, например, Кандинского, ведь, конечно, эта сложность часто выразилась в высокой глубокой философской базе под свои работы художница не поддалась. Она прошла



чуждо реализовала на вкус зрителя в данный исторический момент и соответствовала им в силу своего умения и таланта.

Почувствовав интерес людей к подобной стилистике, Кольцова-Бычкова и использовала ее в выполнении деталей одежды, аксессуаров, рисунков для обуви и тканей. Как профессионал чутко отмечая изменения вкуса, она усвоила потребность французов в ярких рисунках, абстрактных по форме, но в то же время гармоничных рисунков и рисунков. После Международной выставки декоративного искусства и художественной промышленности, проходившей в Париже в 1925 году, четко обозначилась потребность устремлений и поисков разных художников в области изготовления предметов быта, всего декоративного искусства, хотя преобладала в основном декоративный стиль, так называемый «Ар Деко». А.Лавин в 1952 году писал: «Парижская выставка являлась прежде всего парадом современного декоративизма, украшенной и украшающей вещи... Это обновленный модерн 1925 года». Лавин отмечал деиндивидуальную роль орнамента в этой стилистике,

хотя его оценки часто негативны. Напомню, что форма, яркая цветовая палитра, спонтанно экзотические мотивы (африканских, индонезийских, южноамериканских и т.д.) — такое обыденное, действительное, могло произвести впечатление безвкусицы, хотя правда и то, что именно прекрасные художники отдали дань увлечению искусством этих народов, его декоративностью и формой, обогатив тем самым свой художественный язык.

А.Г.Кольцова-Бычкова использовала модные негротанские, китайские мотивы и персонажи, они стали элементами ее орнаментальных композиций. Несмотря на их экзотичность разработка подобных мотивов связана с тонким подбором моментов, свидетельствующим о врожденном чувстве меры и ритма.

Работа в Париже, художница могла себе позволить полную свободу в выборе мотива, цветовой композиции, подборе красок. Главным руководством для нее был собственный художественный вкус и ощущение, продиктованные вкусом заказчика. Она не думала о технических аспектах выполнения своих рисунков и материалов, а просто свободно творила,



Панно. 1929 г. 82х106 см. Шерсть, хлопок, шелк, бархат, бархат, шелковые ленты, органза, атлас, войлок, акриловое волокно.

продвигая только женщин, вышивав и аппликацию.

К восточному искусству А.Г.Комарова-Блыкова обращалась еще до своей поездки в Париж. В ряде работ (рисунках и вышивках) встречаются персонажи, знаменитые искусством Востока (Китай, Япония). Произведения 1928—1932 годов не были простым продолжением ее увлечения Востоком и «экзотикой», они прежде всего выразили

стремление переосмыслить накопленный опыт и создать орнаментальную форму.

Орнаментальные мотивы и формы, истолкованные автором как символы — все это было не только данью моде, но и поиском новой выразительности через обращение к неазиатскому искусству. Этот интерес к искусству Востока не пропадал, более того — стойко держался в художественной среде разных слоев мира с конца XIX века.

Декоративность работ Комаровой-Блыковой, построенная на сочетании и противопоставлении ярких открытых цветов, свойственна не только восточному искусству, но и русской народной вышивке, росписи, лубку — всему народному искусству.

Художница нередко со сложными фигурами часто использовала простые геометрические формы изогнутые изгибобразные полосы, круги, овалы, треугольники, приобретавшие вид универсального модульного орнамента. Аналогичные поиски известны по произведениям А.Поповой и В.Степановой, стремившихся внести в украшение тканей, одежды рациональное эстетическое начало, достичь выразительности малыми средствами при помощи перенесения нескольких простых элементов.

А.Г.Комарова-Блыкова создавала универсальные композиции, в которых это отступает от старых методов орнаментации, демонстрируя уже чисто дизайнерский подход к предмету как к единому целому.

Большинство графических листов созданы специально для альбома декоративных работ, когда каждый покупатель мог выбрать для себя декоративнуюставку, отдельный мотив, который служил бы ключом к целой серии орнаментов тканей, одежды и износостойкого внешнего обивки. На отдельных небольших листах имеются подтеки — названия форм-эскизов рисунков, среди которых такие всеобщно известные, как «Грикс» и «Отшельник». Это говорит о том, что художница была известна у заказчика.

После возвращения в Москву в 1932 году Комарова-Блыкова больше не занималась ни вышивкой, ни аппликацией, не делала декоративные рисунки. Жемки, панно, фрагменты вышивки и другие произведения, созданные в конце 1920-х — начале 1930-х годов, свидетельствуют о видении, силе яркой и радостной период ее творчества. В дальнейшем А.Г.Комарова-Блыкова посвящала и выставкам только свои ставшие работы, выходящие и темные и легкие и легкой жемки.

Ольга ВАСКОВИ

Иллюстрация работы «Солнечный свет»

«Гусар» Петра Митурича

В издании «Литискарнает» на Ленинском проспекте, 69 выставлена большая — 1 x 1,425 м — пансионная масляная картина, производящая, на первый взгляд, исключительное впечатление. На великолепном белом фоне сидит всадник в гусарской форме, почему-то не на фоне пейзажа, а в интерьере: подымал, в каком-то белом зале с огромными, во всю стену окнами, за которыми встает зимний пейзаж — заснеженный сад, бюрокоферовые пятаки каких-то строений. В левом нижнем углу съезжая подпись «Митурич» и дата: «16 декабря», а год нет. Можно предположить, что не очень отчетливые черточки обозначают цифру «11», из-за этой уверенности в том, что это 1911 год, нет.

Петр Васильевич Митурич (1887—1956) — замечательный русский художник первой половины XX века, график и живописец, друг великого поэта Велимира Хлебникова, автор прославленных рисунков, посвященных поэту. Митурич был глубоко предан Владимиру Хлебникову, на сестре которого, Вере Владимировне Хлебниковой, также прекрасной художнице, Петр Васильевич был женат. Поэт скончался у него же в руках в 1922 году, в деревне Санжало Новгородской губернии, куда Митурич привез его, тяжело больного, из тоскующей Москвы. Рисунок Митурича, изображающий умирающего Хлебникова и Хлебникову на смертном одре, принадлежит к числу шедевров русской графики, русского искусства. Известный поэт и художник серебряного века Максимилиан Волошин утверждал, что подобные рисунки появляются раз в пятьсот лет.

Петр Митурич, блестяще владевший всеми техниками рисунка и живописи, оставил чрезвычайно разнообразное художественное наследие. Это и услышанное, чисто



Мастерская батальной живописи профессора Н.С.Самойлова Ленинградской Императорской Академии художеств. 1911 г.
Сидит на лошади — П.Митурич.

абстрактные эскизы-менты, также, как вышедшие из картины «Земляная лужа» и «Города-страшнейшая графиня». Это и асимметричные прототипы поэмы Хлебникова, его поэмы «Разно», где Митурич использовал хоббитовский прием палиндромов — «переворачивая», выписывая в рисунке-тексте одну половину поэтической строки курсивом, а вторую представляла ее «отражением» в условно-графических фигурах, составляемых из спиралей, точек, складов линий и т.п. Это и стражащие точные рисунки к натуре, частично являющие портреты и пейзажи, сделанные карандашом и тушью, и за месяц сделанные живописные пейзажи.

Но почему подобной картины с всадником в его творчестве мы не найдем. Его живопись — и портрет композитора А.Львове 1915 года, и сделанные маслом замечательные крымские пейзажи 1930-х годов, и интересные пейзажи средней полосы России 1955—1956 годов — совсем не похожи на эту картину. Ни искусством, ни изумительным творчеством П.В.Митурича, ни его смелу — известному художнику Макс Петровичу Митуричу — такого рода работы не были знакомы, и вдруг обнаружившийся «Гусар» стал полной неожиданностью.

Единственное, что, безусловно, «роднит» эту картину с творчеством Петра Митурича, — это ее высокое качество, незаурядное мастерство и талант автора, явное в ней проявление. Работа поразительно свободная, легкая и на редкость живописно сделанная, очень красивая по цвету: темно-синий гусарский мундир и бюро-красный ковер с геометриями, переливающимися золотом позументами; серебристо-розовые с белым оттенком фоны — зимнего пейзажа за окном; превосходно затененная огромная голова белой лошади на первом плане — розоватый «хрип», чудесные темные глаза... Всадник «взят» в фазе, ноги лошади срезаны краем холста.

Однако, при всем превосходстве «Гусара» с давно известными, представленными во многих музеях мира работами Петра Митурича, его авторство не вызывает никакого сомнения. Безусловно, подлинная подпись художника; для него было очень характерно проставлять на работе день и месяц ее создания, а год обозначать только





1—Н.С.Самокиш, 2—Р.Р.Френц, 3—П.И.Котов, 4—П.В.Митурич,
5—П.А.Покаржевский, 6—К.А.Трофименко. Батальонный класс
Императорской Академии художеств на фронте в 1915 г.

двумя последними цифрами. Легко определяется и четко прочитывается вся история возникновения этой работы.

В 1909 году двадцатидвухлетний Петр Митурич поступил в Петербургскую Императорскую Академию художеств, в мастерскую батальонной живописи известного художника-баталиста Николая Семеновича Самокиша, автора многих батальных картин («Атака» и другие). Батальонная мастерская помещалась в саду Академии художеств, в отдельном «стеклянном» павильоне, почти целиком состоящем из огромных окон. Самокиш ставил в нем «постановки» на военные темы, нередко с участием лошадей. Известна фотография батальонного класса Самокиша 1913 года: группа студентов с профессором Самокишем в центре; пол мастерской густо засыпан сеном, два казака держат под узды двух коней, приведенных, очевидно, из императорских конюшен (Академия-то императорская!) для «позирования». На одном из коней сидит боком Петр Митурич.

Знаменитый русский график Владимир Андреевич Фаворский передает в своих записках рассказ об однокурснике и ближайшем друге Петра Митурича — художнике Петре Ивановиче Львове: «Рассказывают (они все учились в Академии в батальонном классе), что однажды профессор поставил постановку — отступающие французы. Это было перед большим окном, выходящим в сад, зимой; на первом плане были навалены табуретки, покрытые простынями, долженствующие изображать сутробы, и по этому как бы шли натурщики, одетые во французскую форму. Львов, рисуя это, добросовестно изображал все табуретки, которые все-таки чувствовались, и сколько ни бился профессор, не мог поколебать Львова, отвлекая его от добросовестного рисунка».

Так и видятся в этом рассказе те самые огромные



окна павильона Академии художеств, что предстают в картине Петра Митурича, тот самый заснеженный академический сад... «Гусар» — вне всякого сомнения, академическая постановка, предложенная профессором Николаем Семеновичем Самокишем своим студентам в качестве учебного задания.

Постановки на темы войны 1812 года были, конечно, не случайны: Россия с огромным подъемом отмечала столетие Отечественной войны 1812 года, задолго готовилась к юбилейным торжествам. На Бородинском поле сооружались памятники — их воздвигали русские полки в честь своих героических однополчан, сражавшихся и павших в Бородинской битве. В картине Митурича представлен гусар 1812 года. На нем форма тех лет, фигура придана историческая достоверность: это не равнодушно-застывший натурщик, а напряженный, настороженный участник боя, сжимающий эфес сабли в ожидании команды «В атаку!»...

Дата «1911 год» кажется вполне вероятной. Для меня несомненно, что «постановка», во всяком случае, сделала до начала Первой мировой войны, до 1914 года. С августа четырнадцатого круто изменились все настроения, все темы батальонной мастерской. Если на фотографии 1913 года студенты в штатском, и Самокиш в спортуке и при галстуке выглядит типичным петербургским профессором, то в 1915 году — все уже в военной форме, и Самокиш в фуражке и распахнутой шинели, под которой виднеется георгиевский крест, предстает бравым офицером, отцом-командиром своих «солдат». В 1915 году батальонный класс Самокиша ездил на фронт делать зарисовки в частях. На фронте Митурич рисовал с натуры, известны его рисунки: «На позициях», «Убитый пехотец», «Стреляющий солдат» и другие. А в 1916 году Петр Митурич сам был призван в армию и отправлен на фронт под Нарву. Пребывание в Академии художеств для него завершилось.

Картина «Гусар», одна из самых ранних, ныне известных нам работ замечательного мастера, поражает зрелостью и высоким качеством живописи. Примечательно: в ней нет и следа академической законченности, натуралистической засушенности. Видимо, Николай Самокиш был достаточно гибким и мудрым учителем, не давил на своих студентов, не навязывал им никаких канонов академического ремесла, позволял увлекаться «импрессионистической» свободой, писать живо, смело, индивидуально, восхищаться живописью великого Валентина Серова. Живописная манера Митурича в этой работе — истинно «серовская». Нельзя не вспомнить в связи с «Гусаром» знаменитый серовский портрет великого князя Павла Александровича с лошадью.

Обретение картины Петра Митурича «Гусар» — интересный факт, восполняющий творческую биографию прекрасного художника и дающий возможность замануть в историю и Академии художеств, и России начала XX века.

...Такого уже далекого от нас прошлого века.

Мария ЧЕГОДАЕВА

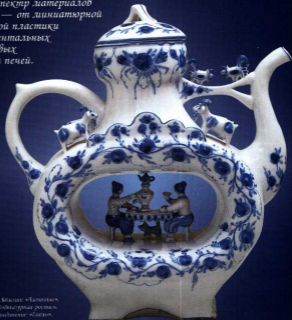
Редакция благодарит М.П.Митурича, магазин «Антиквариат на Ленинском, 69» и лично г-на О.В.Лукашкина за предоставленные иллюстративные материалы.
Фото Игоря НАРИЖНОГО



Три века Гжели

В XVIII веке она стремительно достигла художественного пика в майолике и так же стремительно перешла к другим керамическим материалам, чтобы затем уступить приоритеты другим центрам: Абрамцеву, Строгановскому училищу, Скопину.

Возрождаясь после десятилетий забвения, она повторила свой исторический путь, но в иной последовательности, освоив широкий спектр материалов и изделий — от миниатюрной фарфоровой пластики до монументальных майоликовых каминов и печей.



*А.Давыдов, К.Басин, «Лилии»,
Фарфор. Подписанная роспись.
1967 г. Общественный музей.*

Темель — яркое явление современной художественной и — шире — культурной жизни России, ее своеобразный феномен. Вряд ли можно назвать какой-либо другой художественный промысел, издавая которого — как ретроспективные, так и новые, славя последние лет — практически в равной степени стали предметом коллекционирования в музейных собраниях и у частных лиц.

В начале 1990-х годов по московскому радио часто звучал рекламат: магазин купит антиквариат, фарфор, серебро, изделия народных промыслов и... «темель». У многих коллекционеров такое «особое отвлечение» к «темелю» вызвало недоумение и излало странное. Одно дело, темельский фарфор XIX века, входящий в ряды антиквариата наряду с фарфором Галлерера, Плетова и других заводчиков. Другое — современные фарфоровые изделия с такой яркой росписью, притом выполненной на чертете не совсем хорошего технического качества. И это в то время, когда в стране выпускались дорогие тонкостенные сервизы Дульского и Дмитровского заводов, изысканные просветляющие чашки ленинградского южного фарфора. Однако темельский фарфор отесаны всю оставшуюся фарфоровую продукцию, став предметом коллекционирования, прератившись в самый ценный, особый объект этого вида искусства. Что же так привлекало в емельских изделиях, что заставляло собирателей ехать в глушь Московской области, в удаленный угол Раменский района? Почему именно новая «темель» стала столь желанным предметом коллекционирования и — что совсем уж трудно было предположить — обществом подражателей? Причина, видимо, кроется в том, что именно благодаря Гемелю во многих домах России зазвучала новая декоративная тема, с одной стороны — традиционная, с другой — свежая и актуальная: посудные изделия, предметы интерьера, мелкая пластика, дивительно сочетающие простоту и наивность. Все эти разнообразные сажиризм, шатулизм, подражательство, чайники со столь шикобонвившейся, как выяснилось в результате социологического опроса, подлазуриной обивочной росписью порой несовершенны, но главное — они рукотворны, нестандартны и массово не тиражируемы. Ими редко пользовались, они были украшением буфетов и сервизов. Может быть, именно это качество определяет особую привлекательность «темели» для коллекционеров — она ориентирована не на аудиторный спрос, а в экспозиционной витрине.

Искусство Гемеля стало объектом пристального внимания и спроса с конца 1970-х годов, а начиная «фарфоровую буму» приходится на рубеж 1970—1980-х годов. Увеличилась обусловленный обилием интересом общества к народному искусству, был засуженным. Мода на Гемеля поставила ее изделия вне конкурентности. Они стали так популярны и дефицитны, что с изданием новой конституции и структуры государства в конце 1980-х это явление промыслу органично вписалось в новую культурно-коммерческую ситуацию, войдя в систему арт-рынка с регулярной рекламой, аукционами, оформившимся классом коллекционеров. В светлом под фарфоровыми изделиями обычно ассоциируются с художественной промышленностью, ориентиро-



Н. и В. Емелья. Часы «Степь Подольского». Фарфор, Подольские росписи. 1980 г.



В. Емелья. Мелкая пластика «Народные промыслы». Фарфор, Подольские росписи. 1980 г. Объединение «Гемель».



Михаил Михайлов. Рельеф по эскизу. Последний проект XVII в.



Мелкие пластилины «Скрябный», «Бары на оленях», «Полковник из высочайша, Михайлова». Рельефы по эскизам. Вторая половина XVII в.

винной та пил, массовый тираж, и, естественно, когда стала возрождаться Гжель — по сути, она возрождалась как народный промысел, хотя ее и пытались превратить в предприятие художественной промышленности. — любовь покупателя обринулась на малопривлекательные изделия, отразившись ценойностью и образностью. В конце 1970-х, когда основной этап восстановления закончился и определялся тип местного «крестьянского фарфора», «гжели» стала всенародной любимой. Сопоставимого с нею изделия нет не только в керамике, но и среди художественных изделий в целом. Исключая, конечно, традиционный «архаичный» узор «капитуляционного» фарфора. Но чтобы так, без особого признания в профессиональной среде, без серьезных статей с подробнейшим анализом в специализированных художественных журналах и без лепота — в популярный?

Этапным для Гжели стал 1988 год. Ее изделия к тому времени пользовались огромной популярностью, и того, что ныне называется «шо-арт», уже не требовалось. В этом был феномен Гжели. Считается, что до этих времен в стране не существовало художественного рынка. Вся полнота в области художественного творчества формировал Художественный фонд Союза художников. После 1988-го все художники — живописцы, скульпторы, графики, мастера народных промыслов — перестали получать от государства выставочные и заказы, а также рассчитывать на закупки, и были вынуждены податься на активно формирующийся рынок. Среди первых успехов народолюбителей арт-рынка были два заметных события — аукцион по живописи на западной площадке и те «сделки». Аукцион, проводивший в конце года в Цюрихе, Домом художников из Крымского залу, повеле, что Гжель может конкурировать с медью и востребованным тогда на Западе акариардом. Цены на произведения ведущих художников в шесть раз от первоначальной стоимости. И покупателями изделий промысла стали не иностранцы, а наши соотечественники, в том числе меньшей степени готовые к приобретению авантюры. Такого успеха не ожидал никто, даже на самом рынке. Художники Гжели становились всеобщими знаменитыми, дорвались. Для промысла наступил самый сложный период, когда его искусство воспринималось как нечто «выдающееся».

Но во всем положительном, что после новой экономической политики, присутствовало и негативные черты. У россейского художественного рынка возникли как многомерные, уже проявившиеся в других странах проблемы, так и новые, до сих пор не известные. Помимо безработицы в среде художников, развивая «красиль» рынок торговые представители народного искусства, проработав напотоваемые подделок и арт-рынок. В те годы отсутствие правовой базы и специального закона, регуляторного отношения в сфере народных художественных промыслов, экономические трудности способствовали тому, что на художественный рынок стали проникать рыночные элементы.

По оценкам экспертов МВА, тогда наиболее интерес мафиозных структур привлекали две отрасли: по-

тика и арт-бизнес как обеспечивающие сверхприбыль. Во многих городах России — от Владивостока до Калининграда — «глины» начали задымлять, и это стало вторым после небывалой популярности фаянсовых игрушек арсеналом. Подделка современной продукции, во всяком случае в нашей стране, — вещь изощренная. Подделывают обычно то, что прошло проверку временем, стало ценным с исторической точки зрения, что-то дорогое или модное, но именно из прошлого. В случае с Гжелино шлоха настоящая индустрия подделок.

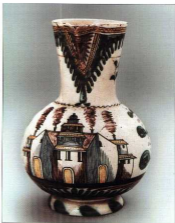
Тогда же оформилась дробь как коллекционеров современной, новой «глины». Кто-то специализировался на фарфоровых изданиях А.Азаровой, кто-то собирал В. и Н.Быковых или В.Менакосу, известны большие коллекции мелких пластинок народного мастера-инструментовщика Г.Денисова. В начале 1990-х стали создаваться индивидуальные частные коллекции современной гжельской майоники, к сожалению, музеи были не столь активны в закупках и упущен свой шанс: многие произведения перекочевали за рубеж.

Чтобы объяснить феномен востребованности процесса, особенно сегодня, когда бурлят страсти из-за «мажорной» и «минорной» «глины», а «фарфоровый» бунт см, трудно коснуться истории самой Гжели и экспортом изделий ее изучения и коллекционирования.

Идеями гжельского промысла составляют значительную часть многих музейных коллекций. Первым керамическим материалом, в котором местные мастера достигли исключительных художественных вершин, была майолика.

Лучшая музейная коллекция гжельской майоники XVIII века находится в Государственном историческом музее. Она оформилась на основе собраний частных коллекционеров XIX и начала XX века и закупок, сделанных в 1920-е годы. Кстати, интересный факт: в дачном поселке Курьян, а дача знаменитых на весь мир мастеров-коллекторов, на стенах можно увидеть лучшие изделия мировой керамики: первоклассные ирванские и турецкие керамические блюда, китайские фарфоровые тарелки, донградский костяной фарфор. Высокой художественный вкус дачестанских художников не обманывали и старую гжельскую майолику. Изысканно из Дачеста в 1920-е годы были приобретены поступления в ИМ.

Другие важнейшие коллекции, которые достаточно известны и описаны, — это Русской музей (интересная коллекция классиков, дуванта и кушанников); Музей керамики в Кусково (собрание майоликовой скульптуры, разнообразные посудные формы); в Эрмитаже помимо традиционных посудных изделий заводится неизученная история гжельских изразцов. Музей народного искусства (в настоящий момент вся коллекция перешла в ведение ВМДГиНИ); Рязанский историко-художественный музей (в основном современные произведения). Есть прекрасный экземпляр классического гжельского сосуда XVIII века в Смоленском историко-художественном музее-заповеднике, а в Музее-усадьбе «Останкино» хранится изумительной редкости стеновый серпант. В свой бум, в музеях объединенной «Гжели» и художественно-производственного комбината нет оригинальных ис-



Курьян. Майолика. Рельеф по эскизу. Последняя треть XVIII в.



Курьян. Подфарфор. Подпыльная роспись. 1940-е гг.



Тарелки. Фарфор. Набивочная и подбивочная резки, оклеивание. Заводы Гжели. 1930—1980-е гг.



Предметы из чайной серии. Фарфор. Набивочная резка и оклеивание эмалью красками. Завод Сафоновки. Гжель. 1940—1950-е гг.



Кубки и кружки. Фарфор. Набивочная и подбивочная резки, оклеивание. Завод Александровки. Гжель. 1960-е гг.

торических изделий. Зато за Гжелью, в Егорьевском историко-художественном музее, хранится неисчислимая, как старая, так и новая, майолика Гжели. В частных собраниях гжельская майолика XVIII века редка и на антикварном рынке особенно желанна. Но все же она встречается и достаточно интересная, в ряде коллекций.

Частные коллекции в основном богаты гжельским фарфором. Прием многие любители старинной фарфоровой посуды к нему реализуют в простом собрательстве, в приборостроении все новых приглянувшихся изделий. Но есть и серьезные коллекционеры, уделяющие время изучению промысла, системати-

зации имеющихся в коллекции вещей, ценностно-направленно выстраивающие свои собрания.

Гжельский «фарфоровый кубок» ценится не менее чем широко известная в среде коллекционеров тарновская скульптурная серия «Волшебный фонарь» из фарфора с жемчужинами и крестьянскими сюжетами. Тем не менее об изделиях заводов Гжели, Колова, Новых (по сути, изделия этого завода продолжают тему тарновской серии остроумных жемчужин), тарелках с портретно-модной и цветочной росписью, с характерными рельефами «брус» по краю и золотым орнаментом по центру, кружках-полочках, «красильных» чайных сервизов и сервизов-монотрапной, предметов со скульптурным декором бы специфически гжельские ценятся «бронзовый товар»: металлизированными позингами завода Тереховых—Косовых и изделия из ирматовидной массы. Также привлекают мало изученная гжельская фарфоровая итрузия и терракотовый кубок XIX века. Особняком стоит совершенно же исследованный гжельский ирматоз. Хотя за него несколько десятилетий назад обратил внимание А.Б.Салтыков в своих исследованиях, оспаривая за него статусы артефакта базисным трудом по искусству Гжели.

Фигура Александра Борисовича Салтыкова (1900—1959) — кулуарна для Гжели. В 1920-е годы, по окончании университета, он поступил на работу в отдел ирмативной Государственного исторического музея, где открыл для себя забытую, почти неизвестную специализацию того времени, гжельскую майолику. Начиная с 1920-х годов, он сделал колоссально много для возрождения промысла и создания его нового, собственного художественного языка. А.Б.Салтыков показал нам пример того, как можно восстановить разрушенное, возродить почти умершее. Еще в 1930-е годы у него выдвинулось желание и «возможность», пещеру выслать из страны, более серьезно изучить предмет на месте.

Гжель — родина русской керамики, по своей важности в художественной культуре абсолютно сопоставима с такими мировыми керамическими центрами, как Делфт, Мейсен, Севр, Стаффордшир и занимает исключительное место в истории русского декоративного и

ровного искусства. Однако в отличие от благозвучных перефразов, не знавших периодов забвения, Гжели в XX столетии пришлось заново завоевывать звание символа стивачинской керамики и подтверждать свой особый статус.

Гжель — это собирательный образ. Хотя на карте под жемчужным обозначена конкретная деревня, на деле — это большой регион, включающий 30 деревень. Крупнейшие из них — Ренцихи и Кузнецово. Многие считают, что Гжель — крупное производство, выпускающее цветной фарфор и немого помехомой майолики. Другие знают, что это промысел, подобный всемирно известным русским центрам традиционной культуры: Палеху, Холмовам, Жостову, Дымков.

Археологи установили, что керамику в подмосковной Гжели делали с древнейших времен. Это место силой природы предназначено для занятия керамическими ремеслами: земля богата хорошей глиной, окрестные леса дают топливо для крупных печей-горнов, в которых обжигается посуда. Считается даже, что само название «Гжель» произошло от глыбы «жель», давнего персонажице название — «Жель». Кстати, сейчас в Гжели возрождаются старые производства по выпуску бытовой посуды и декоративных изделий, одно из которых имеет название «Жель».

Со времен Ивана Грозного дошло упоминание об этих местах, никогда не знавших крепостного права, как о «князьской дворцовой волости». Хотя это и не совсем так. Например, деревня Кузнецово, в которой находилась также знаменитая гжельская заводка, как завод Фомы братьев Новых, Хризуновых, Исаева, Хризунова-Нового, принадлежала помещикам.

В XVII веке царь Алексей Михайлович своим указом повелевает: «Во Гжельской волости для аптекарских и алхимических сосудов применять глины, которая глина годится в аптекарским сосудам». А со следующего, XVIII столетия Гжель провозглашена местом ведущего центра русской керамики.

Многочисленная история промысла не знала ровного течения: высокие этапы сменялись глубокими падениями. На протяжении своего существования Гжельская область почти во всем керамическом материале и всегда добывала высокие художественные и технологические результаты. Как мы уже отметили, первым расширением Гжели была майолика. Даже сейчас мы до сих пор не можем найти преемнику ее необычайного художественного вклада в XVIII веке. Как быстро переработали у себя дома гжельские крестьяне гребенчатиковскую (по имени крупнейшего заводчика) европеизированную майолику, освоившую или на заводе в Москве, как быстро нашли свой язык, стиль, манеру! При этом много в их искусстве — в росписи, в скульптуре — осталось горько-привидного из западной культуры. В то же время, в сказочных птицах и зипельных шестенных орудиях дух западной Азии — тут известно будет напомнить, что Гжель лежит на востоке от Белокаменной, на пути в Поволжье, Среднюю Азию, на Дальний Восток, и до сих пор большую долю в местном поселении составляет порочный элемент. И акварель на все внешние планы здесь повсюду совершенно оригинальной нацио-



Фарфоровый эрлен. Девушки сзади отбита. Фарфор. Найдены в росписи. Завод Новых. Гжель. 1820—1830-е гг.



Масленка «Индюк». Фарфор. Найдены в росписи. Завод Гжели. 1860-е гг.



Масленка «Гусь». Фарфор. Найдены в росписи. Завод Гжели. Середина XIX в.



М.Кабанов. «Венера». Майолика. Голубая глазурь по эмали. 1909 г. Фабричная майоликовая тираж.



Подобие «Сфинкс». Фарфор. Наилучшая роспись. Автор А.В.Салтиков. Серия № 315 А.

названный искусством. Он соединил в себе фигурность, плавность и сложную архитектуру кованого образца формы, и в детали — скульптурные фигуры, образует талисманы и изобразительные мотивы росписей, акцентированность линий и стилизованные руки.

В майолике мастера самостоятельно усовершенствовали технологию, плавили более совершенную эмаль теплого оттенка и беззольную, то есть без меланх третинок, пошлу. Это сразу качественно выдвинуло гжельскую майолику по сравнению с гребендиновскими изделиями, которые имели белую с золотом-серым оттенком эмаль и свинцовый дек. Большие крупные сувенилы с дугой цветной графитовой росписью гжельцы активно переработаны: из сувенила более пластична, по-хозяйному обжигая, выжигаются и, главное, — в ней «звучит» яркая жемчужная палитра, гжельская палитра (синий, желтый, порфиново-фиолетовый, золотой и белый). Роспись по сырой эмали, требующая быстрого, без перерывов, уверенного нанесения краски, порождает своим видом, чувством цвета и линия. Раскованность в росписи и свобода в образности с формой познания окружающей действительности не только равнообразные эстетике и культуре, производственные скульптуры, но разработать равнообразной идей ассортимент: кушанья, украшения-шпатель, соусницы, супницы, чайники, тарелки, чернильницы, солонки, микро-пластики, игрушки. Природа гжельской майолики предвещает приют декоративного искусства, прежде крупные изделия играли роль, прежде всего, эстетической доминанты в интерьере — и в гостиной богатых домов, и в крестьянской избе. Современный промысел — и керамика, и фарфор, и майолика — сохранил эти принципы. До некоторого времени такие изделия редко использовались в быту, сохраняли или дарили подарком.

Основное русскими производителями фарфора и обожжено ступеной и Гжель. В начале XIX века гжельские мастера перешли на выпуск изделий из более совершенных и технологичных керамических материалов: фарфора, полуфарфора и фаянса, причем почти одновременно. Со старой майоликой не связывала преемственность форм и стилистика росписи. В фарфоровой росписи встречались сюжеты, темы, дарственные надписи, орнаменты, близкие первым XVIII века. А в росписи полуфарфора — сходные с образами предыдущего столетия мотивы: архитектурный пейзаж, несущий полуфантастический характер, «падальное животное», то есть изображение зданий, растительно-животный орнамент «еще обильно» и геометрический. Именно на основе полуфарфора первой половины XIX века и середине следующего столетия А.В.Салтиков вел разработку характерной стилистики новой, возрожденной Гжель. Этот материал, как фаянс и фарфор, проводит обжиг более высокой температуры, чем майолика. Полуфарфоровые изделия имеют более толстый белый шершавый черепок и покрываются подглазурной росписью растительно-геометризованным характером, выполненной в свободно-кистевой манере, часто монохромной кобальтовой или лилово-красной. Выжигается она не по сырой эмали, а по твердому черепку после первого обжига.

В производстве фарфора 1830—40-е годы — период наименьшего расцвета, когда на промысле существовал



Защитная чаша. Фарфор. Завод Суворов. Готов. Терехов XIX в.

более пятидесяти фарфоро-фаянсовых предприятий и более сорока женских фабрик. Многие из них выпускали подростковые изделия, но было немало и изделий в профессиональном плане (Нюхих, Звонкова, Тереховых—Киселевы, Сафронова, Бармина, Котова, Дроздовы); заводами основателями огромной фарфоровой индустрии Кузнецовых и их родственников), выпускавших вполне оригинальную продукцию. Каждый завод своим клеймом, но многие изделия без подкладки. Все они составляют самостоятельную устойчивую группу продукции неваляшек и известных «заводов Гжели», как обычно обозначают промышленные этикетки и каталоги. Многие из заводчиков были старообрядцами, о чем свидетельствует стилизация на дереве в семье Новоляришино стилизованная в яворусском стиле церковь св. Георгия, построенная на деньги И.В.Кузнецова к 100-летию Берлинской битвы (архитектор И.Е. Бондаренко). Вероятность формы этого сооружения приближает современную индустрию, и фарфоровые изображения этой церкви нередко становятся частью композиции (например, инверсия крышек пазлук или различных сосудов). К слову, в XIX — начале XX века в Гжели создавали несколько инструментальных керамических сооружений — керамические скамьи и часовни.

С 1829 года в Гжели начали производить тонкий фаянс, в 1833-м — основан местный рисунок. Печный фаянс — стабильный предмет для коллекционирования. Обычно в этой части ассортимента выделают серию тарелок с античным рисунком в «этруском стиле» завода Тереховых и Киселевы и завода Новых. Несмотря на погрешности заводчанки сведения о европейских технологиях, которые они активно внедряли, и европейской моде, польская продукция всегда сохотела новизны с преданностью, что видно на примере оригинальной поделки-вазочки из музея Ростова Великого.

Идеала второй половины XIX века, без сомнения, уступит по художественному, а зачастую и по технологическому качеству изделиям предшествующих десятилетий, но все равно представляют антикварную ценность не только как исторические реликвии, но и как образцы осваивавшихся в то время новых техник и материалов. Бондари расширили диапазон технологических и художественных идей, в также деятельности людей, связанных с Гжелью, промысел продолжает оказывать своеобразное «часовое влияние» на другие центры керамики: на Скопин, абрацковскую майолику, на керамику Стрелецкого завода. Например, С.Г.Дунаев, ставший по-



Гжельская. Шкатулка «Лилия». Фарфор. Подписанные росчерк. 1888 г. Гжельский художественно-промышленный колледж.



Гжельская. Семейная композиция «У Лулуиры». Фарфор. Подписанные росчерк. 1880 г.



И.Приход'ков (?). Скульптура «Любимый рыбак». Майолика. Глазурь. 1930-е гг. Запад «Коллекционер».



В.Ничашев. Вазон «Свадьба». Фарфор. Подглазурная роспись. 1987 г. Общественный «Бизнес».

же владельцем керамического предприятия в Хотьково, выпускавшего майолику, в молодости работал в Глазове на заводе Дунашова, который производил фарфор и майолику. Поэтому нет ничего удивительного в том, что отдельные предметы ассортимента его предприятия назовались глазурью (атрибуция глазурь, глазурованная майолика, слоновой, черной) и эмалевыми изделиями (еще ждет своего часа). В этом ряду особенно выделяется Г.В.Монихов, выходец из Глазова. С 1896 по 1917 год он заведовал Керзинской мастерской Строгановского завода. Не случайно и в названиях изделий упоминались старые глазурные технологии — мраморовидная и потечная глазури. Главным было использование прозрачной глазури, которую Монихов привнес в Строгановку из Глазова. Все изделия Строгановки 1880—90-х годов во коллекции ПАМ имеют черную из свинцо-желтой глазури. Глазури свинцовая, тесно связана с глазурью, тальком глазуристой. Сама керамика имеет выделенную своей тонкостью, теплоотражающей способностью, сложным и богатым колоритом, выверенностью форм и кроющей глазури на фоне изделий замочковской абрацуровской мастерской и «Муравья».

Экономическая обстановка начала XX века негативно отразилась на Глазове. Многие местные кустарные и полукустарные предприятия не выдерживали конкуренции с развивавшимся промышленным производством и выходом импортных товаров. Но некоторые все же сопротивлялись. На заводах Хрупунова-Нового, Фарташова, Курянина мастера пытались идти в ногу со временем, участвовать в фарфоро-фаянсовых съездах, российских и международных выставках-ярмарках.

Первые послереволюционные десятилетия отмечены противоречивым тандемизмом. Обида разруганной конкуренции промышленности в виде провинциальной провинциальности. Встают вопросы считать 1920-е годы (до 1928-го) периодом расцвета. Активно развивался артель, существовало даже крупное предприятие, завод Дунашова-Терехина, который работал с белым и черным шпательным фарфором, выпускал широкий фарфоровый и майоликовый ассортимент. К сожалению, этот период до сих пор мало изучен, нет истинной картины, как это собственно выглядело развитие Глазова, нет атрибутированных образцов изделий этого времени. Начала складываться истинная система профессионального образования, и частности, появилась Керзинская школа, установилась связь с ВХУТЕМАСом-ВХУТЕИИНов. В результате в Глазове стали появляться профессионально подготовленные мастера. В это же время была проведена атрибуция музейных вещей из майолики, что позволило в дальнейшем точно определить истинный путь развития современной скульптуры керамики. Фарфор, известный тогда только в качестве адьюванта, шел на экспорт, особенно выделялся среди этой продукции скульптура Б.Ланге «Богатырь».

Но основное было в другом, коллекционерская культура 1920-х годов должна Глазову существенно. Артели частные заказы, стоявшие прямо в крестьянских дворах, были беспорядочно разгромлены, уничтожены формы и формы, по которым можно было бы наладить выпуск на новом производстве. Создается впечатление,

Т.Дроздова. Сувенир «Мария Фурфер». Подолская роспись. 1982 г. Общественное «Галерея».

то тогдашние изделия можно не столько воспринять к рукам и поддаться оставшемуся от практической жизни добру, сколько вдохновиться самим ее остовом.

Идеица артелей 1930-х годов для мастеров не особенно интересны в художественном плане, они скорее знамениты своими сюжетами, новой советской тематикой вроде интри-шпозера или шаваномы типа александриной, но в дореволюционные времена первой артель «Красная гонимая», выпускавшей фарфоровые детали для кукол. А вот что очень интересно — это деятельность Г.В. Моисеева и изделия, спущенные им и профессиональными художественными скульпторами В.Ватганиным, И.Ефимовым, А.Степановым и И.Фроловым на фарфоровом заводе «Восходление» (с. Ловари), где художественной частью заведовал А.В.Салтыков. Здесь отработана технология и приобретены навыки мастера, которым суждено было возродить фарфор. Сюда привезли формы из артевской мастерской, в частности, формы круглобрюхой скульптур и изделия, по которым был выпущен ряд работ. Они ценятся, конечно, меньше, чем собственно фарфорские, но художественное значение их несомненно. К ним относятся «Царь Берендей» по коллекции профессора МХПУ им. Строганова Н.С.Селезнева (иниц. в содружии ГТТ), аргентин, выпущенный в Гжели тем же Г.В.Моисеевым в 1930-е годы.

С военных лет начинается новый этап развития Гжели, связанный с новыми принципами индустриализации. Прежде всего, это касается авторского характера работ. При характерной для народного промысла стилистической общности каждый из художников имеет свои пристрастия, свою узнаваемую манеру, свой максималистский ассортимент. Большинство выпускаемых ныне изделий созданы им.

Первое имя, которое следует упомянуть, — Наталья Ивановна Бессарабова. С 1944 года она совместно с А.В.Салтыковым вела работы по фарфороватому стилистическому возрождению промысла. Большинство ее работ гжелиского периода выполнено в фарфоре, с которого началось возрождение промысла. По ассортименту ее формы изделия выпускаются до сих пор, а substantiallyе изделие исполнения крайне редки и весьма ценны, подобно ставшему антикварным «Царьковскому коню». И уже очевидно паркетным все работы Бессарабовой в майолике.

Работы 1950-х годов Т.С. Дроздовой — старейшего художника Гжели — выполнялись под руководством Н.И.Бессарабовой или на ее формы. Поэтому при отнесении желательно ставить две фамилии. К ряду сопре-



дешних, но уже представляющих историческую ценность гжелиских изделий следует отнести и работы А.П.Азаровой, связанной с промыслом с 1954 года.

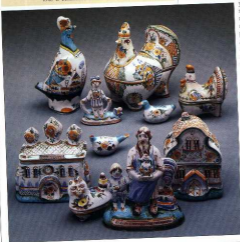
Еще один эволюция старого гжелиского искусства в освоении и развитии материалов шла «естественным» путем, от простого к сложному — от гонимых изделий к майолике и далее — к полуфарфору, фаянсу и фарфору, то XX век для другого, не совсем логичную последовательность — от сложного, освоеного в 1940-е годы фарфора и майолики к гонимым изделиям, керамикой и черепице.

Почему Гжели долго не могла возродить майолику? Поиск причин столь болезненного, тяжелого, длительно-го восстановления майоликового промысла выявил ряд причин объективных и субъективных обстоятельств — от нехватки материальных ресурсов до неверно выбранных стилистических ориентиров, некоей эстетической жесткости в период 1950—1970-х годов, определявшейся деятельностью проводившего директивную политику НИИ художественной промышленности.

Тем не менее, в 1980—1990-х годах майолика Гжели, связанная с именами в Фенино и Трошково, пережила стремительный взлет, открыла прежде всего на местную ипотечную традицию XVIII века. Для имлекции-перен стал уже паркетной финской майолика Н.Туркина, И.Григоренко, Ю.Ефимовича, Ю.Литвиной. Многие произведения осели в частных коллекциях. Работы этого ряда разделяются на два периода: до 1987 года —



И.Пуров. Салонка «Петришка». Мейбланка. Расписан по эскизу 1987 г. Фабрикой майоликовой гил.



Ю.Плюшкин. Малая псалтырь, позолочен, изразцовый Мейбланка. Расписан по эскизу 1990-е в Фабрике майоликовой гил.

автоблэй, с 1987 — эмальевый. Эти материалы весьма отличны визуально. Автоблэй покрытые в меньшей степени украшательством, и, соответственно, в большей степени проступает темный цвет черепки, определяя колористику в целом.

Мейбланка Гислам с еще большим правом, чем фарфор, может считаться коллекционным материалом, так как уступает ему по чисто утилитарным качествам, но в то же время выгодно отличается изысканной манерой. Исключением составляют, пожалуй, лишь современные мейбланковые изделия, по сравнению с которыми старинные, конечно, выигрывают и, безусловно, являются предметом собирательства. Однако здесь возникает трудность с атрибуцией, поскольку даже в музейных собраниях изразцы зачастую либо вовсе не относятся к какому-либо керамическому центру, либо приписываются достаточно большому региону — «Московский губерния».

Теперь о подделках. На известных «черных», в самом отсутствие на виду аккредитованного контроля рынках декоративно-прикладного искусства и народных промыслов (Измайлово, Арбат, анклавы аэропортов) и короткой срок, возникло много бойких точек по продаже разнородных изделий, типичная с «маркированной» продукцией и которая советскими людьми с давних времен ранее дефицитный гисламский фарфор вдруг появился в изобилии и за любой ценой — а в Быхове, Дришине, Демидове, Нидекове. И привычной тому советским и украинские производства, а следовательно, и выпуск подделок. В небольшом порочный срок были созданы кооперативы различного характера и направленности. Десятки предпринимателей в Москве, Ленинграде, Волгоде, Угличе, Ярославле не останавливались ни перед тем, аккредитовывались заводские фарфоровые формы. Поначалу не просто вписываясь вместе с кафельными плитками и продавая по «клерковским» ценам. Постепенно было освоено самостоятельное производство. В целом во производстве таких «кооперативных» работ отталкиваясь от выпускаемой в самой Гислам, где тем временем происходили коренные изменения. То есть история повторилась вновь, и Гислам стал, в частую бодрейшим, «возвращаться во круги свои» а тем плане, что на свое одному производствельно-монотонное, прошло обилие заводов-кооперативов. В настоящее время на промысле существует, помимо известного объединения «Гислам», несколько официальных зарегистрированных производств, и

трое заняты зонском своей «нише» в рамках общей гжельской стилистики и ассортимента: «Галактика», «Шемя» (Шевальтинский завод спецкерамики), «Электронколотер», «Желе», «Звезда Желе», «Синь Гелеан», «Резинкой фарфоровой жиде». Они выпускают только фарфор с кобальтовой и золотой росписью, майолика же изготавливается в трояковском цехе объединения «Гелеан» и Гжельском экспериментальном керамическом заводе Московского Союза художников, где стилистика изделий в меньшей степени ориентирована на место традицию XVIII века. По мере изучения «фарфористого бума» следует ожидать смещения приоритетов коллекционирования в сторону майолики, чему будет способствовать, помимо ее собственных качеств, и гораздо меньшая распространенность, меньшие объемы выпуска, немалая повторяемость формы и декоративных мотивов.

Основные понятия, входящие в определение технологической экспрессии современного гжельского фарфора и гжельской майолики, которой уделяется большее внимание ввиду того, что она не столь хорошо освоена коллекционерами и имеет меньшую популярность.

Под художественными тончайшими изделиями принято понимать предметы с естественной окраской черепка, налитованные по пластическим формам глины, украшенные ангобной росписью или рельефом и сверху покрытые прозрачной бесцветной или цветной глазурью. В Гжели в XIX веке выпускали тончайшие глазурованные изделия, покрывшие коричневой, синей или желтой поливой и слоем прозрачной бесцветной глазури. В подмосковных Егорьевском и Раменском историко-художественных музеях встречаются юбаны, мыски, кружки. В коллекции МЭШУ им Стрелигина есть изделия, выполненные пенским мастером Г.В.Миниловым уже в стилистике утилитарной в старой гжельской манере. В 1993-е годы в деревне Тряково, в арт-студии «Трояковский тончай» стали производить тончайшие ангобированные изделия, покрываемые по черепку ангобом без глазури и с глазурью, именовавшихся звездой майоликой. Но, по мнению А.В.Салтыкова, такие изделия лучше называть полумайоликой (метражилойкой), что было принято и мастерами труда по восточной и западноукраинской керамике.

Термин «майолика» понимается в историческом значении: в широком смысле — как изделие на цветной обожженной глыбе с крупноформатным черепком, покрываемое глазурью.

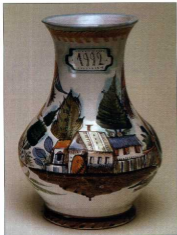
В классическом, итальянском смысле майоликой в керамике рассматриваются керамические изделия с покрытием цветным черепком, сверху закрытые непрозрач-



Ю.Лешинский. Кружки, Подъёмная, Чайник, Майолика. Роспись по эмале. 1988—1989 г. Фабричной майоликой цех.



Ю.Лешинский. Шашурка «Котик». Майолика. Роспись по эмале. 1993 г. Фабричной майоликой цех.



И.Черепаша. Вазы «Огонь», Майолика. Россия по заказу 1992 г. Троицкий майоликовый цех.



И.Черепаша. Вазы «Огонь», Майолика. Россия по заказу 1990 г. Троицкий майоликовый цех.

ной белой глазури, эмалью и расписанные по сухой эмали керамическими опистейскими красками.

В России это понятие применяется в том же классическом смысле, что и в Италии, хотя сам термин на протяжении всего XVIII столетия не использовался. Впервые термин «майолика» появился в русской литературе только в 1795 году, в статье «Письма к даме о познании разных товаров цветовства», вышедшей в издании «Машина обретенных знаний и изобретений» как специальное название для итальянских изделий XVI века. Однако в России до начала XX века майолику называли фаянсом, а глазури майолику — изделием «грубого или просто-го фаянса русской работы». Употребление слова «майолика» в качестве термина и его распространение в литературе приходится только на конец XIX века.

Техника тонкой посуды майолики стала распространяться в России в 1740-х годах и была связана с московским эмалирным заводом А.К.Гребеншикова. Правда, исследования последних десятилетий указывают на производство такой майолики в Петербурге еще в 1710-е годы, и связано это было с деятельностью голландских и немецких специалистов, обретенных этому ремеслу русскими мастерами (В.А.Корсаков, И.И.Сервентин «О майоликовых вазах из раскопок Летнего сада и о керамики петровского времени И.П.Алабина» // Памятники культуры. Новые открытия. Экзотика за 1982 г., 1984. С. 516—528). И все же «честы» изобретения первой русской майолики и первого русского фарфора из русских материалов полностью принадлежат И.А.Гребеншикову, сыну заводчика, самостоятельно открывшему рецепт тонкой майолики, эмали и керамических красок. Свои дела он связал с гжельскими глазури, которые обильно вывозил из Гжели по старому Касимовскому тракту.

Под традиционной гжельской майоликой XVIII века понимается изделие посудного, скульптурного и изразцового характера с пористым светлым глазурным черепком, чаще розово-желтого, сравнительно тонкой тона (у изразцов он более грубый, чаще светло-орехово-желтый), покрытое белой эмалью — стекловидно непрозрачным, относительно толстым слоем, поверх которого до обжига, по сырому, наносилась орнаментальная или фигуративная роспись с последующим покрытием прозрачной глазурью. Подробно о старой гжельской майолике, об особенностях гжельской эмали можно прочитать в работах А.В.Салтыкова, в частности в «Избранных трудах» (М., 1962).

Под современной гжельской традиционной майоликой понимаются изделия, появившиеся во второй половине XX века и получившие широкое распространение в 1970—2000 годах, из красной глазури, покрытые полностью или частично белым ангобом (до 1987 года) или белой эмалью и расписанные керамическими красками, в основном традиционной «гжельской» с орнаментальной или сюжетно-тематической или анимированной росписью.

Следует еще отметить майолику, в основе которой лежит широкое использование глазури восстановительного огня и кристаллических. Это русская майолика конца XIX — начала XX века: Абрамцевская майолика

«Ириси», Строгановское усадьбе и другие, в XX веке — изделия Гжельского экспериментального керамического завода Художественного фонда МСХ (в 1930-е годы он назывался завод «Всесоюзкерамика»). На последние продолжают сохранять и использовать покрывные глазури глазуриро-поливаными или цветными эмальями, а также выпускать продукцию с легкой металлизированной поверхностью глазури, отблескивающей отблесками и получаемой в результате действия окислительной газовой среды, при этом низкая температура обжига майолики позволяет создать богатую палитру майоликовых тонов.

Состав гжельской массы со временем претерпел изменения: в XVIII веке она включала два сорта — красное, ныне забытую «ширешку», и желтовато-серую «метелюшанку». В современной майолике в состав массы ни та, ни другая не входят, так как много лет таких мая нет и их не добывают. В современный состав из местных идут гжельская, пощанинская и речная красные глины. Они всегда дают сильный красный тон, который просупает через белое эмблеон или тонкое эмблеон покрытие, поэтому если в работах современных художников нет пышной антобной белой подмаляка, то часто получается розоватый фон, определяющий общий колорит.

Гончарный круг, или гончарный станок, по-прежнему используется в Гжели при создании изделий из майолики. Однако помимо гончарного круга здесь стали применять новые способы изготовления посредством литья в типовых формах из шанкера и оцинкированной из массы (гжельская керамика В.Петрова или фаянсовые работы Ю.Ефимовича — характерный пример этих новшеств).

Роспись майоликовых изделий. К живописным видам относятся: роспись антобной, цветными поливаными, эмальями и керамическими красками. Для гжельской традиционной майолики характерно использование белой основной эмали. В гжельской росписи по белой эмале в процессе обжига краски, расплывались, току в эмале и образуют глубинный по окраске и мягкой по контуру рисунок. Белая эмаль, облагающаяся грубой черточкой, имеет свои особенности. Роспись, производимая по белой эмале, была с XVIII века ограничена цветовой палитрой: синий — окисл кобальта (смагала), желтый — окисл меди (с XVIII века — хрома), зеленый — окисл сурьмы, фиолетово-коричневый — окисл марганца. Этим определяется постоянная колористическая гамма, традиционная майоликовая «палитровка» — чисто изразцово-майоликовое сочетание, неизменное в русском искусстве с XII века. Самая белая оловянная эмаль была теплой, желтовато-розового оттенка. Синий и желтый родко определяют палитру венги, это дополняемые, но активно звучание цвета. Фиолетово-коричневый и зеленый были подложными живыми, основными цветами. Роспись по белой эмале керамическими красками давала возможность тонкой моделировки рисунка, ослезла цветотональных решений, прорисовки мелких деталей.

Экспертиза гжельского фарфора. Подделок старейшей новой майолики пока не обнаружено, что свя-



А.Лев. Фарфоровый фарфор. Подделочная роспись. 2000 г. Шеманский завод спертриалов. Гжель.

зано с определенными технологическими трудностями и стилистически-художественными особенностями.

Технологическая экспертиза современного гжельского фарфора чаще касается вопросов подделки. Фарфоровая технология к моменту возрождения промысла была хорошо отработана и известна в нашей стране на многих заводах. Для производства фарфора необходимы определенные условия, печи для обжига, специалисты, которыми Гжель не располагала. Тонкое звонкое фарфора не было. Но высокое качество фарфоровой массы входит в предмет технологической экспертизы фарфора — его специфические элементы: каомка, полевой шпат и кварц; цвет чертетки, глазури, кобальта, особенности обжига. Фарфор производственного объединения «Гжель» 1970 — середины 1990-х годов не вполне соответствовал классической формуле. По мнению специалистов, в частности бывшего директора Думского фарфорового завода М.В.Борисова, бывшего технолога, гжельской массе не хватает полевого шпата, что не позволяло объединенно выпускать тонкостенный фарфор. На подложных предприятиях второй половины 1990-х годов состав массы еще более не совершенен, в него входит более грубая каомка группы «В». Поэтому в производстве идет окисл часто грязно-серый шанкер, придающий готовому изделию такой же оттенок. На гжельских предприятиях, которые вновь после длительного перерыва на законных основаниях приступили к выпуску художественно-бытовой продукции, фарфоровая масса лучше. Ведутся серьезные работы по усовершенствованию технологии на «Экстрондизаторе» (бывший завод Аккумулятор), на Шеманском заводе спертриалов. У подложных производителей, помимо некачественного чертетки, кобальтовая роспись имеет желтый, голубой или выцветший оттенок, что связано с нарушением температурного режима обжига.

Татьяна АСТРАХАНЦЕВА

Иллюстрации предоставлены автором.

Гжель. Цены вчера и сегодня

Старая «гжель» (до начала XX века) вся может быть отнесена к антиквариату. Рыночные цены на нее, будь то майолика, фарфор, полифония или фаянс, стабильны и имеют тенденцию к росту. Задающиеся школьные классики и кунгиты XVIII века на рынке не встречаются, но в частных коллекциях они есть. На аукционах и Антикварных Салонах доводится в основном фарфоровая и фаянсовая «гжель». Изделия лучшей софранности, особенно такие шедевры, как завод Новых Софранов, Гуанюна, Алесювка, Дунашова, Храткова, копируются не только фарфора Гарнера или Пелюса, а еще немаркированные предметы «неизвестных заводов Гжели», конечно, требуют дополнительной экспертизы. Зарубежные коллекционеры живо интересуются гжельским фарфоровым дубом, предметами со скульптурным украшением, но сведений о значительных частных коллекциях старой «гжель» в Европе или Америке в периодике и каталожных изданиях нет.

Сегодня активно истребляется гжельский фарфор XIX века, многие изделия за последние годы получили повсюду атрибуцию — из ряда неизвестных или переимен в разряд продукции конкретных заводов, уточняются имена владельцев, на даваемых eBay, расцениваются ранее не известные заводские марки и кисти. В связи с гжельским дубом, в местных частных коллекциях очень мало антикварных изделий, поскольку потоком владельцев предприятий, переживших эпоху экспрессивной и моды анонимности, не очень заботились о сохранении фамильного наследия и в трудную минуту продавали работы предков.

Цены на новую «гжель», появившуюся в последние годы и расцветшую в 1970—1990-е годы, постоянно колеблются. Безусловно, все производится Н.Бессарабовой, особенно подлинные, представляющие музейную ценность. Их стоимость может превышать \$300. До сих пор в цене изделия производимые художниками СССР А.Азаровой, хотя многие ее подделывают, так сказать «имитационные изделия» часто не обходят высшего технического качества, так как выполняются не в самой Гжели, а в собственной новгородской мастерской, где трудно добиться все технологические условия. Коллекционеры в основном интересуются сервизной продукцией объединения «Гжель», существовавшего с 1972 года (его предшественником был завод «Людоедственная керамика» (1945—1960) и Туринский фарфоровый завод (1960—1972), я авторские подлинные изделия художников промысла: Т.Дунашова, З.Окуловой, В.Розанова, А.Федотова, В.Алдонова, Н. и В.Бычков, И.Харюева, Т.Федоровской, Г.Масленниковой, П.Нелюдова, П.Гордеева и др. Цены на их изделия в разное годы поднимались от \$1000 до \$10 000 за многопредметные сервизы и уникальные композиции.

Но с начала 1990-х годов, с появлением подделки, коллекционеры растеряны. Особенно стало трудно в последние годы прошлого века, когда появились имитационные гжельские предприятия, выпускающие многие известные изделия. Причем, пока монополия оформилась монополист — объединение «Гжель» — борется со своими конкурентами, любители-коллекционеры быстро ориентировались в новой ситуации. Им не важно, где конкретно в Гжели выпущено данное произведение, главное, что оно собой представляет. Появились любители извещать тонкостенный фарфора С.Александрова или настоящих ламп «Гладстикс». По-прежнему «дороже» лагулеты Государственной премии России Н. и В.Бычков. Гжельский «игрушечник» Т.Денисов в среде своих коллекционеров



Л.Давыд, Т.Давыд. Фарфор в Англи для сервиза «Птицы Гжели». Фарфор. Подписанный росчерком. 1988 в Общественное «Гжель».

никогда не падает в цене (\$100—500), но его изделия можно приобрести и за бесценок, когда они попадают в обширную торговлю сети. А вот изделия модных президентов очень резко упали в цене. Однако падение цен на антикварный гжельский фарфор — все же временное явление. Здоровая конкуренция между серьезными коллекционерами, в конце концов, победит, и Гжель представит в многообразии и единстве своего оригинального стиля.

Кудожественно значимая майолика пока еще не стала повсеместным предметом коллекционирования. Но ее все же ценят и ищут за нее не только детишки. Так, майолика чашечки Н.Туркина и М.Ковалева стоит от \$100 до \$200. Хорошо покупаются работы Ю.Петановой и В.Чотрасовой.

О удивительном рынке в странах Европы, Азии и Америки, куда Гжель поставляла свои лучшие изделия, сегодня меньше информации, чем в 1990-е годы. В Берлине и Лондоне в 1990-е годы были открыты фирменные магазины объединения «Гжель». Серьезно интересовалась этой промышленной в США, Японии, на Ближнем Востоке. Значительный покупатель идет в произведениях с маркировкой «Гжель» — оригинальность формы и росчерк, но больших денег платить не платит, так как техническая сторона русских фарфоровых изделий не совсем соответствует его представлениям об этом аристократическом мире. Средние цены современных гжельских изделий в Европе примерно \$20—30. В США и Израиле немалый интерес относится к знаменитому промыслу, здесь у нас больше коллекционеры. Кстати, лучшие частные компании гжельского фарфора и майолики сейчас сосредоточены именно в Израиле.

С точки зрения стабильности гжельский рынок действительно прогнозируем на оборотную перспективу. Действительно, массовый спрос в России на продукцию с пыльной зоркой кобылой «уравной» реакцией можно считать ориентированным, а он будет стабилизировать и выпуск высокотехнологичных авторских вещей, достойных серьезного коллекционирования. Внесет свою лепту в эту стабильность и «раскрученность» образа, вплоть до наличия популярнейшей воды «Гжелька». С другой стороны, жонглируя в последние годы на премиях крупнейшие выставки вряд ли будет существовать некая «фарфоровая бум». Майолика, выпускаемая только в творческом целе, пока не обнаруживает тенденции к лидерству по популярности и уровню цен. Таким образом, картинка наших дней не предвещает.



Абондан, Н. Мерляк.
Медаль СССР.
Санкт-Петербург, 1997.
150,00 руб.

Книга содержит сведения о исторических наградах СССР — медалях, истории их учреждения и создания; приведены некоторые проектные рисунки художников, выдержки из описаний о медалях, подробное описание каждой медали СССР, иллюстрированное более чем 280 цветными фотографиями. В оригинальном изложении описаны законодательные акты и регламенты медалей, права и обязанности получивших награды, советы по уходу за ними и хранения, другие сведения.



Е.Д. Крашinsky. Аверс №5,
1.
Каталог царских и советских наград, знаков, орденов и нагрудных знаков.
М., 2001, 463 с., ил.,
переплет. 599,00 руб.



Е.Д. Крашinsky. Аверс №5,
2.
Каталог предметов антекоронары.
М., 2001, 449 с., ил.,
переплет. 599,00 руб.



Уральский фотокаталог советской фаянсовой промышленности. Часть 1.
Екатеринбург, 2002, 116 с.,
763,00 руб.

Основной материал, публикуемый в книге, относится к самому императорскому времени и истории советской фаянсовой промышленности — с 1920 по 1933 год, когда производство изделий из фаянса за Уральские горы не было жестко регламентировано со стороны государства.

Многие из них изготавливались различными частными мастерскими и артелями по заказам военных советских фабрик, заводов и строений.

Несмотря на преобладание промышленной тематики, они отражают традиции русского ювелирного и прикладного искусства. Особенно это касается серебряных изделий с эмалью, нанесенными глянцевым способом. Некоторые ставшие редкими изделия публикуются впервые.



Боевые награды Германии 1933—1945.
2002, 160 с., 350,00 руб.

В книге подробно рассмотрены награды системы Фридриха Рейна, дивизиона награждения и боевые награды, а также медали, ордены и нагрудные знаки наравне с соответствиями с известными каталогами. Материал доступен на научных работников, сотрудникам музеев, коллекционерам, на всех категориях интересующихся историей Второй мировой войны.



Уральский фотокаталог советской фаянсовой промышленности. Часть 2.
Екатеринбург, 2003, 120 с.,
400,00 руб.

Основная материал данной части каталога посвящен дальнейшему развитию советской фаянсовой системы в 1930—1940-е годы, когда трудные производственные условия — натуральным образом обуславливали острое управление экономической деятельностью.

Цветные фото, таблички, описания каждой вещи, цены и внутренняя реклама.



С.Б. Патрушков, А.Д. Бойкович.
Нагрудные знаки России/ Badges of Russia.
Москва-Петербург,
двуязычный. 98433,00 руб.
Все тексты на двух языках: русским и английским.

Сюжет цветных фотографий — эмблем.

1-й том — 1995, 288 страниц.
Знаки всех типов: учебный, деловой, как праздничный, так и военных, знаки благотворительных организаций, знаки государственных учреждений, различных областей, городов, знаменитых или исторических, а также юбилейные и памятные знаки.

2-й том — 1998, 308 страниц.
Помимо знаков, эти знаки, имеющие оформление гонимых, календарных, гимназических, орденов, армейских, багровых и красных формаций, а также специальные подразделения Российской армии.



Знаки оборонных обществ СССР. Фотокаталог советской фаянсовой промышленности. Часть 3.
2002, 108 с., 360,00 руб.

Третья часть каталога по советской фаянсовой промышленности посвящена знакам ГТО, знакам «Воробейниковской стрелки», знакам ГВАО и ГВСО, а также знакам и почетным знакам общества Красного Креста. Эти первые и отечественные фаянсовые изделия дают полный свод знаков оборонных обществ СССР с 1925 по 1981 год, включая разновидности и другие редкие знаки. Фотокаталог снабжен специально созданными табличками, описывающими каждый знак. Впервые представлены редчайшие знаки внутреннего рынка на эти знаки, что делает этот богатый иллюстрированный справочник незаменимым пособием для всех фаянсовых коллекторов, занимающихся советским периодом.



А. Куценко, Ю. Свиридов.
Ордена советских республик.
Ленинск, 400 с., 1350,00 руб.

Сборник кратких очерков, посвященный орденам республик в советской истории республиканских орденов. В книге освещается начальный этап становления системы государственных наград СССР.

Эти и другие книги вы можете приобрести в индивидуальном.
Тел.: (095) 248-2190,
248-6295,
а также на нашем сайте
www.iznu.ru

В поисках венецианских книг

Книга для читателя — нечто большее, чем просто вещь, обладающая антикварной ценностью, нечто большее, чем просто сушняк заключенного в ней знания.

Книга — это специфический взгляд на окружающую действительность, «оптический прибор», с помощью которого мы можем увидеть мир глазами людей, живших много столетий назад.

Книга с давних времен была излюбленным объектом коллекционирования. Министры, правители, монахи, ученые на протяжении многих столетий создавали библиотек, тратили силы, время, огромные деньги на поиск редких книг, проследив при этом вполне утилитарную и далекую от обычного собирательства цель — найти интересный текст и померить на него свое знание. Создавали крупнейшие книжные собрания наверняка задумавшись бы, если бы их сравнили с собирателями картин или драгоценностей. Между тем процесс поиска интересующих человека книг таков: поиск любых других предметов коллекционирования. Если отбросить конкретную цель, то есть протест-



ние книги, то сама она может превратиться в такой же предмет коллекционирования, как и все прочее, не выходящее утилитарного смысла и обладающее лишь коллекционной ценностью.

Наше время дает мало возможностей для собрания действительно редких книг. «Библиофильство» начала XIX века, так тонко и живописно отраженная в рассказе Шарля Нодде, с ее поиском за неперезаказанными экземплярами, когда широта поля странности в тактику ее больше ценилась, чем содержание книги, бесспорно ушла в прошлое. Современный антикварный рынок более не в состоянии предоставить собирателю достаточно количество таких «коллекционных» экземпляров. Собрание «вадцов» и «эмальеров», то есть коллекционирование книг по надписям, также отошло в прошлое по естественным причинам — вследствие исчезновения с рынка массового материала. Единичные экземпляры книг знаменитых издательств всевозможно найти и сейчас, однако составить из них коллекцию уже трудно.

Характерное для российских библиофилов коллекционирование редких изданий «серебряного века» и русское авангарда тоже постепенно отходит в прошлое из-за прастаскивого нехватки с рынка действительно раритетных экземпляров, а также переводов в последние пятнадцать лет редких и советского явлению экзотических изданий.

Собственно говоря, рынок редких книг, который традиционно формирует класс «среднего класса», теперь раскололся на два неравных сектора. С одной стороны — это несомненно собиратели интеллигент и раритетных изданий русского авангарда, которые приобретают интересующие их книги по ценам, сравнимым с ценами первоклассных произведений искусства, с другой стороны — огромная армия собирателей «серийных изданий», таких, как «Литературные памятники» и издания «Академии», активно приобретающих массовый и одновременно достаточно разнообразный материал. При этом и «интеллигент», и «массовые» библиофилы относятся к книге в основном лишь как к предмету коллекционирования, ибо обладатели раритетного авангардного издания или редкой книги «Академии» в идеальной ситуации вряд ли смогут позволить себе читать эти книги без риска нанести им ущерб.

Это разделение рынка, однако, не означает, что человеку «среднего класса» невозможно реализовать свои библиофильские склонности. Нужно лишь выйти из привычной коллекционирования книги, которая предоставляет им собирателю достаточно количество интересного



Титульный лист книги французского краеведа Жюль-Феликса Нодде, посвященный коллекционированию редких книг. В центре — величавый пейзаж для украшения книги краеведа Жюль-Феликса Нодде, посвященный коллекционированию редких книг. Собрание Франческо Саломбо. Болонья, 1562 г.

Франческо Саломбо, сын знаменитого болоньезского архитектора, был выдающимся коллекционером и собирателем антиквариата. Наблюдая как славнейшие герцоги и князьям постоянно прибегали к Венере, который переключался в течение долгого времени. Первые издания этого произведения являются изданием Нодде для собрания французского краеведа.

материала. Если внимательно присмотреться, то таких областей множество, однако они требуют от собирателя приобретения новых для него знаний.

Как российский, так и европейский антикварный рынок располагает значительным количеством бумажнистического материала, который, хотя и представляет общественный интерес, еще не привнес должного внимания собирателям. Прежде всего, это восточные рукописи и картографы — арабские, персидские, турецкие, тибетские. На Западе их цена может сравниться с несколькими сотнями долларов, на российском антикварном рынке, бывает, — несколькими десятками (разумеется, речь не идет о действительно древних манускриптах или первоклассных образцах картографии). Чтобы оценить значимость рукописи, необходимо ознакомиться с ее содержанием, что требует знания не только языка, но и истории литературных жанров. Для восточных рукописей не существует общепринятой традиции редкости сочинений, поэтому опытный собиратель может найти действительно уникальные вещи: все зависит лишь от уровня его знаний.

Конечно, собирание восточных рукописей — элитарная область. Поэтому собиратель, не стремящийся изучить восточные языки, может обратиться к другому классу практически неиспользуемого на рынке бумажнистического материала, такого вроде малюсенькой для антикварного коллекционера. Речь идет о европейских изданиях XVI—XVIII веков, не имеющих до настоящего времени чисто коллекционной стоимости, которая есть у «валядов» и «малюшников» или же первых изданий знаменитых сочинений.

Начиная с XVI века, книзпечатание в Европе приобрело повсюду колоссальный размах. В разных уголках Италии, Франции, Германии работали тысячи типографий, выпускавших самые разнообразные по тематике

книги — классические тексты и их переводы, толковательские трактаты, сочинения по истории и географии, трагедии по драме, собрания стихов и повести, юмориста, огромное количество изданий «на заказ» — хвалебные речи, панегирические сочтения, памфлеты, анонимы, коммеморативные прокламации. В течение долгого времени из этого необозримого залога книг библяофилам выделяли лишь узкий круг изданий, интересующих их по содержанию. Прежде всего, это были первые издания книг великих людей — поэтов, историков, философов. Традиционно интерес для собирателей представляли исторические, географические и политические сочинения, биографии, а также книги по математике и «высшим наукам». Все прочие книги, не являющиеся продукцией новостных издательств, оказались практически неиспользуемыми и до настоящего времени считаются антикварными «мусорами». На их ставится примерно одна и та же цена, на которую вылет лишь размер книги, ее сохранность да год издания: книга XVI века ширинкой будет стоить дороже, чем изданная в XVIII веке. Содержание их для библяофила, обычно, никакой ценности не представляет и не оказывает влияния на цену.

Именно это удивительное разнообразие книг и такт к себе колоссальный потенциал для библяофилов, ищущих новые области собирательства. Материал этот мусовый и относительно недорогой, практически неиспользуемый и крайне интересный для антикварного коллекционера, а также не для «собирателя переделов»: чтобы оценить всю прелесть собирания этих «маргинальных» изданий, не нужно «читать», более того, без хорошего знания культурного контекста коллекционер не сможет определить, насколько интересна найденная им книга.

Собирание «маргинальных» изданий обладает своей спецификой. Прежде всего, библяофил не может до



Подпись австрийца о венгерской свободе, в котором упоминается свобода Священной Римской империи о главенстве над Венгрией и венгерской империей. Марбург, 1612.

Это редчайшее издание представляет собой историческое исследование с подробнейшим исследованием деятельности и персоналий эпохи, по-настоящему образовательный документ, ставший в свое время основой для изучения свободы. Наиболее ярким примером является описание австрийского императора, сочинения которого вступают в историю, как высшее достижение мысли при династическом дворе, представляя 1618 году переиздание свободы и в свою очередь восток и восточные свободы в восточном направлении. Книга была издана в 1612 году в Вене и является одним из важнейших документов в истории Венгрии. В 1619 году в Венгрии переиздана эта книга, и в своем редком виде, как первая книга. По всей видимости, издание было издано — Марбург — на основании свободной деятельности. Формы книги изданы в виде свободной деятельности, как свобода мысли и свободы деятельности восточной. На тот момент времени это издание было редчайшим, как документ, представляющий собой историческое исследование о венгерской империи.

три какой-либо помощи собрания и в общем понимании во-первых, не существует полных каталогов старопечатных книг, во-вторых, они выпускались в таком количестве, что, к примеру, достаточно полная подборка книг, напечатанных в Париже за вторую половину XVI века будет исчисляться не одной тысячей экземпляров. Естественно, такая полнота труднодостижима для собрания, учитывая, что многие книги имеют вследствие своей невостребованности изломанные доски до тех в отдельных экземплярах. Следовательно, здесь нужен свой, «кастроновый» принцип собирательства.

В качестве такового я могу предложить «кастроновый» принцип. Сейчас мы едва ли представляем себе, какие книги можно читать людям три-четыре столетия назад. Но критически для нас неочевидны, поэтому, собирая старинные издания, интереснее и «полезнее» современному читателю, им наверняка отбрасываем то, что было интересно первым читателям этих книг. Погружение в забытые жанры дает библиофилу возможность сделать интереснейшие находки, которые позволят его взглянуть на историю книги по-новому.

Что представляет собою мир «маргинальных» книг и как применяется к ним «кастроновый» принцип собирательства, можно наглядно показать на примере венецианских изданий XVI—XVIII веков. Венеция и сейчас не случайно: в течение нескольких столетий она была одним из крупнейших центров европейской книгопечатания. Разнообразие книг, изданных в Венеции до падения республики, поражает. А лишь за XVI век там напечатано более 10 тысяч наименований книг. Неудивительно, что при таком объеме материала не существует ни одного-нибудь полнее каталога венецианских изданий. Единственным путеводителем в этом книжном море служат справочник «Saggio di bibliografia veneziana», опубликованный Е.А. Чикова в Венеции в 1848 году, и дополнение к нему, составленное Дж. Сирано и вышедшее в 1885 году. Правда, оба справочника касаются лишь исторических и библиографических сведений. Сразу же хочу оговориться, что современного коллекционера уже не ждет в Италию то сказочное разнообразие старинных книг, которым она славилась еще столетия назад. Найти нужное издание четырехсотлетней давности на букинистическом рынке Европы не так просто. Поэтому я и предлагаю иной, «кастроновый» путь коллекционирования. Чтобы составить представление о «диалектном ландшафте» Венецианской республики, достаточно собрать «характерные» издания, далее представлять о том, что интересовало венецианца три-четыре столетия назад. Не ставя перед собой задачу найти конкретные книги, мы будем искать лишь «чуждые» характеры, которые без труда можно обнаружить практически в каждом действительно чуждом европейскому букинистическому материалу. Но если ориентироваться в этом огромном материале, необходимо представлять себе его типологию, то есть структуру жанров.

Для исхода из современного представления о книжном рынке, то именно распространены в Венеции трехвековой давности должны быть романы, повести или классика-нибудь иной формы fiction. И



Жизнь Карло Зено, великого капитана венецианской республики, описанное достопримечательным Людовико Джованно Фелтрини и переведенное на русский язык знаменитым актером Фрунзею Ефремов. Москва, 1906 г.

LETTERE
DEL SIGNOR
GIO: FRANCESCO
LOREDANO

Nobile Veneta.
Disse in singolaribus Capit., e Raccolte

DA
HENRICO GIBLET
CAVALIER.

Parte Prima.
Declamazione Imperiale.



IN GENOVA.
Appreso. Gio. Herm. Wadenholz.
M. DC. LXXIX.

LETTERE
DEL SIGNOR
GIO: FRANCESCO
LOREDANO

Nobile Veneta.
Disse in singolaribus Capit.
Raccolte
DA
HENRICO GIBLET
CAVALIER.

Parte Terza. e ultima.



In Bologna per Giacomo Monti. 1669.
Con Licenza de' Superiori.
Ad instantia di Gio: Battista Longoli.

Письма господина Дюблани Франческо Лоредано, венецианского патриарха, поделенные на тринадцать для раздела и собранные кавалером Эрнесто Дюблем. Часть первая. Семнадцатое издание. Женева, 1669.

Здесь собиратель ждет первая несовпадения — «художественная правда» как таковая особой популярностью в Венеции не пользовалась. Жанр романа в Венеции не был развит. Издания новелл, доступного многообразия, часто представляли собой антологий, составленные любителями по своему «взгляду», притом часто имена авторов новелл не указаны, зато книга открывается пишаным посвящением читателю патрици, для предисловия которому она и была составлена. Издание это, не будучи оригинальным по содержанию, сейчас не пользуется особым спросом, и цена за них в Венеции часто не превышает 100—200 дукатов. Между тем такие собрания новелл весьма интересны, ибо они дают ясное представление о реальных литературных пристрастиях венецианцев.

Если художественно прету адекватности не ориентированы, то поэзия у них была весьма популярна. На бракистическом рынке встречались антологические композиции авторских поэтических сборников рубежа XVI—XVII веков. Интерес к ним среди библиофилов всегда был заметным, и в случае, если текст и повесть пользуется известностью, цена за такой сборник (особенно, если по первому изданию) может быть весьма высокой. В 90-е годы среди венецианских поэтических сборников встречались миксологии текстов, которые имели скорее пошлостное или прокламационное, чем собственно литературное значение. Речь идет об изданиях одам и сонетов, посвященных какому-либо важному событию и жизни герцога или республикан в целом, таких как избрание герцога, похороны Венеции покровительской особой или, наконец, бракосочетание в видной патрицианской семье. Эти издания были очень многочисленны, но, как правило, малоценны, особенно если пригрозилось к «частным» поэзиям. Поэтому в большинстве своем они крайне редки, а многие едва ли не уникальны, при этом спрос на них и, соответственно, цена весьма высока. Поэтические достоинства этих творений по большей части не порываются объективности, однако они позволяют познать ту повседневную реальность, которой жила республика. Можно сказать, что интерес к этим изданиям будет расти.

Как издали, художественная литература Венецианской республики современному человеку представляется весьма пресудной. Возникает законный вопрос: а чем восхищаться комментаторам отсутствию fiction? Чем ответить на него, обратиться к жанру, быть может, не более популярному в Венеции — жанру биографии.

Письма господина Дюблани Франческо Лоредано, венецианского патриарха, поделенные на тринадцать для раздела и собранные кавалером Эрнесто Дюблем. Часть третья и последняя. Венеция, 1669.

Дюблани Франческо Лоредано происходил из знатной венецианской рода. Был избран как один из наиболее богатых и уважаемых своих братьев. Имел сына Мадрино, который, будучи еще мальчиком, полюбил почитать, поделываясь необычайной популярностью у современников, а «Жизнь и смерть Мартина», одно из наиболее ранних жизнеописаний этого великого имени герцога.

История человеческих деяний более всего привлекала внимание венецианцев. Известны многочисленные биографии дождей, прокураторов, адмиралов. Многие из них являются ценнейшими историческими источниками, ибо писались они во большей части достоверно, с опорой на документы, и авторами не были не профессиональные литераторы, а потомки тех, чью биографию они писали. Помимо биографий конкретных исторических лиц существовал жанр «биографии семьи», когда сам патриций или кто-то из его окружения писал историю литовой семьи — от ее родоначальника до современности. Таких историй семейств до наших дней дошло значительное количество. В отличие от биографий исторических лиц они позволяют узнать гораздо меньше патристичности, а то время как эти «субъективизма» историческая ценность весьма высока.

К биографическому жанру примыкает множество «ошибочных биографий», весьма популярных в XVIII веке. Их герои уже не только победно, но представляли среднюю классу — медики, нотариусы, адвокаты. Обязаны эти сочинения принадлежали самому герою и сохранили разумного возмущения тем же их заказывавшим родственникам, чтобы прославить успешного главу семейства. У Чиньоти описаны сотни изданий таких биографий. Как правило, они очень невелики по объему, на одну или два страницы, но при этом сейчас их весьма трудно найти за несколько десятков долларов. При всей экзотичности этого жанра среди подобных книг можно найти удивительные произведения, способные по увлекательности соперничать с самыми смелыми романами.

Не менее популярным жанром были и речи «по случаю». Люди эпохи барокко, равно как и эпохи просвещения, любили возвышенную речь и увлечение к ораторскому искусству. Неудивительно, что лучшие риторические образцы издавались, а их издания пользовались большой популярностью. Предметом риторических увлечений могли служить как весьма значительные события — интронизация официального лица, смерть патриция или победоносная война, так и незначительные, едва ли не трюкачские события. И в том, и в другом случае красочные речи отводились ее предмету на второй план. Издания этих речей в Венеции весьма популярны и ценятся весьма высоко. Сборники речей известных ораторов могли достигать до 20—30 изданий (их использовали как учебники красноречия), и чаще их без труда можно встретить у европейских книжников.

«Учебным» делом служили и весьма популярные издания злостно выдвигавшихся сатириков своего времени. Издание этих писемовинок не представляет для читателя непосредственного интереса — во большей или в меньшей степени они относятся к прошлому, но зато имеют огромный интерес. Однако стиль их представляет большой интерес, поскольку дает представление об «антикварном этикете» респуббликанского времени. Надая эти переводы были авторитетными, и можно сказать удивляться почти академической дотошности, с опорой эти письма были собраны и опубликованы. Интерес к этим историческим коллекциям писем сейчас неограничен, впрочем, как и к сборникам ре-



чей, по ценностям барочной эстетики, с ее причудливым и витиеватым слогом, их чтение может доставить истинное удовольствие.

Собственно исторические сочинения печатались в Венеции в значительном количестве и в большинстве своем представляли собой замечательную иллюстрацию к республиканской идеологии и идеологии, в чем-то напоминающей исторические писания советского времени о победившей истории. Их предельная идеологизированность, тем не менее, не мешала за собой искажение фактов. Издания эти неизменно пользуются большим спросом, и цена их, обычно, достаточно высока.

Немало не упомянуть и историческое, по крайне интересные издания, посвященные истории искусства и путешествиям в экзотические страны. Книги по этой тематике на антикварном рынке весьма редки, многие из них в течение последних полувека лет были репринтированы, а стоимость оригинальных изданий может исчисляться тысячами долларов. Книги эти подробно описаны в библиографическом справочнике Чиньоти и Сораньо.

Книги религиозного содержания издавались в Венеции в достаточном количестве, но, по-видимому, все же в меньшем, чем, например, в Папской области. Издания эти весьма плохо известны, и трудно сказать, можно ли среди них найти что-то действительно неординарное. Говоря о религиозной литературе, издававшейся в Вене-



ции, немая обложка золотом, православные греховные издания XVI—XVII веков, достаточно редкие, но все же встречающиеся и на российском рынке, причем даже чаще, чем в Европе. Объясняется это тем, что в XIX веке они были в России предметом коллекционерского коллекционирования. По содержанию книги эти, будучи изданиями богослужебной литературы, едва ли представляют интерес, но как предмет собирательства они обладают определенной ценностью.

В отличие от православных книг западные издания греческой и латинской классики не имеют практически никакой самостоятельной ценности. Речь, конечно же, не идет о редчайших изданиях Азбуки или изданиях более позднего времени, богато украшенных тиснением. Стандартные издания «классики» XVII—XVIII веков в Европе могут оцениваться в 20—30 долларов, при этом на российском рынке цены на них значительно выше.

Наконец, существует множество переводных изданий. Обычно бумажнистический интерес к ним минимальный. Так, например, «История португальских королей», переведенная и опубликованная в Венеции в середине XVII века, стоит сейчас в Италии 40 долларов. При этом само сочинение может оказаться крайне редким, но, чтобы оценить степень редкости, бумажник и соби-

ратель должны быть знакомы не только с папирнистской книговедческой традицией, но и, как в данном случае, с португальской. Несмотря на это собирать его не стоит исключительно переводные издания из сферы своих интересов, ибо они дают представление об интересах и культурных связях.

Конечно же, эта краткая типология книжных жанров не претендует на полноту. Это лишь набросок, для который начинающему собирателю представляется о «магистрате» западных книг и показывающий при структурировании новых, еще не систематизированных рынков книжного антиквариата.

Теперь вернемся к структуре ценообразования на рынке старинных западных изданий. Я сознательно не буду говорить о рынке аукционов и библиофильской парижетов, а ограничусь теми «маргинальными» изданиями, которыми пользуются наш обзор.

Сначала рассмотрим формальные факторы, влияющие на ценообразование. Первый — это, конечно же, время издания книги. Любая книга XVI века, вне зависимости от содержания, просто как объект, уже обладает определенной ценностью, и чтобы ее оценить, можно вообще не обращаться к содержанию, в то время как издание XVIII века в Европе, в отличие от России, может не стоить практически ничего.

Второй фактор — внешний вид. Издание, утрачившее оригинальный переплет, будет стоить в два раза дешевле, чем предлагаемое в «родном» переплете. Это, естественно, не касается тех никосовременных брошюр в 10-15 листов, которые не имеют твердого переплета поначалу. Конечно, содержание несколько сочинений, будет оцениваться значительно дешевле, чем отдельные издания этих же сочинений, продающиеся единым лотом. При определении цены огромное значение имеет формат книги: при прочих равных условиях издание в folio будет оценено дороже, чем издание in-8avo. Но главное правило такое: резко понижает цену книги. Стоит отметить, что типографская марка, то есть логотип издателя, помещавшаяся на титуле, иногда бывает выполнена с таким мастерством, что может быть признана и украшающей книгу тиражировку и, соответственно, повышать на ценностном уровне.

Содержание книги должно оказывать решающее влияние на формирование ее цены. Однако, как и в стране, такое происходит не всегда. Если книга и принадлежит к числу немногих изданий, за которые охотятся собиратели, то она, даже будучи напечатанной в XVI веке, в магазине антикварной книги попадает «бумажнистический мусор»: дилер, не способный определить цену конкретной книги ввиду отсутствия на ней стабильного спроса, называет цену среднюю, и содержание книги уже не оказывает на нее никакого влияния. Будь то биография, сборник повеле, школьное или теологическое трактат, по in-8avo XVII века в том же переплете, не отличаясь бумажнистостью и малым редким изданием, книга стоит стандартные 100—180 долларов. Цена эта стабильная для всего европейского антикварного рынка. «Не редкое» издание XVII века может стоить от 40 до 200 долларов. Вопрос не о редкости книги весьма тонкой. Что касается первых изда-

знаменитых книг, таких, как труды Вазари или Ридольфи, — здесь все ясно. Они автоматически попадают в число редких и оцениваются по совершенно иной шкале. Их цена определяется аукционными предложениями. Но как определить редкость издания, об авторе которого буканист ничего не знает, а тема его почему не говорит современному человеку? В этом случае есть два пути формирования цены. Либо цена определяется стандартными рынками в 100—150 долларов, а дилер предоставляет самому судить о редкости книги. Либо если дилер не специализируется на антикварной книге, цена на тех же соображениях непредельности может быть сильно завышена. И то, и другое встречается как на европейском, так и на российском рынке.

Даже в случае с теми изданиями, относительная редкость которых очевидна, разброс цен может быть весьма велик. Так, первое издание «Squittino della libreria vesetana», университетское по постсоветскому венесуэльской Семия, в дорогом антикварном магазине в Венеции стоит больше тысячи долларов, в мадридском книжничестве магазине, специализирующемся на редких редких изданиях, — 800 долларов, а в небольшом тирольском буканисте — 600, а в провинциальном буканисте в Германии — 400 долларов. В России же это издание может обойтись собирателю в 70 долларов. При этом абсолютно очевидно, что это действительно редкое издание можно увидеть одновременно в четырех магазинах, а то время как более дорогие издания на антикварном рынке встречаются гораздо реже. По-видимому, «буканистический мусор» даже четырехсотлетней давности магазинами иррипируется не очень охотно.

Возникает вопрос: так же все-таки лучше искать такие «маргинальные» издания? Бесспорно, в своей Венеции по реальным ценам на рынке можно — там они оцениваются как сувениры, то есть в два—три раза дороже их средней рыночной стоимости. Однако их можно найти в мадридских исторических городах Северной Италии, в Тироле, а также в Милане ввиду исключительной занятости в этом городе антикварно-буканистической гильдии. Лондон или Париж — не лучшее место для поиска венесуэльской книги: их там мало, и цены могут быть достаточно высоки. Как показывает опыт, за пределами Италии наиболее удачным местом поиска венесуэльской книги оказывается Северная Европа. Материала там, конечно же, не очень много, однако он довольно интересен, а если, из-за отсутствия спроса, — вообще. Объясняется это, по-видимому, тем, что в этот отдаленный от Италии район проливаются все случайные, а именно северные книги, которые собираются специально

выяснениям в Италию и привозятся на родину. То же самое можно сказать и о венесуэльских изданиях, вышедших на российском рынке и происходящих, по большей части, из разрозненных дворницких библиотек. Редкость венесуэльских книг в Северной Европе приводит нас к дилемме: покупать или не покупать. Принимать итальянские издания за датские, а на западном рынке — даже за французские. Поэтому услышав от дилера, что итальянских книг у него нет, собирателю не стоит отчаиваться, а следует спросить, есть ли у того старые книги на французском или датском. Часто среди показанных «высококачественных» книг можно увидеть и венесуэльские издания.

Говоря о ценности венесуэльских книг нам, шире, вообще антикварных «маргинальных» изданий — будь то латинские или парижские издания XVII века или последние рукописи и гравюры — трудно быть объективным. Вернее, объективной оценки не существует в принципе, ибо все определяется интересами собирателя. То, что для одного коллекционера будет открытием, для другого — грустным прищипом. Книга для читателя — нечто большее, чем просто вещь, предмет, обладатель антикварной ценности, нечто большее, чем просто сумма заколоченного в ней знания. Книга — это специфический взгляд на окружающую действительность, «интеллектуальный прибор», с помощью которого мы можем увидеть мир глазами давно умерших людей.

И в этом смысле человек, держащий в руках венесуэльский книгу, оказывается способным почувствовать, что значит жить в мире, где вся радость получения не стоит красоты остроумного письма и прищипливости барочного красноречия.

Российский рынок итальянской антикварной книги намного беднее, чем рынок французской и немецкой изданий. Редкостью для России этого материала объясняется отсутствие сколько-нибудь четких цен. Цена колеблется от 30 долларов за стандартное издание XVIII века до 70—200 долларов — за издания XVI—XVII веков. Спецификой российского рынка является сильная завышенность, в сравнении с западными, цены на итальянские и немецкие издания XVI—XVIII веков известных классических текстов. Можно сказать, что в ближайшее время они будут переконвертироваться.



Кирилл СЕРГЕЕВ

Область Ивора НАПОЛЕОНОВ

Открытки ротмистра Подушкина

Все, что так или иначе связано с Россией вне России всегда привлекало внимание отечественных коллекционеров. Причин тому две: закрытость тем в советские времена и особая боль за русских, волею судеб оказавшихся на чужбине.

Рабросанная по всему свету российская эмиграция первой волны испытывала глубочайшую потребность в союзах и объединениях по принадлежности к тем или иным полкам, военным училищам и кадетским корпусам.

Это позволяло выжить в незнакомых условиях оторванности от привычной жизни, от родины, для которой они стали крадущей силой или просто выброшенным, внутренним изгоем.

Тысячи эмигрантов, в большинстве своем еще молодые люди, энергично искали приюты своим физическим, а в большей степени духовным, и творческим силам. Постепенно появились немало периодических изданий, начали печататься мемуары, исторические исследова-

ния и даже учебники. И конечно же, издавались разнообразные почтовые карточки.

Первые эмигрантские почтовые открытки увидели свет в славянских государствах — Королевстве сербов, хорватов и словенцев, Болгарии, куда после изнурительного сражения в турецких Галлиполи, Чанакале, на греческом острове Лемнос перебралась большая часть русского белого полка. Эти открытки весьма редки и почти не встречаются. Созданная в феврале 1921 года в Галлиполи скромная фотомастерская не только делала фотопортреты, но и фиксировала наиболее важные моменты из жизни этого временного русского военного поселения; печаталась эта продукция из фотобумаги открыточного типа.

Одним из центров изготовления и распространения открыток в более поздний период был Париж, где продавались по здравительным открытки ручной работы, а в периодических изданиях реализовывали выпуск открыток, посвященных военной тематике. Например, в журнале «Часовой» в 30-е годы многократно печатались объявления об издании набора открыток «Формы Российской Армии» Филета.

Вторая мировая война показала конец сербской идилии русской эмиграции. Новый исход в страны западного мира и в океан еще больше расколот единичников и ори-



Известия российских эмигрантов.

Открытки «Христосъ Воскресе!» — Писательница Алла Галактионидис, «Меланси», «Бюрократ»

полки. Потребность в перетканье, в новую открытку русской тематики значительно уменьшилась. Появились обширные перепечатки открытки старой России, родилась и новая сюжетика.

За годы покаян брались даже те, являвшиеся профессиональными художниками. Зато тему, которой посвящали свое творчество, они знали досконально, знали изнутри.

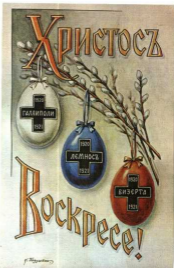
Одним из таких «открыточных деа мастеров» был Константин Николаевич Подушкин, выпускник ускоренного (в связи с военным временем) курса Заинсаветрэдского кадетерийского училища (ЗКУ) 1916 года, а впоследствии — ротмистр 18-го егерского Неманского полка.

Костя Подушкин — сын генерала майора 19-го драгунского Кюббургского полка Николая Подушкина, также выпускника «славной влишней школы», как называли ЗКУ заинсаветрэдцы.

В Заинсаветрад младший Подушкин попал после окончания Владимирского Кавказского кадетского корпуса.

На долю Константина Подушкина выпали все типы войн и эмиграции. В его биографии — и Добровольческая армия, где он сражался во 2-м Конном генерала Дроздовского полку, в который вышел большинство курс 18-го Неманского полка. Вместе с Константином вошел его брат Владимир, штаб-ротмистр того же полка. Он своим тельцем в январе 1919 года под Гуаби-Понем на Екатеринославщине, в бою с махновскими отрядами. Попы и посмертную фотографию брата Константин Николаевич хранил все годы эмиграционных скитаний, а затем передал и мужей русско-американского культурно-просветительского и благотворительного общества «Редим». Сейчас по решению совета старейшин общества эти реликвии, в числе огромного массива предметов и документов музея «Редим», возвращены в Россию.

Рисовал ли открытки К.Н.Подушкин в период петляковский «сидения» и пребывания в Сербии, неизвестно. Исключить такое нахождение нельзя, но достоверно известно, что после Второй мировой войны, уже в Соединенных Штатах Америки, Константин Николаевич успешно занимался открыточным ремеслом. Сомневалась, что делало это ради денег, скорее всего, это было творчество для души, для друзей, но имя памяти о нем увидели в России.



Рождествовские открытки. Мелансида Алла Галактионидис жанра российская фантазия



Елбы 1812 г.
«Лазей на окладне».

В начале 60-х годов XIX века, накануне знаменитой даты — 100-летия Елизаветградского уездина, основанного в 1865 году, — в Нью-Йорке под руководством харьковского кавалера, выпускника ЕКУ 1906 года полковника С.Н.Расниченко была создана интригательная группа по подготовке к этому юбилею.

Былише юнкера-слова жетрадла, к тому аресту уже помладше люди, перлжам вторую молодость. С необычайным подъемом и истинностью предались воспоминания о «счастливой юности».



Писанныя юнкеромъ с юнкерскими надписями в Галлиполи в образкахъ молодежи и юнкерскихъ бородъ.



Россия подъ свитромъ Дамъ Романовыхъ.

железа», как любовно называли елсаветградцы свое училище. Письма с измерениями и фотографиями, открытки шла из Австралии, Аргентины, Франции, Германии и других стран.

Свою небольшую, но яркую сувенирную гостиню к 100-летию ЕКУ и Константину Николаевичу Подушкину, до конца своих дней представлявший себя ремесленником 18-го городского Невалинского школа. Он соорудил в духе любви к своему уездному Елсаветграду, верность товариществу и память об учебе в училище.

И память эта, и любовь отразились в выставочных открытках, которые рисовал Подушкин. Автору стала известна весьма двадцать лет спустя этого художника-открыточника. В основном это новгородские и родственниково-открытки, а главные темы — российская история, Елсаветград, жизнь конницы, «славная юнкерская школа», кавалерия, географии первых лет эмиграции.

Открытки, посвященные российскому императорам, событиям Отечественной войне 1812 года, видны, не будучи в книжках-альбомах или комментариях. Подробнее расскажу об отдельных из них, посвященных елсаветградской теме и кавалерии.



«Юнкерская елка».

Три поздравительные открытки непосредственно посвящены Елсаветградскому кавалерийскому училищу.

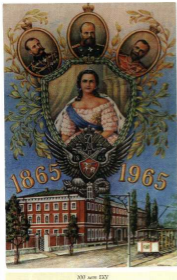
На первой — новгородская елка украшена всеми атрибутами юнкеров ЕКУ (шотен, зюмлет, шпора, эфески, боскларика, уланская шляпа и жетон уланца).

На второй, разделенной по диагонали поздравительной, изображен Высочайше утвержденный знак ЕКУ и его предшественник — жетон, урезанный в 90-х годах XIX века. Как любовно из соловьиных веточек, шпашей, свачей и елочных шаров художник изобразил монограмму «Николай Николаевич» — друг елсаветградцев!

Третья открытка, с которой и началось мое знакомство с творчеством К.Подушкина, была изготовлена специально к 100-летию юбилею ЕКУ. В центре ее — портрет императрицы Елсаветы Петровны, при правлении которой основана крепость Св.Елсавиты, дивизия явилась и наш город, в котором через 110 лет было создано кавалерийское конное училище. Здесь же портреты Александра II, в годы правления которого происходила военная реформа и создавалась стройная система военно-учебных заведений, а также его сына и внука — Александра III и Николая II, при которых деб-



Знак и жетон ЕКУ на рождественской открытке.



100 лет ИТУ

ставала «слабная южная школа», успешно готовившая офицеров для российской армейской конницы.

В основном портрета Императрицы императоров Высочайше утвержденных 19 января 1915 года для ИТУ. Красно-белое трехэтажное здание, изображенное в нижней части открытки — Дворец, построенный во времена Николая I на случай посещения Елизаветтой высочайшими особами. По преданию, в здании этого здания принимал участие сам император. Позднее дворецовое здание было передано университету. В нем размещались оба корпуса ИТУ, Георгиевский зал, столовая в квартире начальника университета.

Эта юбилейная открытка предназначалась не только для почтовых отправлений. Она украсила — была выложена на форзац — все серебрястые тонкие издания в Нью-Йорке исторического очерка Елизаветтретейского кадетского училища с воспоминаниями писателя Алексеем и ЮКО-аэтио со дня основания университета. На обложке этой книги оставил записку «НЕЗАБЫВАЕМОЕ ПРОШЛОЕ СЛАВЯНСКОЙ ЮЖНОЙ ШКОЛЫ». К слову, в название этого сборника было предложено Константином Подушвинным Подушвинным.

Судьба писателя Подушвинту чуть более четырех лет жизни после юбилея ИТУ. Умер он в декабре 1969 года в Нью-Йорке.

Преданность своему университету, любовью к землице Константином Подушвинным принес через всю жизнь, большую часть которой он провел в эмиграции.

Его переезд догнул перед Россией и ее армией, ариверенность к казачьим ишан откровение в его воспоминаниях, спроектом, во все же художественном творчестве. Делать парадоксальных им открыток, изданных в зарубежье, своей тематикой, другом и светом улыбки русской жизни радовался и радуют до сих пор русские диаспору во всех частях света.

Виктор ПЕТРАКОВ

Иллюстрация предисловия автора.

МИНИМ ЭКСПЕРТА

Главное — оригинальный сюжет

После 1917 года открытки предлагали выпускать И.Лашин в Париже и О.Давидов в Берлине, но в большинстве случаев это были репродукции. В Париже Е.Сивильская, издательница беломинеритских романов П.Н.Краснова, выпускала фототипы, связанные с эмиграцией и белой армией. Нередкократно перендавались портреты членов царской фамилии. Европейские издательства выпускали открытки с карикатурами на большевиков и евреев, утравированных Россию, последние, то есть антикоммунистские, тиражировались в Королевстве СХХ.

До 1988 года все эти открытки, кроме репродукционных, были запрещены для ввоза и распространения в СССР. Последние 10—12 лет беломинеритская открытка появилась на отечественном рынке и стоит несколько дороже, чем в Европе. Особенно ценится порт-

реты русских царей и руководителей Белого движения. Ныне портрет Николая II и членов царской семьи ценится от 5 до 30 долларов США, а в случаях особо качественного воспроизведения цены могут быть и выше.

Портреты деятелей Белого движения ценятся от 5 до 30 долларов США в зависимости от популярности изображаемого лица.

После 1945 года издательская деятельность резко переместилась в Америку. Наряду с оригинальными сюжетами издательства печатали дореволюционные и беломинеритские открытки 1920—1930-х годов, последние большой ценности не имеют, рисунок может быть от 10—30 рублем, а открытки с оригинальными сюжетами могут стоить до 60 рублей.

М.В.В.

Департамент по сохранению культурных ценностей Министерства культуры Российской Федерации разыскивает:

Шесть живописных портретов, включенных в Государственный Регистр культурных ценностей как утраченные/утерянные из музея г. Грозного до декабря 1995 года:

1. Брюлов Карл Павлович

(Санкт-Петербург, 1799; Мюнхен, Ренн, 1852)

«Портрет Оленина Петра Алексеевича»

(1794—1866, офицер, участник войны 1812 г., художник),
1820-е, акварель, бумага,
в. 18,8, ш. 14,5.

фото из публикации
А.В.Тимофеева «Загадки старых
акварелей». Сборник:
Панорама искусств / 12. М.:
Советский художник, 1989

(похищено / без вести пропало до 1969/1989).



2. Захаров Петр Захарович, Захаров-Чеченец

(Грозный, 1816; Санкт-Петербург, 1846)

«Портрет герцога Максимилиана

Лейпцигского
Эрнста-Иосиф-Натановск,
президент Санкт-Петербургской
Академии художеств.

1846, масло, холст, в. 80,5, ш. 64,5.

имеется подпись с датой слева
внизу; фото из публикации «Петр
Захарович Захаров. Каталог выставки». Грозный:
Минкультуры ЧИАССР, 1979

(похищено / без вести пропало с 1991 по 1995).



3. Захаров Петр Захарович, Захаров-Чеченец

(Грозный, 1816; Санкт-Петербург, 1846)

«Бочка Лев Александрович», 1840.

масло, холст, в. 62,6, ш. 53,
имеется подпись
с датой слева внизу;

фото из публикации
«Петр Захарович Захаров.
Каталог выставки».

Грозный: Минкультуры ЧИАССР,
1979 (похищено / без вести пропало
с 1991 по 1995).



Департамент по сохранению культурных ценностей Минкультуры России благодарит Государственный Русский музей, ВХНРЦ им. Академика И.Э.Грабаря за предоставленные материалы и будет благодарна гражданам и организациям, если они обнаружат аналогичные объекты в некоммерческой информационной базе данных по культурным ценностям, размещенным до 1991 г. музеями г. Грозного и Чечено-Ингушской АССР.

В случае поступления на экспертизу, оценку, реставрацию, реализацию предмета, который может быть идентифицирован с указанным, необходимо сообщить Департаменту по сохранению культурных ценностей или в правоохранительные органы.

Департамент по сохранению культурных ценностей — 924-34-58; факс 928-57-50.
МВД России — 239-60-71; факс 239-53-56.
МФР ГУВД г. Москвы — 200-89-51, 200-89-11;
факс 925-03-59.

Нужно поставить в известность также местные территориальные управления Минкультуры России по сохранению культурных ценностей и органы внутренних дел.

4. Захаров Петр Захарович, Захаров-Чеченец

(Грозный, 1816; Санкт-Петербург, 1846)

«Портрет неизвестного

с тростью и шляпой»,
1845, масло, картон, в. 31, ш. 25,5,
имеется подпись с датой слева
внизу; фото из публикации «Петр
Захарович Захаров. Каталог
выставки». Грозный: Минкультуры
ЧИАССР, 1979 (похищено /
без вести пропало с 1991 по 1995).



5. Аноним, Россия, XIX век /

Мейстер Александр Карлович (?) —

«Портрет Александра [?] Карловича Мейстера»

(малятие рукописное), «Портрет
Владимира Карловича Мейстера»
(название предположительное),

акварель, лак, бумага на картоне,
в. 28—22,9, ш. 21—18,5.

имеется коммеморативная надпись
(рукописная чернилами,

под портретом; после реставрации
ВХНРЦ им. Академика И.Э.Грабаря (1964), фото
из архива ВХНРЦ им. Академика И.Э.Грабаря
(похищено / без вести пропало с 1991 по 1995).



6. Аноним, Западная Европа, Россия (?), XIX век,

«Портрет неизвестной» (?), 1855 (?),

акварель, гуашь, лак, бумага
на картоне, в. 28—26, ш. 21-15,
имеется неразборчивая подпись /

подпись с датой справа внизу;
после реставрации ВХНРЦ им.
Академика И.Э.Грабаря (1964);
фото из архива ВХНРЦ

им. Академика И.Э.Грабаря
(похищено / без вести пропало
с 1991 по 1995).



ОХОТНИЧЬИ МОТИВЫ

«Охотничьи мотивы»
Музыкальный центр
Фрунзе, IV – XV вв.



«Штаб охоты»
Стекло Восток
(1400 – 1500)
Витражная
дворня
из Лангедока
Франция
XIII в.

Душман
с охотничьим
оружием
из Стамбула,
XVIII в.

Стекло — линзатюрное зеркало истории, своеобразная энциклопедия, в которой отразился мир человеческих отношений, пристрастий, вкусов, моды. Хрустальное и вечное стекло — это таинственный кодекс, манящий, чарующий и обещающий раскрыть зыбкий и причудливый мир давно исчезнувших реалий. Стекло — опознанный образ неуловимой, но осязаемой жизни далеких эпох.



Орны стеклянных кружек — бокалов или чаш (от немецкого «лет Паштрес») — восходят к средневековым «длинновым» сосудам (Stangengläser, дословно — «столбик стекла»). Они представляют собой широкую высокую стожу, выдуваю лутным способом, то есть свободным наддуванием без формы, из бесцветного или буро-зеленого прозрачного стекла. Такое грубошпое, неопищенное от естественных примесей жемца стекло называли «лесным». Сверху кружки всегда венчала крышка, которая со временем крошет вино или шапку белой пышной пены.

Изготавливали кружки на небольших стеклянных заводах (сутах) в лесистых областях Боснии или Германии и там же украшали росчерком густыми изрезанными разноцветными эмалевыми красками. Готовый товар собирали разношерстные и в бокалах короба доставляли в порода на продажу. Печать всегда на кружках ставили дату.

До XVII века наиболее популярными были росчерк, преимущественно к объединению немецких земель и созданию Священной Римской империи германской нации. Кружки украшались символами имперской власти — дугами прамии с распахнутыми крыльями, на которых изображались гербы всех ландграфствых немецких княжеств, вюртембергских и других самостоятельных владений. Такие кружки изготавливали преимущественно в Боснии.

Кружки заказывали для городских трактиров и имперских кабаков, в которых «пьет народ итальской и австрий, городской и деревенской». Здесь содержимое кружек различное в стеклянные кружки и стаканы, которые под веселую песню во славу Бахуса и вина днаш воню в руках «божских детей».

Приобретали кружки различные братства и гильдейские союзы, тогда их украшали соответствующими орденами и орденами. Также кружки назывались «Halsbestehgläser», большой высокой кружки обхватить и подпить одной рукой невозможно, поэтому, налившей вином или шапкой, он передавался из рук в руки.

До XVII века кружки назывались Wälzstein (дословно «камень, привертывающий»). На деревенских торжествах в гильдейских залах, где вино произносилось застольные речи, их же отбивали и передавали соседю. Таким образом, по своему типу они отсылались к сосудам-передачам (der Pass-gläser).

События призрачным к бокалам (бокам-кружкам) отсылались Саксония с ее историко-культурной традицией по главе с богами и славным городом Дрезден. Из кружек вино в праздничных торжествах (Hofballergläser), которые исполняли во всех резиденциях курфюрста Саксонского. Их изготавливали владетели родовых земель, саксонская знать и приближенные курфюрста. И фамильные, и имперские кружки были украшены гербами, эмалевыми орденами (фигурами, мифологическими сюжетами).

Обычные кружки, декорирующиеся двойными гербами, символизировавшие единение



«Имперские» кружки с орлом и распахнутыми крыльями (вариант 1811 г.)



Кружка для любви, Саксония, 1631 г.

Кружка столбчатая (орна. Цейхенберг), Босния, 1680 г.





Узоры из стекла — цветы и вербы. Саксония, 1621 г. (Присланы из музея Мюнхена). Когда призраков соборков, животных стали делывать в союзе не только без обидчивой обработки лесов (союзы по-русски), но и искусственно изготовили — людей, царей, обитков (союзы не только обидчиво без фанатизма).



«Министры Веры» фон Тейфен едем березы на охоту. Дрезденский манускрипт. Миниатюра из дрезденской книги, 1300-1330 г. и Teydeboere. Универсальное издание.



Кухонные с тарелками. Саксония, 1697 г.

дому семей, предназначались для свадебных торжеств (Hochzeitgläser).

В XVII веке в ростках зументов все чаще появляются жанровые сцены — виды торжеств, дружеские встречи, особые сцены, изображения животных. Но самым любимым сюжетом были сцены охоты, которые появляются на стекле Восточной и Саксонии с 158—1590-х годов.

«Лесей, медведей, зуброй и кабанов убавить,
Что можно путем божьим лесной охотой бить?»
(Песнь о Набелухе, Abenteuer 37)

«Венная» тема охоты развивалась в искусстве с первой охотой. Во времена фараонов и древней античности изображали «соотничьи подвиги» владык, богов и героев. В средние века охота становится привилегией смертных, но далеко не простых: рыцари тешат «ярость» — охота, война и любовь, среди которых «яркая дикая зверей была подлинной страстью». Небоя древним считалась «искусство псовой охоты», ее считали «игрой принцев». Подготовка к охоте была своеобразной увертюрой к грандиозному театральному действию. В нем участвовали король, принцы крови, знатные господа и богатейшие дамы, заточенные собаки, осы, свистальники.

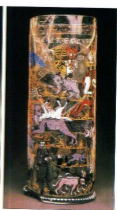
На усовершенствованных французских и фламандских миниатюрах XIV—XVI веков мастера изысканной живописи добивались ослепительной выразительности, с особым тщанием выбирая характерные детали одного из самых древних



Вазы в форме колонны. Италия, 1600 г.



Бюль-Бюльово «Охота на кабана». Стекляно-бронзовый, 1602 г. Прислуживая из дома Маргарита. Сестра царя и невеста герцога-курфюрста Фридриха II и Елизаветы. Об этом свидетельствуют даты, надписи и гербы.



Полная стена. Саксония, 1612 г.

ресторационистских размещений.

Миниатюрные картины на стеклянных зумпфеттах не были столь уж красивыми, ведь ствол на ростках определялся пробоватым вкусом заоблачных изобреток бабочек и козодеев. Словообразное лес живописи на прозрачной стекле заключалось в композиции картины, построенной ярусами, которые, напомибая ленты, охватывали боковое туловище стволу, развертывая сюжет во времени и пространстве. Естественно-зеленое стекло создавало ощущение леса, в его прозрачность и воздушный объем стволуной формы — иллюзия пространства.

Между тем в росписях можно увидеть и реальные детали. Охотники одевались в короткое кафтаны, перешитые кожаным поясом, за который закладывались штаны. К поясам подвешивали мешочки-сумки, где хранилась пища, трут и арсенал, позже — порох. Через лямку на веревках являлся рог, чаще всего из слоновий кости. Королевские штаны, иногда сделанные из шале, были сплетены из плотной ткани и привязаны к кофтану. До середины XVI века на ноги надевались удобные кожаные шкеле туфли с тушными вставками («карольские шкель»), со второй четверти столетия — туфли с разрезанной или выделанной охотничьей сапоги. Голову покрывали плоские шапки с пером — бареты или шляпы. Сохранились держали етцу на руке, заправленной большой перчаткой из шале или ткани, стержи и охотничьи бичи, вооружение арсенала и рогатины — главным оружием в охоте на кабана. К туловищу этого опасного дикого зверя привалили любое приращение неохотное охотники во все времена.

«Стекло в охоте»

Миниатюра на фламандском казюльере Жюлье XVI в.





Кувалда «Возвращение с охоты». Вильям, 1594 г. На золотых и красных эмалевых тонах с арабскими (географическими) буквами.

Королевская охота начиналась трюмными звонками рогов. «Кабан, услышавший тревогу, немедленно выскочил из кустарника и обратился той же мочи и белости. За шлем понеслась большая и сильная борзая собака.

Король взял рог и протрубил позыв. Ему ответил повсильно рогов.

— По звичему! По звичему! — кричала король и прутья всякь.

На зверя спускали одну за другой заостренные слезы собак. Король еще раз «перегудил» зверя и, прискакав за набитым прямо через лес, трубя над всех сил в рог.

Кабан после своей продолжительной беготни был совершенно ослеплен усталостью и простото. Он бодка прямо на рогазину, а рыцари держали ее так, что они угодили кабана в шлем. Кабан с тинии неизвестно куда наскоком на рогазину, что вселал ее в свое тело как бритву.

Вообразительный рисует густые заросля, резкие позывные рогов, рыкание коней, неуправляемый лай собак и безоглядную скачку по следам зверя — савать щипу, до пошлого изнеможения. Так рыцари позывали «зубо-кру» радость телесной усталости.

Не менее зверявой травил любимым и неисканную сованитру охоту.



«Из охотничьей и протрубновакато», Вильгельм, Девидов Германов, 1716 г.

Возвращение с добычей в охотничий замок завершалось обильным застольем. Хушени стояли на огромных деревянных столах среди «цыпалят, жаркого, рыбы, паштета, дичи, острокоч». Их подминали за здоровье кой компании, вино и пиво лились рекой.

Придворные пили славный удуку. Обращаясь к «астишотеннобитым гостям», они воспевают «виус дичи з шлеи», которое неизгартимо вновь «покрест дичи», з «дичь кибурювакэт шипетья», и гостей призывали к новым охотничьим подвигам — уже за столом:

«Пока жаркое не остыло —

На прысну! Завью око фрыманю!»

А дальше градед «конституционный разгром»:

«Мы жидем мюк! Жидем гроб!»

Мы халере ром!» — тема охотничья.

Немудрено, что тадезальный немецкий барон с порчиными усами, жидая записывать свои охотничьи подвиги, за звание гостем и соседям закончил живописцем по стеклу свое изображение в охотничьем костюме с многозначными трофеями у пояса. Ну как тут не исповнить достоинство барона Минстатгера!

В реальности особи из «охотре», заключенном в охотничью раму, убивают герб — сыновь летиток арзеного рода, орнаментальным питомом декорированой противомоложарю сторону хушени. Портретный трепет тинии непомощно охотничью сансладбе холми, украшая широкостенный зал в родовом замке нариц охотничьими трофеями.

«У нас на уде милок охоты, охоты и охоты!»

Тема охоты не обошла и русские стекла XVIII в. Изображение охотничьих и вообще за добычей встречает как в прозрачном или матовом хрустале, так и в риске цветного стекла.

Грациозный рисунок, выполненный медным элекментом, до концентрации напоминает театральное действие: фон — парковый или сельский пейзаж, крусы — крупные роковые животные с орнаментальными (тип треманской репейки), которые разиде: сцену на дьяволе и бляжине паны. В центре — фет



Стекло.
Петербургский стеклянный завод,
середина XVIII в.
Коллекция Голландия.



Стекло в кубок.
Петербургский стеклянный завод,
середина XVIII в.
Исследовательской музей перемышля
и «Усадьба Крюкова XVIII в.»



ра охотника: он стреляет из ружья или выслеживает добычу. На одном из кубков развешивается сюжет «охоты на лис»: охотничья труба в руке, собаки с лисом выслеживают затравленного зверя. Повторялся кубок, и вот уже выслеживается башкетный охотничьях домиков — одна, другая. Ружье закрыто золотом, которое придает полупрозрачной прозрачное стекло и придает золотого цвета.

Автор рисунка, вероятно, был знаком с оружейной охотой, понимал ее прелесть, а также «исключен» пренебрежения перед псовой «защитой».

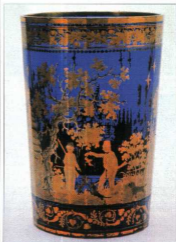
«Оружейный охотник не молчит в том числе действовать, как непосредственно сам, ехал накурки и охоты, имеет право просить себе некоторый род искусства, — писал в своих воспоминаниях прекраснейший знаток этого вида охоты Г. Вильямс. — Оружейная охота по своему производству есть самая простая, до той немаловажности и безубыточности, что она может позволить почти каждому гражданину. Оружейный охотник, в товариществе добрых приятелей... весьма приятно может забавиться... ибо сию охоту не отпугивает возможности беседовать даже о важных делах... он может быть добрым мужем, нежным отцом, верным другом, приятным собеседником, следовителю, поманым членом общества».

Картина на стекле изображает пейзаж с озером, дающей сторожкой, летящими косяком дикими гусьями. Охотник принимает от собак добычу, шодаль циния траву расседанные лошади. Это своего рода распад о любимым хантин русского дворянина, страстно охотника, который «может быть, не одинок для не трюка без дичины своего стрелителю».

Давно ушли те времена, разрушились казавшиеся неприступными замки, опустели «дворянские гнезда», но кружок стекло на многие века переживало своих владельцев, сохранив для потомков «ушедшие картины бытия».

Елена ДОАНИХ

Иллюстрация предоставлена автором.



Стекло охоты степей. Россия, завод Вассальевых, 1797 в
Исследовательской музей перемышля и «Усадьба Крюкова XVIII в.»

Русский мир Богданова-Бельского

*Советская власть
не желала признавать
известного в дореволюционные
годы художника Николая
Богданова-Бельского (1868—1945),
и только теперь мы заново
открываем для себя
его творчество.
Интерес к нему возрастает.*

Последние два десятилетия своей жизни известный русский художник Николай Петрович Богданов-Бельский провел в Латвии. Он считал себя счастливым человеком: его жизнь удалась. Разве мог надеяться незаконнорожденный сын бедной батрачки Клеи Богданов, что детское увлечение рисованием приведет его к общероссийской известности? Но его первые робкие попытки заметил талантливый русский педагог Сергей Александрович Равнинский, который пригласил мальчика в свою сельскую школу, может быть, тогда уже увидев в нем будущего большого художника.

С.А.Равнинский был удивительным человеком, истинным подвижником. Профессор Московского университета, ботаник и математик, автор книги «Цвета и насекомые», известной тем, что великий П.И.Чайковский попытался переосмыслить ее на музыку, назвав свое произведение «Хор цветов и насекомых», Равнинский возглавлял в совете университета прервал свою научную карьеру и поселился в деревне. Там по просьбе местного учителя начал преподавать арифметику в сельской школе. И до того увлекся обучением детей, что построил собственную школу в Татеве, где ввел несколько практических предметов вроде культуры земледелия, пчеловодства, столярного и плотницкого дела. В его школе преподавались также рисование, пение и музыка. И именно у этого замечательного человека познакомилась учиться Клея Богданова, именно ему он обещал своей счастливо сложившейся судьбой.



«Детище»

Благодарный ученик изобразил любимого учителя своей самой известной картиной «В народной школе С.А.Равнинского. Устный счет». Но идеологи советской власти так неуголовно педантига, и всегда за ним и художника, эмигрировавшего за границу, что несомненно раз менял название картины. Как только она не называлась — и просто «Устный счет» и даже «Труды учителя».

Равнинский очень много сделал для обучения детей. До сих пор в энциклопедических книгах по математике можно встретить «задачу Равнинского» рядом с задачами Эйлера, Евклида и других выдающихся математиков. Но и опыт и нелепость советского преима пострадала вычеркнуть из истории науки и педагогики. Среди русских ученых и учителей трудно встретить другого, столь же ревностно относящегося к вере. Если бы не эта картина Бо-

динова-Бельского, мы сейчас ничего не знаем бы об этом выдающемся педагоге.

Кажется бы, Богданов-Бельский должен был заслужить безусловное признание у советской власти. Разве есть в живописи сюжетом более трогательные, чем сюжет с пытливыми, жаждущими знаний ребятами? Но отдавая должное самым известным картинам художника, таким как «Устный счет» или «У дяди Ивана», все остальное его творчество в течение многих лет предпочитали не замечать. Несмотря на большое количество воспоминаний о нем самых различных людей: монография о художнике так и не была написана, а многие его картины долго пылались в запасниках музеев. Его считали, как минимум, эмигрантом, и уже одного этого было достаточно, чтобы стереть память о нем у следующих поколений любителей искусства.

Наверное, нет необходимости вдаваться подробно факты биографии Николая Петровича Богданова-Бельского: они хорошо известны. Его выдающиеся в число самых популярных русских художников было странным образом. Всем нравилось его простое, задумчивое картины, показывающие необыкновенной искренностью и безразличной любовью к детям. Богданов-Бельский подолбился жизнью — и посетителям передвижных выставок, и коллекционерам, и императрице Марии Федоровне, которая купила первую его работу «Будущий инок». За эту картину он получил звание классического художника и большое серебряную медаль.

Но, пожалуй, только по спиртным открыткам можно понять, почему в советское время замалчивалось искусство Богданова-Бельского. Называя Русинского «титаном жизни», Николай Петрович выдался в эти слова не только уважение к наставнику, определившему его особый манера живописи: он начал в Рязанскую школу при Троице-Сергиевой Лавре, а потом в Московские училища живописи, ваяния и зодчества. Богданов-Бельский был приверженцем учеником своего учителя, а идеи, которые Русинский претворял в жизнь, обучая детей в сельской школе, то есть православные идеи, художник потом отразил в живописи.

Сюжет первой картины ему подсказал С.А.Русинский. До революции она была широко известна и очень популярна благодаря авторским авторствам. Но современный зритель вряд ли встретит сегодня или бы один вариант этой картины. Известно только, что один из них попал в музей искусства Грузии, а другой был вывезен на аукционе в США. И тем не менее для любителей искусства старинная открытка, передающая восторженное очарование и задумчивость первого озарения в разговоре о вере. Бесконечную доброту и мудрость фигуры бородастого старика, а деятельная задумчивость юности свидетельствует о том, что он уже решил поста-



«Будущий инок»



«Устный счет»



«Русские женщины»

тить себя служанкой Боту. Художник подчеркивает это в названии полотна.

Картина Богданова-Бельского теплый, душевно рассказываемый акт на бере. В нем не было критического неприятия действ, как у Перова или Корзухина. Наоборот, даже по Христе представлялась в них благостной, привлекательной, порой даже овеянной романтикой. В русской живописи нет другого такого художника, у которого тема детей и церкви была бы так охотно пропущена и восторженно принята. Его произведения, представленные на дореволюционных выставках, роняют частые и светлые слезы, от них веет покоем и некоей народной мудростью.

Вот, например, открытка, на которой изображена сцена венчания в сельской церкви. Все участники торжественного обряда переполнены молитвенными и слезы на них. Что за странной обычай? А ведь странным он нам кажется только потому, что мы забыли старые русские традиции. Лишь кое-где в деревнях сохранились еще старинные молитвы. Вспомни на них — не просто красивый узор, а обрет, транзаций молодую семью от злых сил.

Целую картину русских художников посвящено свадебному обряду и венчанию. Но так уж повелось, что в русском искусстве было принято больше критиковать и бичевать недостатки, чем хвалить и восхвалять народные обычаи. Достаточно вспомнить безусловный успех картины Пукотиной «Народный брак», чтобы понять, что общество было предвзято настроено к «женственным разблудницам». Но разве мог Богданов-Бельский, воспитанный религиозным детством, самоотверженно о церкви? Разве мог он одновременно пить в церковном зоре и обличать то, что было ему дорого? Именно поэтому Богданов-Бельский стремился довести до зрителя красоту церковных обрядов, придать им статус народа. Это и картина художников-обличителей можно было астрельно изобразить миссию или детей, забывая, что они находятся в церкви.



«Венчание»

Отдавая дань «школам» картинным художникам, не оставляя его полноты в общественное время рассматривая как исторические ошибки.

Благодаря известности, которую принесли ему картины «Устный счет» и «У дверей школы», а еще раньше — «Будущий вице», Богданов-Бельский стал модным портретистом. К нему обращались представители императорской фамилии, столичные аристократы. Он написал портреты императрицы Марии Федоровны, императора Николая II, великого князя Дмитрия Па-

лиция, графа Воронцова-Дашкова... Всех привлекала его «добрая» кисть, ашшая критическим инстинктом. Он даже поучил провинце «Леонардо» — в честь великого Леонардо да Винчи, настолько его картины и портреты нравились зрителям.

Кстати, благодаря портрету юной Богданов-Бельской мы сегодня можем судить об облике известной Валентины Меркурьевны Бем.

Он работал над заказными портретами в Петербурге для того, чтобы иметь возможность все остальное время проводить в деревне. «Меня тянуло в деревню, мне казалось, что там я найду что-то забытое, нужное», — вспоминала художница. Жизнь деревенских детей ему была гораздо ближе роскату петербургских малышей. Во время сеанса он узнал «настроение» детей нужным образом рассказывает что-то забавное — и дети шарят его своим необходимой улыбкой, поворачивают по другим об их словах — и вот уже мы видим на картине их задумчивость или мечтательность. Известно, что у самого художника детей не было, и всю неограниченную отеческую любовь он отдавал своим моделям. Найти нужной заход к детям, к их внутреннему миру может далеко не каждый, а Богданов-Бельский вывел этим искусством в совершенство.

В последнее десятилетие XIX века художник был известен главным образом как «интерьерный» жанрист. Советы его картин развораивались в симметричные, будь то крестьянская изба, школьный класс или же интерьер церкви. Но вместе с тем он серьезно изучал швейцарский метод и в России, и в Европе, в студии Ф.Корюкова, признавая будущее за живописью на открытым воздухе. Некоторые специалисты высказывают мнение, что Богданов-Бельский увлекся пестором гораздо позже. Однако, скорее всего, он просто не хотел резко отступать от той живописной манеры, которая принесла ему успех. С другой стороны, ему предельно сложно адаптировать понравившиеся картины. Но, тем не менее, пробиваясь сквозь инерцию деревенской живописи солнечные бани с так понравившейся ему известной картины Валентина Серова «Дашушка, освещенная солнцем» будут теми в его послереволюционных картинах.

Богданов-Бельский всегда был далек от помешки. Работая в деревне, он не замечал или не хотел замечать шманившиеся обстановки перед первой русской революцией. Но октавля все помешки он не смог. После известных событий 9 января 1905 года он вернулся из



«Среди цветов»



«Сидящая»



«Скитальцы»



своего любимого Титова в Петербурге разбитым, истерванным. Уже не было в живых его учителя Равнинского — тот умер в 1902 году — и никому было поддерживать художника в трудную минуту. Единственным, кто он зацепился за той последней на всю жизнь, — в него стремился какое-то крестьяне. Трудно сказать, что на самом деле тогда произошло, только это событие стало для художника решающим: образы восставших крестьян, рабочих с оружием в руках потом долго будут отдавать от любви революций.

Стремясь забыть тиранические минуты первой русской революции, Бегалов-Бельский сразу же уехал в Европу, где посетил крупнейшие музеи. Вспарывавшись в Россию, он интенсивно работал, освоив пленэтный метод. Популярность его росла с каждым годом. Он продолжал писать живые портреты, активно участвовал в художественных выставках в России и за рубежом. Честный, добродушный, приятный в общении, он быстро завоевывал расположение любителей живописи. Будучи известным передвижником, он, тем не менее, пользовался поддержкой и у знатных аристократов, и у представителей академического искусства. Его избрали членом Общества имени А.И.Кунякина, а через три года он уже стал его председателем. Будучи одним из самых богатых художественных объединений дореволюционной России, Общество объединяло художников различных направлений, выдавало пособия нуждающимся, устраивало конкурсы с солидными денежными премиями.

Однако как бы ни стремился Бегалов-Бельский уйти от обществу погрязшей, революция 1917 года его не миновала. Он воспринял ее как трагедию, как конец свободного творчества. В те сложные для русского искусства годы многим художникам приходилось расписывать театральные декорации, чтобы иметь хоть какие-то средства к существованию. Но Бегалов-Бельский не желал приспособляться к обстоятельствам: он продолжал работать над томами, которые были ему дороги. Теперь он помещал деревенских детей в светлые пестрые пейзажи, что должно было создавать у зрителя оптимистическое настроение.

Советская власть не могла простить художнику его упорства в выборе сюжетов и тем, его интереса к реалиям. Даже если он не писал реалистические сцены, власть все равно рассматривала его как неблагодарного. Поэтому критика его картин, представленных на первой персональной выставке в 1921 году, была необоснованно

«Лодка рыбака»

но смешанной. «Может ли художник убежденно писать алтарь, темного шаржевокиевского мужика, познующего в краске, и тут же импрессионистские и с настроением, сугубо деловитые вещи? — писал о Боданове-Бельском одна газета. — Ему необходимо бороться с одним из его устремлений, чтобы ценою, искренней и проще отдаться другому. И тогда, быть может, и бог искусства улыбнется ему». Невозможно только, почему ему рекомендован с чем-то поворот, от чего-то отказаться. Почему крестьяне не могут быть представлены в импрессионистском духе? *Может быть, потому, что картины Боданова-Бельского изображали что-то недоброе для власти?*

Во всяком случае, художник не видел для себя браться в чуждой для него обстановке. Как ни дорога была ему Россия, он, исключая occasional приглашения своего друга, художника Сергея Виноградова, в том же 1921 году уехал в Латвию. Там начался второй, не менее плодотворный этап его творчества. В эмиграции он ищет своих зрителей и зрителей. Популярность художника достигает высшей точки.

Многие картины латвийского периода его творчества совершенно неизвестны в России. В те годы он участвовал в многочисленных зарубежных выставках, продавал картины аукционным центрами, которые порой специально приезжали в Латвию и покупали работы русских художников. И тем интереснее кажется открытие с репродукциями его картин, выпущенные издательством Ольги Леонтьевны Давковой в Берлине. Устанавливая точно год издания этих, довольно редких открыток не представляется возможным. Ольга Леонтьевна эмигрировала в Берлин вместе с мужем в 1919 году. Следовательно было организовано издательство «Ольга Давкова и К°», которое занималось выпуском книг современных писателей-эмигрантов, детских сказок. Первые книги датированы 1921 годом. Возможно, издательство закрылось в конце 1920-х. Во всяком случае,

как в начале десятилетия в Берлине действовало около семидесяти русских издательств, то к его концу осталось только пять.

Открытие с репродукциями его картин многие русские эмигранты воспринимали как поэтическое познание. Недаром они называли художника «Нерасковым а живописи». Он избрал типичные российские сюжеты, что не могло не нравиться тем русским, волею истории изгнанным с родины. Так, например, на картине «Галатея и Поклонник», известной по стиринской открытке, изображены два мальчика, два мира, так просто и естественно объединенные в едином целом. Говорят, что баллаболы — душа России. И этот свой



«На скамейке»



«Галатея и поклонник»



«Нидерланды»

глым родные художник «проник» со свойственной ему теплотой и искренностью.

Живя в Латвии, Богданов-Вельский обрел наконец ту желанную свободу творчества, о которой мечтал. Его творческая судьба сложилась на редкость благополучно. Единственное, чего ему не хватало, — звона русской трельяжной колокольни. Поэтому он так любил бывать в засоренных с Русской районом Латвии и слушать родной русский колокольный звон, далеко превосходящий по силе. Конечно, это не могло изменить ему родину, но и вернуться он уже не мог. В антирелигиозном упре 30-х годов стараясь с миром земан искусство сложил русской веры. Художник уже не чувствовал себя своим в Советской России. Даже в 1940 году, когда Латвия вошла в состав СССР, Богданов-Вельский не позволил вернуться в Россию. Он чувствовал себя по-настоящему счастливым в последние двадцать лет жизни на чужбине. Но и в Латвии его насыло новым общественное требование. В войну он почти не работал: не было вдохновения, да и поды брали свое. В 1944 году он тяжело заболел, ему нужна была операция. Не дожидаясь, пока советские войска освободит всю территорию Латвии, жена уехала его на лечение в Берлин. Там под бомбежками он и умер. То, от чего он всю жизнь устал, а именно — революция и война, стало причиной его смерти. Последними художника на русском православном кладбище в Берлине — рядом с церковью Константина в Елене.

Долгое время советская власть не признавала художника Николая Богданова-Вельского. И лишь в наше время интерес к его творчеству пробудился с новой силой. Уже открыт в Латвии музей художника, который, однако, пока не хранит ни одной его картины. Последственно нам приходим к признанию творчества художника, и, конечно, верно оценивать его вклад в русское изобразительное искусство.

Александр ШУСТОВ

Иллюстрации предоставлены П.Цариковым

МНЕНИЕ КРИТИКА

Богданов-Вельский — один из самых недооцененных в открытках художников. До революции открытки с воспроизведением его работ выходили общим тиражом более 100 тысяч экземпляров. Кроме России его репродукции появлялись на открытках в Германии (20-е годы) и Чехославии (30-е годы). Русские открытки Богданова-Вельского, в зависимости от тиража и особенностей воспроизведения, стоят на рынке в среднем от 3 до 7 долларов за безупречнейший экземпляр. Черно-белые — 3-5 долларов, цветные от 4 до 7. Цена на отдельные открытки может доходить и до 10 долларов, в зависимости от редкости сюжета. У коллекционеров особенно ценятся его празднично-событийные сюжеты.

Богданов-Вельский, изданный в Германии Ольгой Давыдовой (выпущено два десятка сюжетов), стоит значительно дороже. В этом случае цена повышается от 10

долларов за рядовой экземпляр и доходит до 15—20 долларов. Чешские издания несколько дешевле берлинских, но все равно превосходят в цене дореволюционные издания Богданова-Вельского.

В последние годы спрос на открытки Богданова-Вельского значительно упал. Если в 80-е годы они стоили около 10 рублей, то в связи с сужением круга любителей русской художественной открытки снижались и цены. Художественная открытка как направление филокартии — удел коллекционеров со стажем, а пенсионер не может тратить на увлечение большие деньги. Новое поколение филокартистов с высоким достатком предпочитает сюжетные или выдуманные открытки, а если и собирает открытки художественные, то отдает предпочтение Заорякину, Соколову, Бальмину.

11



И.С. Смирнов.
Грбы и флаги субъектов Российской Федерации.
2003, 112 с., 150,00 руб.

В книге публикуются основные гербы и флаги субъектов Российской Федерации, их описание, даты утверждения, сведения об авторах. Приведены избранные библиография по предметной теме. Многие гербы и флаги публикуются впервые. Для широкого круга читателей.



Е.В. Галанов.
Монеты России 1700-1917.
Москва, 1992, 678 с., рис., 363,00 руб.

Основное научное издание по истории монетной системы России XIX — начала XX в., а также обзорный справочный словарь и книга описания 4880 монет, представляющих большую часть монетного ассортимента.



Е.С. Шукина.
Медальное искусство Императора Петра Великого.
Санкт-Петербург, 1872, Светотех. издание. Тираж 30 экз., 2541,00 руб.



Coincraft's 2000 Standard Catalogue of English and UK Coins.

Стандартный каталог Коллекторский может Англии и Великобритании. На англ. яз., ил., Издательство Краузе, 1353,00 руб.

Стандартный каталог английских и британских монет по состоянию на 2000 г.



World Notgeld 1914-1947. A Guide & Checklist.

Каталог-справочник по заменительным банкнотам 1914-1947 гг.

На англ. яз., 393 с., главная обложка, альбомный формат. Издательство Краузе, 1133,00 руб.

Каталог-справочник для коллекторов. Исследуются все известные банкноты за период между мировыми войнами. Особое внимание уделяется первичным сериям до Веймарской республики и газетным «денгам» в качестве для коллекционирования.

Е.С. Шукина.
Для века русской медали. Медальерное искусство в России 1700-1917 гг.
2000, 272 с., ил., 187,00 руб.

Наиболее авторитетное научное издание, посвященное развитию медальерного искусства России. Многие материалы собраны автором, сотрудничавшей с Эрмитажем, публикуются впервые. Книга представляет исключительный интерес для специалистов.



Б.М. Авдеев.
Денги России. Альбом-каталог.

2000, 440 с., 2350,00 руб.

Весомая, актуальная библиография. Красочные банкноты, расцветки эмалей, чекки. Новые деньги России. Аллюминиевые и пластиковые монеты, банкноты из драгоценных металлов. Серия развивается в альбомы за последние годы юза на эту тему. Труд Авдеева бесценно выделяется в арсенале справочника. Справочность и энциклопедичность, научная выверенность, гибкость, исключительные данные при фото и мультимедиа позволяют назвать альбомы каталогом.



О.Сokolov.
Кресты Наполеона.

Санкт-Петербург, 1999, 306 с., ил., 1750,00 руб.

Третья книга об армии Наполеона на русском языке. Исследованы армия Наполеона на основе малоизвестных или забытых и редких источников.

Книга снабжена иллюстрациями из рисунков живописцев того времени, иллюстрирует возможности работы метеокартоскопом и другие события, связанные с армией и флотом, связанные боевыми действиями.

В приложении даны описания униформы того времени, знамен и полубагров, символика, мундир, питание, чины и звания, краткая история полков армии Наполеона, штатная расстановка армии на 1805 г., кратко библиографический материал, термины и множество любопытных материалов и документов.



Warman's Antiques and Collectibles Price Guide.

Каталог-ценник по антиквариату и предметам коллекционирования. На англ. яз., 640 с., главная обложка, альбомный формат А4, 715,00 руб.

Более 30000 наименований, множество фотографий. Книга не только дает цены на отдельные предметы, но и позволяет ориентироваться в ценовой политике антикварного рынка в целом. Любопытнейшее чтение откровений читателя мир традиционного коллекционирования, где на любое предмет есть цена и покупатель.



П.Димов.
Справочник коллекционера антиквариата.

Перевод издания по деталям. Твердый переплет, суперобложка. 224 с., 803,00 руб.

Красочные иллюстрации, рисунки с подробными комментариями и содержательными текстами охватывают тему, как атрибутировать статуи, статуэтки, бюсты, иероглифы, чашины, подсвечники, старинные люстры, фарфор и массу других антикварных изделий, охватывая исторический период их изготовления.

Эти и другие книги вы можете приобрести в издательстве
Тел.: (095) 248-2190,
248-6295,
а также на нашем сайте
www.uuu.ru

МОСКВА



Серебряный чашка «Принцесса Крива в России». Скульптурный фарфор, золотые вставки. Гравированный фарфор, золотые вставки. Гравированный фарфор, золотые вставки. Гравированный фарфор, золотые вставки. Высота 75 см, основание 43 x 37 см. Цена \$80 500.



Кружка чашка «Третья». Серебро 84°, латунь, чашка, фарфоровый, позолота. Россия, 5-я серия, 1908—1917 гг. Высота 18 см, диаметр 14,99 г. Цена \$15 290.



Е.Алексеев. Скульптура «Свободомыслие». Бронза латунь, чашка, фарфоровый, позолота. 1872 г. Высота 49 см. Цена \$23 000.



Подсвечники латунь. Бронза, фарфор, латунь, чашка, фарфоровый, позолота, Россия. Первая половина XIX в. Высота 24 см. Цена \$2500.



Чайный сервиз на 6 персон. Фарфор, эмаль, позолота, фарфоровый, позолота, Россия, Ф.Литовин. Цена \$8000.



Кубок. Серебро 84°, высочайшее качество, эмаль, позолота, фарфор, позолота «Пруды» латунь, чашка, фарфоровый, позолота. Высота 13 см. Цена \$ 5 700.



Шкатулка в форме ларца. Серебро 84°, эмаль по серебру, позолота. Размер — 11x14x8 см, вес — 673 г. Россия, фирма Общества, 1881 г. Цена — \$ 20 000.



Патристический чайник из фарфора через чашку. Серебро, фарфор, латунь, позолота, Россия, 1881 г. Размер — 8x19x15 см. Цена \$1250.



Стаканы «Свободомыслие». «200 лет Санкт-Петербургу» 1703—1903 гг. Фарфор, эмаль, позолота, фарфоровый, позолота. Высота 11,5 см. Цена \$1000. Стакан: высота 22 см. Цена \$780.

МОСКВА



Чашка с блюдцем. Фарфор, украшенная изысканными росчерками позолоты, фиروزы. Высота 8 см. «1983». Цена \$2 900.



Лоток-конфетница. Серебро 84%, хрусталь, латунь, алмазные вставки, чешка, эмалировка. Фабрика Халбинского. Вес 829,3 г. Цена \$6 770.



Чашка с блюдцем. Фарфор, эмалью, позолотой. Габриэль, 1830—1822 гг. Высота 8 см. Цена \$1 500.



Набор из серебропозолоченной 2-х предметов. Серебро, позолота, резка по кости. Европа, около 13 в. Фунтлер («испольд»). Размер 33 см x 13 см. Цена \$900.



Набор из серебропозолоченной 2-х предметов. Серебро, позолота, латунь, чешка. Размер 23 см, вес 128,6 г. Цена \$500.



Столешница в русском стиле. Серебро 84%, эмаль по стеклу, жемчужинная эмаль, позолота. Вес 303 г. Фабрика Обнинского, 1908 г. Цена \$7 000.



СВ.Принцесса Ангелитициане дакиль. Эмалированная росчерк. Керамика. Касада 1930-е гг. Диаметр 34 см. Цена \$300 за изделие.



Миниатюра «Портрет дамы». Кость, позолоченный бронза, чешка, эмаль, латунь. Европа, серебро XIX в. Размеры А, В и Т 7 см. Цена \$700.



«Кавалер на коне». Чеканка латуни, чешка, позолота. Касада, 1930—1960 гг. Размер — 37x35x42 см. Небольшой дефект. Цена — \$750.

Амур в стиле «буаз». Хромированный металл. Бронза, латунь, чешка, позолота, эмаль, позолота, позолота. Франция, серебро XIX в. Размер 16 x 29 x 20 см. Цена \$4 250.

Фотограф аристократии

Появление фотографии, объединившей искусство и технику, позволило человеку по-новому взглянуть на мир и на самого себя. В короткое время она, как один из самых реалистических и демократических видов искусства, завоевала популярность и прочно обосновалась в быту различных слоев русского общества.

Постепенно из разряда редкостей фотографии перешли в категорию предметов повседневного обихода, став привычными и общедоступными как в царских покоях и великокняжеских апартаментах, так и в купеческих и мещанских домах. «Визитные» фотографии в предметный мир человека XIX века проникало довольно быстро благодаря становлению фотографической мастерской как домашнего предприятия.

Посещение «дагерротипа», как говорили в XIX веке, на заре фотографии, было важным событием. Портретируемый не просто забрал у фотографа, чтобы спустя несколько минут расстаться с ним, как это происходит в современном нам мире: он застривался на объективе с мастером, давая тому возможность проникнуть в суть его характера.

«Можно ли тронуть душу человека, пренебрегнув именно с той целью, чтобы с него сделать портрет!» — задавался вопросом художник П.А.Федотов. Думается, на этот вопрос утвердительно отвечают лучшие работы такого фотографа, как Сергей Левшицкий, Карл Берендско, Генрих (Андрей) Дельвер. Они сумели преодолеть «механическую копистичность» фотографического процесса, создав подлинно художественный метод раскрытия внутреннего мира человека.

Одним из самых незадачных, не удававшихся в привычные рамки мастеров фотографии был Сергей Львович Левшицкий (5 августа 1819 — 10 июня 1898).

Отец фотографа, известный сальтеринский мельник Лев Алексеевич Яковлев, «Сенатор», как его звали в «Былом и думал» А.И.Герцен, двоюродный брат фотографа, дал прекрасное образование своему незаконнорожденному сыну. Окончив в 1839 году Московский университет, С.Левшицкий несколько лет проработал в канцелярии Министерства внутренних дел.

Сначала его привлекала служебная деятельность, и он стал одним из аккуратайших чиновников, но личностное увлечение химией и физикой сказалось на выборе занятий в свободное от службы время. Левшицкий посылал его новому зарождающемуся искусству и «модной игрушке» — гальваниографии и дагерротипии. В



С.А.Левшицкий. Портрет императрицы Александры Федоровны с дочерью Ольгой. СЗВ. 1894. Картина, гальваникографический оттиск.

стомии уже увлеклись этим новшеством. Русский кобрататель Алексей Греков под фамилией «Вокер» продавал свои дагерротипные аппараты и делал снимки, были уже и профессиональные дагерротиписты, сред



С.А.Левинский. Групповой портрет офицеров 4-го Оренбургского Императорского флигель полка А.А.Дамаски, В.М.Желтикова и А.П.Евдокимова. СПб. 1856. Картон, альбуминоидный отпечаток, акварель, белая.

интерес наибольшей популярностью пользовались Грета Цвернер и Генрих Веннингер. Дамаски из аристократов, например, граф А.А. Бобинский и князь С.С. Гагарин, заказывали из заграничных аппаратов и выполняли очень дорогие снимки.

В 1843 году Левинский был назначен демонстрационным в Комиссию по обследованию Кавказского Минеральных Вод. В его обязанности входило заведовать журналами, протоколами, быть переводчиком для частных посетителей, в основном немцев. Благодаря прекрасному знанию немецкого, французского и английского языков он легко справлялся со своими обязанностями. В эту экспедицию Сергей Левинский поехал с собой дагерротипную камеру и 25 дощечек палладиновых или посеребренных пластин. Кавказ! Вот где ему выделось reichliche для «шпирита»! Вместе с знатоком Ю.Ф.Фришцем, который тоже привез с собой дагерротип, они решили сделать несколько снимков Пятигорска, Кисловодска, гор Машук и Бештук.

Молодой человек с энтузиазмом принялся за подолжительные работы: чистку и выдерживание пластины. Для наиболее удачных видовых дагерротипов Левинский впоследствии послал известному французскому оптику Шезю, который выставил их в витрине своего магазина. Работы Левинского привлекли внимание публики и спонсоров и были удостоены награды на Паризской выставке 1843 года.

После завершения работы в Комиссии в 1845 году Сергей Левинский с семьей уехал путешествовать. Одна изюма в Париж, который был центром разви-



С.А.Левинский. Портрет императора Александра III. СПб. 1893. Картон, альбуминоидный отпечаток.



Слева — «Левинский в Нагге». Портрет императрицы Марии Александровны, сестры императора Александра II. Нагга. 1865. Картон, альбуминоидный отпечаток.



Справа — С.А.Левинский. Портрет императрицы Ивонны Александровны, сестры императора Николая II. Париж. 1864. Картон, альбуминоидный отпечаток.



Левцкий
из кабинета 20 в Петербурге.

С.А.Левцкий. Портрет вел. кн. Сергея и Павла Александровичей с адмиралом Арсеньевым. СМ. 1874.

тив и юрной разработки дагерротипа», — писал Левцкий в своих воспоминаниях. Дорога туда лежала через Вену, где он познакомился с изобретателем и оптиком П.-В.-Ф.Фобастендором, далее — Триест, Венеция, Болонья, Флоренция и Рим.

В столице Италии «красивый, земной, бойкий Сергей Левцкий» немедленно оказался душой общества, познакомился с русскими художниками и писателями, жившими в Италии. И там он, конечно, продолжал заниматься дагерротипными съемками. Кроме видов города и его окрестностей, памятников архитектуры и античных руин Левickому удалось осуществить уникальную съемку — портрет спящего в гробу Н.В.Гоголя (к сожалению, до наших дней он не сохранился). А в один из ноябрьских дней 1845 года группа художников собралась на съемку на открытой террасе в мастерской Перро. Принял участие в ней и С.Левцкий. Он был «каждовечерним руководителем» этого группового портрета: продвигал композицию, выбрал ракурс и сам стоял за аппаратом. Это произведение, снятое стереоскопом, являл большой успех среди живших в Риме русских. Сближение с талантливыми людьми, занимавшимися Искусством, да еще на его родине, в Италии, оказало благоприятное влияние на будущего фотографа. Многие звание его в дальнейшем признавали за нем тонкий вкус и художественное чутье.

Поездка за границу предопределила не только знакомство с жизнью, архитектурой и искусством Европы. В течение месяца пребывания в Париже Левцкий познакомился со всеми королями дагерротипа: Л.-Ж.Дагерром, бароном Гро, доктором Фо, И.Физо и Ш.Шевалье, в мастерской которого часто бывал и с которым благодаря беседам о фотографических новинках. В Сорбонне Левцкий прослушал курс лекций знаменитого химика И.-Б.Дюма и физика М.Депре.

Необходимость работать, чтобы содержать семью, поскольку изобретения часть состояния была утрачена в результате революции 1848 года, заставила Сергея Левцкого вернуться в Россию. И здесь ему очень пригодилась знания и опыт, полученные в Париже, а также слава хорошего фотографа, которую он приобрел благодаря удивным фотографиям, сделанным в Риме.

22 ноября 1849 года открылось «Дагерротипное заведение Сергея Левцкого» в Петербурге, против Казанского собора, дом Искена, вход с Невского проспекта в 3 этаже надлево.

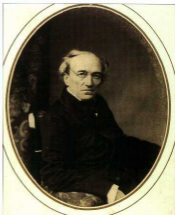
Фотографическое заведение С.Левцкого было одним из самых модных в столице. Многие клиенты были с именными личико, поскольку встречались в гостиных, в Шахматовом клубе или в его мастерской, где происходили интересные беседы и споры, в том числе научные и художественные. Любознательность самого фотографа располагала к общению: много видевший, живший более половиной русского антиквар-



«Левцкий и сын». Портрет императора Александра II. СМ. 1877—1894. Многие картины, индивидуальной композиции.



С.С.Левитский. Портрет А.Н.Толстого. СПб. 1836.
Картина, альбуминовой отделкой.



С.С.Левитский. Портрет Ф.И.Толстого. СПб. 1836.
Картина, альбуминовой отделкой.

лю Олимпа, Левитский был прекрасным рассказчиком. Он вспоминал и о встречах с русскими художниками в Вене, и о своем двоюродном брате А.Герцезе, и о резиденции 1845 года во Франции, и о зарождавшемся фотографике. Но главным образом Левитский привлекал, конечно, высоким качеством, вкусом и изяществом выполненных Левитским портретов. Во второй половине XIX века в фотографическом искусстве господствовал портретный жанр. На становление С.Левитского как художника-портретиста оказали влияние традиции французской школы дагерротипии, сочетавшей искусство и научные поиски в этой области. Его работы отличали удивное ощущение, мягкость теней с сохранением всех полутонов, рельефность планов и полная проработка всех деталей.

С.Левитский был из тех мастеров, которые, не имея профессионального специального образования, обладали умом и вкусом и сумели создать свою школу дагерротипного искусства.

В 1851 году С.Левитский побывал на Международной выставке в Лондоне, где был представлен обширный набор фотографий и, в частности, фотографии на бумажной основе. Переход к микроклюдному способу фотографирования, или «светотисну», приготовленной и бумаже», как ее называли в то время, давал возможность делать съемку уютно жонки с наиболее удачных ракурсов.



С.С.Левитский. Портрет Д.В.Григорьева. СПб. 1856.
Картина, альбуминовой отделкой.



С.А.Левцкий. Портрет А.И.Германа. Париз. 1861.
Картина, имитирующая живопись.



С.А.Левцкий. Портрет Л.А.Борисова.
СПб. 1851—1853. Деревянное.

Прекрасно осознавая большие технические и финансовые преимущества этого новшества, С.Левцкий нашел возможность одновременно готовить дагерротипные и фотографические портреты. Он предпринял современную лабораторию, которую возглавил изобретатель, фотограф-любитель А.И.Шляховский. Фотографическое заведение получило новое название «Светлица Левцкого». Усердно «светоточась», преданный им самим, во многом определял технические и эстетические особенности фотографического искусства того времени.

Популярность Левцкого среди петербургского и высшего пetersбургского общества была столь высока, что журналисты призывали его звание «фотограф артистический». Многие привилегии, присваивавшие в столицу, считали своим долгом заказывать портрет у знаменитого фотографа. Среди посетителей и клиентов «Светлицы Левцкого» было много выдающихся современников фотографов русских артистов, художников, писателей. В феврале 1856 года по приглашению А.Н.Толстого в ателье Левцкого собрались И.С.Тургенев, А.В.Львов, А.В.Дружинин, И.А.Гингаров и А.Н.Островский, чтобы сделать групповой портрет русских писателей. «Утро в павильоне фотографическом, над кровью никогда не было зловещим, — вспоминал один из участников встречи. — Переиспытаны портреты свои и чужие, сменился, беседовали и... убивали время». Когда фотографический артист пообщался с портретами и другими авторитетов, С.Левцкий одним из первых предпринял попытку издания фотографического «Коллекции портретов русских литераторов». Эта инициатива была воспринята в обществе с большим энтузиазмом.

Художественный уровень портретов С.Левцкого был несомненно высок. Его стиль отличался образностью, изяществом, удачным освещением, изящными линиями фигур и всё это сочеталось с замечательным техническим качеством. В середине 1850-х годов у фотографа сложилась привычка к одному стилю оформления портретов: овальный отпечаток, который заключался на картону.

В конце 1859 года старый знакомый Левцкого Уоррен Томсон пригласил его возглавить парижский филиал принадлежавшей ему фотографической фирмы. Сергей Львович принял предложение, но не стал переименовывать свое петербургское заведение. Около двух лет проработал он заведующим отделением фирмы, а затем купил собственное ателье на улице Шуазель, 22. «Сергей Левцкий, некогда любимец петербургского высшего общества, выдающийся в Париже лучшим фотографическим заведением, вполне артистическим, — так журнал «Фотограф», — звали и там работников. Он импортировал до полутора тысяч изящных картинок в день: не удовлетворено, если учесть, что клиент часто заказывал до 50—75 картинок, используя их как обычные визитки.

Для русских, прислаивавших в столицу Франции, ателье Левцкого стало местом, где они могли встретиться, познакомиться, общаться с сподручными людьми.

К середине 1860-х годов русская фотография получила признание в Европе. К.И.Вертамаско, А.И.Денсвер, С.А.Левинский, Г.И.Ностец были приняты во Французское фотографическое общество. Сергеем Львовичем Левинским был единственным российским подданным, которому приглашали во дворец Тюильри снимать императорскую семью. За портреты Павла Петровича и членов его семьи мастер был удостоен звания «Фотограф Французского императорского двора».

В конце 1864 года по приглашению императрицы Марии Александровны фотограф открылся в Петербурге. Взаимоотношения с царской семьей у него были давние. Ранее Левинский выполнял портреты императора Николая I и Зинаиды Дворжи, великих князей Константина и Михаила Павловичей, великой княгини Марии Павловны и других. На эту роль снимки большого размера запечатлели императрицу и всех особ, при ней состоявших. Портреты, выполняемые на фотрентгеновской бумаге с водостойким «Левинский и Ностец», с разрешения царствующих особ продавались и открытой публике и имели успех у публики.

После возвращения С.Левинского домой летом 1865 года его мастерская некоторое время располагалась на Мойке, 30. Позднее в 1877 году звание «Фотограф Их Императорского Величества», он встречал в старое помещение на Невском проспекте. Мастерская получила новое название — «Левинский и сын», так как уже с 1871 года старший сын фотографа, Лев, принимал самое непосредственное участие в ее работе в качестве фотографа.

К тому времени семье Левинских было уже не малым количеством, а доставленным на широкую ногу предприятием, где работали несколько фотографов, помощников, так что заказы часто выполнял не сам хозяин, а его помощники. Репутация семьи была очень высокой, базируясь не только на качестве выполняемых работ, но и на скорости обслуживания.

В 1890 году по высочайшему повелению Левинский открыл к строительству специальное «Фотографическое Дом» по Казанской улице, напротив Казанского собора, который начал функционировать в январе 1894 года. Павлович имел специальный подъезд для императорских и военноподданных посетителей. Весной 1895 года Левинский полностью передал сыну управление фотографической фирмой, которая просуществовала до 1916 года.

За время своей работы С.Левинский создал около 40000 фотографий, которые составляли для потомков банк данных иконографий его современников. В своем творчестве ему удалось избежать таких недостатков, как излишняя напыщенная поза, малое разнообразие в позировке, протоскопичная детализация моделировки. Групповые портреты разнообразны по композиционному решению. Мастер использовала минимальный набор аксессуаров, которые служили только для удобства и раскрепощения портретируемого, помогая его самовыражению через силу, длину рук и постановку тела. Портреты работы С.Левинского поражают необычайной чистотой, несколькими полутонами и ценностью изображаемых.

Он был настоящим энтузиастом фотографического дела. Даже после того как он отошел от непосред-



С.А.Левинский. Портреты Е.М.Озерской, А.М.Судыковой, М.М.Галактионовой. СГМ. 1849—1855. Авторрентген.



С.А.Левинский. Портрет великой княгини Е.М.Озерской. СГМ. 1849—1855. Авторрентген.



Слева — С.А.Левитский. Портрет себя самого. СПб. 1849—1855. Дарование.

Вверху — С.А.Левитский. Групповой портрет. СПб. 1849—1855. Дарование.

вешной работы в фотогальвее, Сергей Львович продолжает активно заниматься совершенствованием фотографического процесса. Он придумал и сконструировал камеру с раздвижными мехами (1847), чугунные штативы. С. Левитский имел ретушь по заказу и передвижную кассету для двукратных экспозиций на одной

пластине, рисованные козлятины и яндовые фото (1860), передвижной стол в павильоне (1867). Одним из первых, еще в 1857 году, он проводил опыты съемки при выштовой дуге, а с конца 1870-х перенес свое штатив на работу при электрическом освещении.

Много времени занимался у Левитского общественная и литературная работа. Он — автор воспоминаний, опубликованных в журналах «Фотографический вестник» и «Фотографический ежегодник». Долгие годы Левитский был бессменным председателем Петского фотографического отдела Русского технического общества, председателем жюри на всемирных и южнороссийских выставках.

Огромная популярность и неутомимая жажда деятельности сопровождали фотографа на протяжении всей его деятельности, где бы он ни работал — в Петербурге или Париже. И все же в конце жизни он с горечью писал: «Сколько наслаждения, радости, радости в деятельности фотографа, столько же, если не гораздо больше, неприятностей, разочарований и ежедневной борьбы с природой, глупой требовательности, а главное, с ожесточением и самоубийством природы».

Ирина СЕМАКОВА

Миниатюра прикладного искусства



С.А.Левитский. Изображение русского рисака Лебеди. 1849—1855. Царевич Сем (??). Дарование.

Английская кавалерия в Крыму

Я ничего и никогда не видел великолепнее сегодняшней атаки, но, к сожалению, так совсем нельзя воевать!

Генерал французской армии Боске, очевидец атаки легкой бригады Кардана 13 октября 1855 г. в Балаклавском сражении.



*Кавалеры
17-го гусарского
полка.*

*Кавалеры
5-го Иверийского
драгунского полка.*

В состав английского экспедиционного корпуса, выдвинутого 14 сентября 1855 года в Крым, помимо пехоты, артиллерии, саперов, стрелковых бригад и других родов войск входила и кавалерийская дивизия, насчитывавшая к концу осени Севастополя 14 полков, то есть 60% всей английской кавалерии, состоявшей из 25 полков. Кавалерия Англии в те времена была элитным родом войск, предметом исключительных забот и внимания общества и короля. Представителям родовитого дворянства, покупая офицерские чины, платили всего заступая и бывали приняты внаем в кавалерию, поэтому число офицеров в полках порой равнялось числу простых солдат.

Основной организационной единицей был кавалерийский взвод в составе 62 рядовых, 3 офицеров, 3 сержантов, кузнеца, ветеринара и сигнальщика. Два взвода в военное время — это эскадрон, а два эскадрона — полк. Все повстанцы в Крыму кавалерийские части были объединены в 1 Кавалерийскую дивизию под командованием 54-летнего генерал-лейтенанта графа Дворжа Чарльза Винтхэма Лукана. Дивизия делилась на легкую и тяжелую бригады. Тяжелой бригадой командовал бригадный генерал Джеймс Йорк Скарлет. В ее состав входили: 1-й Его Величества Гвардейский драгунский полк, 4-й Королевский Ирландский Гвардейский драгунский полк, 5-й принцессом Шарлоты Уэльской Гвардейский драгунский полк, 6-й Каролинский Гвардейский драгунский полк, 1-й Королевский драгунский полк, 2-й Королевский Северо-Британский драгунский полк («Серые»), 6-й Интендантский драгунский полк. Легкой бригадой командовал генерал-майор граф Джеймс Кардиган, она включала в себя: 4-й Собственный Ее Величества полк легких драгун, 13-й легкий драгунский полк, 8-й гусарский полк, 11-й гусарский полк, 12-й пинкверский (уэльский) полк, 17-й пинкверский (уэльский) полк.

В Крыму английская кавалерия активно участвовала в самотряпах боевых действий:

19 сентября 1854 года — стычка у реки Булганик (8 и 11 гусарские, 13 легких драгуны);

20 сентября 1854 года — битва на реке Амаз (4 и 13 легкие драгуны, 8 и 11 гусарские, 17 уэльский);

25 октября 1854 года — Балаклавское сражение (участвовала вся кавалерийская дивизия);



25 мая 1855 года — совместная атака союзниками русских позиций в долине Черной речки (10 гусарский и 12 уэльский);

25 мая — 17 июня 1855 года — Вторая экспедиция в Керчь (8 и 10 гусарские);

22 сентября 1855 года — кавалерийское сражение под Керчью (10 гусарский);

15 октября 1855 года — реконструкция под Евпаторией (6 гвардейские драгуны, 4 и 13 легкие драгуны, 12 уэльский).

Униформу английской кавалерии, несомненно, можно назвать самой красивой, пышной и дорогой в английской армии.

Главным убором, который носили во всех полках драгуны и гвардейские драгуны, за исключением 2-го драгунского полка, была так называемая каска Альбера образца 1847 года из желтой меди, для офицеров — позолоченная. У нее был острый козырек спереди и короткий шарообразный слух для защиты знои. Козырек и задние пны были украшены растительным орнаментом из петаловидной бронзы. Вверх каски венчала пышная из 4 бронзовых аистовых и розетка для крепления плюмажа из конского волоса. Во время военных действий в Крыму плюмаж не носили. Лазурная цепочка крепилась к каске с обеих сторон большими латуными цветками (рис. 1). (Эти цветки встречаются довольно редко, поэтому стоимость такого великолепного цветка около 30 долларов США). Спереди, в центре, располагалась кокарда в виде звезды с короной вверху и королевской монограммой «VR» в центре.

Главным убором 2-го Королевского Северо-Британского драгунского полка была медвежья шапка с подбородочной цепочкой. С левой ее стороны крепилась кокарда с шакомажем в виде плакующей гусеницы (рис. 2) с изображением герба Англии, трех лент с названием полка и словом «valerloo» в память о сражении, в котором участвовал и отличился этот полк. За лезвием в этой битве полк получил право носить медвежью шапку и эмблему в виде орла — символа Империи Наполеона I и Андерс Перновского (стоимость такой





градом 130—150 долларов, в зависимости от сохранности). Сзади к шпалке пришивалось бронзовое изображение скачущей лошади.

Короткие куртки, которые носили все чины драгунских и гвардейских драгунских полков, за исключением 5-го Таврического драгунского полка, были из красной ткани, с воротничками и обшлагами рукавов другого, «помохового» цвета, однобокими, с 8 покровными пуговицами. На рисунках 3 и 4 изображены пуговицы 4-го Королевского Ирландского и 5-го принцессы Шарлотты Уэльсской Гвардейского драгунского полка (стоимость этих пуговиц 15 и 25 долларов соответственно). На рисунках 5, 6, 7, 8 — пуговицы 1-го Королевского драгунского, 2-го Королевского Северо-Британского драгунского полка, 4-го Собственного Ее Величества драгунского полка, 6-го Императорского драгунского полка (стоимость соответственно — 25, 10, 20, 15 долларов).

На офицерской куртке было 9 пуговиц. На рисунке 9 представлена офицерская серебряная пуговица 1-го Королевского драгунского полка. Автору известна только одна такая пуговица, найденная в Крыму.

Пясти курток были декорированы эмалетами: бронзовыми — у солдат и позолоченными — у офицеров. На рисунке 10 изображен солдатский эмалет (стоимость от 100 долларов, в зависимости от сохранности). Эти эмалеты были общевойсковыми и кавалерийскими, и, за исключением гусар, их носили по всем драгунским и пехотным полкам.

Патронные сумки у драгун и гвардейских драгун были украшены покровными эмалетами. Кокарда 5-го Гвардейского полка представляет собой восьмиконечную звезду с коронкой, изображающей скачущей лошади в центре и рыцарской шафрой V. Кокарда 2-го драгунского полка выполнена в виде ордена с расправленными крыльями, сидящего на перекладине с надписью «GARDIEN».

Поясные пряжки драгун и гвардейских драгун были одинаковыми — бронзовыми, прямоугольной формы, с накладкой сверху в виде короны и королевской монограммы «VR» в центре из дубовых и липовых листьев.

Основным убором всех гусарских полков, участвовавших в Крымской войне, а именно: 8-го, 10-го и

11-го — была традиционная медвежья шапка с подбородочной дужкой, крепившейся с обеих сторон большими бронзовыми львиными головами (рис. 11). (Стоимость подобной «мордашки» — примерно 50 долларов). В отличие от распространенных «артиллерийских львов», «кавалерийской лев» значительно крупнее, с двумя закрутками на обратной стороне, а талион, встречается горлодо режее. Все чины в гусарских полках носили куртки из синего сукна, прошивавшиеся желтыми шерстяными шпурками и веревками. Куртка была однобокой, но с тремя рядами пуговиц. Обшлага — слюны, отделанные желтой тесьмой с утолщением, формировавшим узел (бант) на кошке.

Летние драгуны, воевавшие в Крыму — 4-й и 13-й полки — носили козырек Альберта. Он был из черного фетра с черным кожаным козырьком. Верх его был украшен золотой из желтого шпюра шириной в дюйм, описывающей кинер. Спереди, в центре кинера, помещался плакатик из белого конского волоса. Латунная подбородочная дужка крепилась с двух сторон латунными розетками. Коверная кокарда имела форму Мальтийского креста с коронкой наверху и покровным девизом и номером полка — в центре. Короткие куртки, которые носили летние драгуны, были из синего сукна, двубортные, с двумя рядами латунных пуговиц покровного образца, по 9 в ряду. На рисунках 7 и 12 — пуговицы 4-го и 13-го полков (стоимость 20 и 15 долларов соответственно).

Особый интерес коллекционеры проявляют к двум полкам узли, воевавшим в Крыму — 12-му и 17-му, к последнему — особенно, хотя предметы обмундирования 12-го полка встречаются гораздо реже. На стоимость пуговиц и львов 17-го полка повлияло историческое событие, в котором этот полк принимал участие, — прославившая его знаменитая кавалерийская атака



под Балаклавой. Фактор редкости и своеобразия символика также повлияли на ценообразование. Шапка уланов еще во время формирования в Британской армии в 1816 году уланских полков была сминирована с головной убором французских уланов. Шапки были $8\frac{1}{4}$ дюймов высоты. Тулья и козырек — из черной кожи и белого сукна — в 17-м полку и красного — в 12-м. Верх фуражки — из черной кожи, украшенный и украшаемый по углам латунными цветками (рис. 13). С обеих сторон в месте крепления подборочной цепи шапка была украшена латунными головками из латуны — в 12-м полку и черными со скреженными костями — в 17-м. Вперед помещалась козырек треугольной формы, окруженная латунью, за ней — Коромеевский герб с полковым символом вверху. В 17-м — это изображение человеческого черепа с костями (за этот знак полк и получил свое прозвище «Уланы смерти»), в 12-м — изображение египетского сфинкса. Сверху шапку украшала плашка черного цвета, красившийся с помощью латуновой розетки (рис. 14). (Стоимость такой розетки около 20 долларов). Двубортная куртка уланы была из синего сукна и имела два ряда пуговиц поволового образца, по 9 в каждом. На рисунках 15 и 16 изображены пуговицы 12-го и 17-го полков (стоимость 30 и 25 долларов соответственно).

Для коллекционеров, увлекающихся Крымской войной, кавалерийская тема была и остается одной из интереснейших, редкой и потому дорогой. У большинства российских и украинских коллекционеров, занимающихся английской армией периода Крымской войны, как правило, кавалерия представляется в лучшем случае парой-тройкой полковых пуговиц, и лишь немногим, самым «фанатичным», коллекционерам удается собрать пуговицы всех 14 полков, принимавших участие в этой кампании.

Собрать подборку из более крупных предметов англичан — козари, полковых знагов и так далее — представляется если и теоретически возможным, то

очень маловероятным. Из-за своей редкости английской кавалерийский «металл» всегда был в цене и пользовался заметным спросом: стоимость кавалерийских пуговиц на рынке антиквариата колеблется от 10 до 50 долларов и выше, в зависимости от редкости и сохранности. Что касается козари и других знагов различия, то эти предметы встречаются в единичных экземплярах и оцениваются от 150 до 500 долларов и выше. В последние годы под Севастополем их не находили и тем более не продавали.

Редкость предметов из обмундирования кавалерии объясняется малым числом личного состава кавалерийских полков по сравнению с другими родами войск: каждый кавалерийский полк в Крыму насчитывал примерно 280 человек, поэтому можно предположить, что на местах лагерей было затеряно и брошено не так уж и много. Некоторые полки прибыли в Крым в конце боевых действий и не успели «намусорить» — это 1-й и 6-й Гвардейские драгунские полки, 10-й гусарский, 12-й уланский.

Кавалерийский ахтер, выходявший в преддвериях Балаклавы, практически полностью уничтожен черными каварями Балаклавского самоуправления. На месте нескольких красивейших гор, на которых располагались кавалерийские лагеря, выдолблен отросший карьер; часть лагеря засыпана отходами цемента в породе из этого карьера, да так и остается неисследованной. И только маленький кусочек, так называемая «кавалерийская гора», пока не тронут работниками карьера, правда, полностью — сантиметр за сантиметр — пройден поисковиками-любителями. Так что в настоящее время новые находки вряд ли возможны, но даже если кому-то очень повезет, его случайные трофеи все равно не удовлетворят спроса, поэтому существующие цены вряд ли будут снижаться.

Планс ТАРАСОВ

Иллюстрации предоставлены автором. Автор благодарит Дмитрия и Сергея Жилиных за помощь в подготовке публикации.



Застежка льняной сумки.

Медали Министерства РФ по делам гражданской обороны, чрезвычайным ситуациям и ликвидации последствий стихийных бедствий



Третья статья цикла, посвященного ведомственным наградам и наградам общественных организаций, рассказывает о медалях Министерства Российской Федерации по делам гражданской обороны, чрезвычайным ситуациям и ликвидации последствий стихийных бедствий (далее — МЧС России).

Медали министерства учреждены в целях морально-политической заинтересованности и стимулирования служебной деятельности сотрудников МЧС России, добросовестности выполняющих служебные обязанности и проявивших активное участие в выполнении мероприятий по гражданской обороне, предупредительной и ликвидационной чрезвычайных ситуаций.

Первой медалью МЧС России стала учрежденная 2 марта 1994 года медаль «За отвагу в военной службе». Медаль имеет три степени и предназначена для награждения военнослужащих МЧС России за добросовестную службу при условии, что они имеют соответствующую выслугу лет в календарном исчислении: I степень — не менее 20 лет, II степень — не менее 15 лет, III степень — не менее 10 лет.

Медаль I степени изготавливается из нейзильбера, II степени — из латуни, III степени — из латуни, покрытой прозрачной эмалью.

Следующая медаль — «За безупречную службу» была учреждена 18 декабря 2000 года.

Медалью «За безупречную службу» награждаются военнослужащие войск гражданской обороны и лица гражданского персонала МЧС России за безупречное выполнение своего профессионального долга, награжденные государственными или ведомственными наградами и прослужившие в системе ГКЧС—МЧС России не менее 10 лет.

Медаль «За безупречную службу» изготавливается из светлой бронзы. В первых ее образцах прот с эмблемой МЧС, находящийся за грудой орд, покрыв эмалью, причем цвет эмали варьируется от лагуриного до красного.



Медаль «За отвагу в военной службе» первой, второй и третьей степени.



Медаль «За безупречную службу»

На белом шашке медалью звена отсутствует. Также автору попадались экземпляры медалей, сделанные из томпака серебристого цвета.

Три награжденных знака: «Почетный знак МЧС России», «За заслуги» и «Участнику ликвидации последствий ЧС», учрежденные 25 марта 1998 года, по своему статусу были приравнены к медалям.

Высшим награжденным знаком МЧС России является «Почетный знак МЧС России». Награжденные знаком производятся за заслуги в деле создания, развития и обеспечения успешного функционирования РСЧС, отличные выполнение заданий по предупреждению и ликвидации последствий аварий, катастроф и стихийных бедствий, многолетнее и безупречное служение делу гражданской обороны, предупреждению и ликвидации чрезвычайных ситуаций.

Знак является достаточно редким, поэтому в статье приводено его точное описание.

Наградной знак «Почетный знак МЧС России» (высота — 46 мм, ширина — 33 мм) выполнен в виде двуглавого орла золотистого цвета, обрамленного ивистыми серебристого цвета. На груди орла расположена вытянутая по вертикали звезда белого цвета с восемью лучами. В центре звезды, в круге оранжевого цвета, расположен равнобедренный треугольник томпакового цвета с основанием внизу.

На основании оныхтовых ветвей на ленте в два ряда нанесена надпись: «Почетный знак МЧС России». Все изображения на лицевой стороне рельефные.

Наградной знак «Участнику ликвидации последствий ЧС» предназначен для награждения сотрудников МЧС России, привлекаемых для проведения аварийно-спасательных работ, а также непосредственно участвовавших в ликвидации чрезвычайных ситуаций, за активные, результативные и самоотверженные действия по спасению людей и ликвидации последствий аварий, катастроф и стихийных бедствий.

За все операции по ликвида-

ции последствий чрезвычайных ситуаций выдаются знаки одинакового образца, исключение было сделано лишь в 2001 году, когда участникам ликвидации последствий наводнения в городе Ленске был выдан специально отчеканенный знак. Аверс знака идентичен стандартному, а на реверсе — надпись в четыре строки: «ЗА ВОССТАНОВЛЕНИЕ ЛЕНСКА 2001 г.».

Наградной знак «За заслуги» предназначен для награждения сотрудников МЧС России за добросовестную и результативную работу, качественное исполнение своих служебных обязанностей и оперативных задач.

В целях поощрения наиболее отличившихся военнослужащих, сотрудников и работников Государственной противопожарной службы, военнослужащих войск гражданской обороны, сотрудников организаций МЧС России и других граждан за смелость и решительные действия, проявленные при исполнении служебного долга, тушении пожаров и спасении людей, 6 декабря 2002 года был учрежден медаль МЧС России «За отвагу на пожаре».

Медаль награждаются военнослужащие и сотрудники МЧС России, а в отдельных случаях — и другие граждане Российской Федерации:

за смелость и самоотверженность, проявленные при тушении пожаров, спасении людей и имущества от опас-



Знак «Участнику ликвидации последствий ЧС» «За восстановление Ленска»

Знак «Почетный знак МЧС России»



Медаль «За службу на пожаре».

Цены на медали МЧС России
(по состоянию на 1.05.2003 в долларах США)

Медаль «За безупречную службу»	25-40
Медаль «За отличие в военной службе» (комплект)	60-100
Медаль «За отличие на пожаре»	25-40
Знак «Почетный знак МЧС России»	50-90
Знак «Участнику ликвидации последствий ЧС»	30-50
Знак «За заслуги»	10-30

за умение руководить боевой работой по тушению пожаров и спасению людей;

за отвагу, настойчивость и высокое профессиональное мастерство, проявленные в целях предотвращения вреда или пожара.

Встречаются 2 вида медалей. Медаль первого вида выполняется из металла золотистого цвета и крепится к петлевой ленте, изготовленной из шелковой нити красного цвета с узкими синей и белой полосками по краям (идентичен цвету ленты медалей «За отвагу на пожаре» МВД России). Медаль второго вида выполняется из металла серебристого цвета, тиражом надпи-

сы на ее лицевой и оборотной сторонах оксидированы. Лента медалей — красная с узкими оранжевой, синей и белой полосками по краям.

Предположительно медаль первого типа была отчеканена небольшим тиражом сразу после передачи Государственной противопожарной службы из состава МВД в МЧС.

В заключение хочется отметить, что все награды МЧС России за исключительным медалем «За безупречную службу» не имеют равнозначностей.

Александр ДЕДНЕВ

Иллюстрации предоставлены автором.

ОБЪЯВЛЕНИЯ

Продается набор антикварной небемальдиантинк венский, града венские, студия венские, туземный столик. А также сервант, журнальный столик. Все в отличном состоянии. Тел. (093) 799-91-65/66/67 Леонида.

Куплю любые старинные вещи в т.ч. золото, старинную ювелирку; изделия из золота, серебра, бронзы, фарфора; часы и многое другое. Тел. (8-903) 102-93-96

Куплю старое (до 1939 г.) почтовые открытки и фотографии с видами г. Городенко (Украина, Галичина). Телефон в Киеве (380-44) 450-46-37, igadlov@vtronline.com

Куплю или обменяю монеты России или СССР. Адрес для писем: sezik@ukrtop.com

Для продажи пишанию с Крейсера «12 Апостолов». Подробности ivc4@sv.u2.prt.ua

Продаю старинную мебель. Телефон в СПб: 912-46-57, Алина.

Куплю антикварные утюги. Телефон в Екатеринбурге (383) 20-90-80. E-mail: Y.Ramotsov@ubnfond.ru

Старинные поликламники, бубенцы только с надписями на орнаментном куполе, обменю, иду куплю по увеличению. 426000, Ижевск, а/п 1513 Музей Яныно Вятка.

Куплю или обменяю открытки до 1945 года по следующим темам: война 1939—1945, русская ювелирка, вышивка всего мира, авангард, модерн, революция 1917, ИК, пропаганда и т.д. Тел.812-9655770.

Коллекционеров пластиковых карт, проездных и валютных билетов приглашаю ознакомиться с моим обширным фондом на ru.cardsclub.org или написать мне о своей коллекции по адресу antik@cardsclub.org

Предлагаю приобрести 1741 г. СПб. Состояние VF-XF; трость 1727 г. Состояние VF-XF. Ваши предложения на shah@rktvs.ru

Продам «Кашу вторую о царствующем великом граде Москов», 1791 г., 700 стр., цена договорная, заказ титула, листа по адресу: chich_antony1@yahoo.com Тел. 380-5356-32344, Елена Сергеевна.

Приглашаются спонсоры для приобретения аппаратуры и участия в экспедиции по поиску «Золота Кубанской Ряды». Заявки и предложения отправлять по адресу: Краснодарский край, Калининский р-н, ст. Старовельчановская, пер. Алмазный, 2, Иванов Сергей Влад.

Куплю любые материалы, имеющие отношение к истории Ярославля до 1941 года. Сергей, моб. телефон: 8-902-6124801.

Куплю антиквариат. qic3m@yandex.ru

Интересуюсь советскими знаками правоохранительных органов, отменившим тираж и ВС СССР. Так же иду коллекция для обмена филоателистическими материалами по разменной тематике. Назаров Олег Борисович E-mail: broker@ice.ukrsat.com Тел: 06442-20874, Украина, Алуэск, Луганская область, ул. Московская д.8, кв. 36.

Орден Трудового Красного Знамени

Предложенная в этой публикации классификация знаков ордена Трудового Красного Знамени, составленная на основе собственных исследований автора и анализа ранее опубликованных работ отечественных и зарубежных специалистов, наиболее полно отображает их различия.

В основу классификации положены понятия: тип, разновидность, вариант. Каждый тип знака включает разновидности, которые, в свою очередь, могут подразделяться на варианты. Деление знаков на типы обусловлено изменением знака рисунка или способа нанесения ордена. Основная причина возникновения разновидностей и вариантов — смена штампов из-за их износа или вследствие утверждения новых Технические условия (далее — ТУ), а также при изготовлении знаков на разных монетных дворах.

Тип — множество знаков ордена, одинаковых по форме, размерам (в соответствии с Описанием ордена), внешнему виду (изображению на аверсе) и способу крепления к одежде.

Разновидность — различия в изображении отдельных элементов аверса, виде каймки монетного двора («Мондвер» или «Монетный двор», в одну или две строки), рельефе реверса в пределах одного типа знаков.

Вариант — небольшие различия элементов аверса или реверса в пределах одной разновидности знаков.

Знаки, отличающиеся цветом эмалей, вариантами, по мнению автора, считать не следует, так как по ТУ при их изготовлении допускается небольшая разница в оттенках эмалей на разных знаках.

Амалом номеров — это диапазон между минимальным и максимальным известными номерами знаков одного типа, разновидности или варианта.

Орден «Трудовое Красное Знамя» РСФСР (Герою труда).

Учрежден 28 декабря 1920 года Постановлением VIII Всероссийского съезда Советов рабочих, крестьянских, красноармейских и казачьих депутатов. 14 апреля 1921 года был объявлен всероссийский конкурс на рисунок знака. В марте 1922 года конкурсная комиссия одобрила рисунок красноармейца С.И.Куликовского. С некоторыми поправками рисунок был окончательно утвержден 20 марта 1922 года.

Изготавливался знак из томшана на Московском патентованном заводе ВСНХ. Порядкового номера не имел.

Награждение орденом производилось с 25 апреля 1921 года (награждены 4 звонка) по 21 января 1933 года (прокурор РСФСР А.Я.Вышинский). Общее количество награждений — 163.

Награждено 46 коллективов, в том числе Нижегородская радиолоборатория НКПТ — дважды, и 115 граждан, в том числе К.А.Ваврук — смутителя Ейского моря — дважды. Орден с грамотой № 1 был вручен 7 ноября 1923 года коллективу Тульского оружейного завода.



Орден «Трудовое Красное Знамя» РСФСР

Первым персональным владельцем ордена стал крестьянин села Чирпики Гомельской губернии Николай Захарович Мельников, награжденный 28 июня 1921 года за заботу от медведя Чирпикского леса.

Из 163 выданных орденов «Трудовое Красное Знамя» РСФСР пять впоследствии были обменены на ордена Трудового Красного Знамени СССР. Процедура обмена была довольно сложной. При этом награжденным не только заменяли сам знак ордена, но и официально оформляли соответствующие документы.

Кроме указанных 163 были и другие случаи выдачи знаков «Грозу труда». Их массово выдавали гражданам, проживавшим на работных на территории РСФСР, награжденным орденом Трудового Красного Знамени СССР до начала изготовления в 1931 году знаков этого ордена. При замене знаков образцового ордена подлиннее большинство времени выданных знаков было заменено на новые. С обменом таких знаков проблем не было.

Орден Трудового Красного Знамени СССР.

Учрежден 7 сентября 1928 года Постановлением ЦИК и СНК СССР.

До начала Великой Отечественной войны ордена Трудового Красного Знамени СССР (ТКЗ) изготавливали на Ленинградском (АМД) и Московском (ММД) монетных дворах. В годы войны — на Краснознаменном (КМД) и Ленинградском монетных дворах. После войны, до начала 1952 года — только на АМД. В 1966, 1970—71 годах кроме АМД и ММД в изготовлении ордена принимали участие некоторые ювелирные фабрики (Московская, Ленинградская, Бронницкая) и заводы («Легмашинер» и «Русские самоцветы»).

Знаки ордена (в том числе нарезной штамп и прижимная гайка и винтовки и соединительные звено и подвески) всех типов выполнялись из серебра 925 пробы, а соединительные штаффы — из серебра 999 пробы.

До 1941 года было произведено 7 992 награждения орденом ТКЗ, в 1941—1945 годах — 21 578. Всего к концу 1991 года произведено 1 224 593 награждения орденом. В числе награжденных есть и иностранные граждане. По состоянию на 1 января 1986 года было произведено 350 таких награждений, в том числе 10 — до Великой Отечественной войны и 17 — в годы войны.

Максимально известное число награждений этим орденом одного человека — пять (народная артистка СССР узбекская танцовщица Тамара Ханты, актриса академик А.Ф.Ильинич, ученые-физики М.А.Лессинг и А.И.Шаминков).

В соответствии с приведенным выше определением знака ордена ТКЗ можно подразделить на 3 типа:

А. Образец 1928 года. Автор эскиза — художник



Образцы знаков ордена 1928, 1936, 1943 гг.

Московской почетной фабрики Гознак В.К.Курьянов. С винтовым креплением.

В. Образец 1936 года. Автор эскиза — медалер АМД В.В.Голосовский. С винтовым креплением. Собран из 6 деталей. На реверсе имеет восемь штаффов, соединяющих эти детали.

С. Образец 1943 года. С креплением на патентованной колодке. Собран из 3 деталей. На реверсе имеет три штаффа.

Порядковая нумерация орденовских знаков, начиная с образца 1928 года, продолжалась до окончания их изготовления. По данным Б.А.Дурова, последним был изготовлен знак под № 1292599.

Тип А. Изготовление орденовских знаков этого типа началось предположительно только в 1931 году. Знак № 1 был вручен 17 марта 1932 году коллективу Путынского (впоследствии Кировского) завода в Ленинграде, который был награжден в 1926 году. В числе первых награжденных орденом ТКЗ СССР — академиком М.Кавендеша, В.Федотова, А.Шелгина и начальник экспедиции профессор Р.Самойлович, отличившийся в спасательной экспедиции по розыску дирижабля «Италия», потерпевшего в июне 1928 года аварию во льдах Арктики.

Размеры знака: высота — 43 мм, ширина — 38 мм. Диаметр прижимной гайки — 33 мм. На реверсе имеется углубление в виде окружности, внутри углубления — 2 штаффа, с помощью которых к основе ордена крепится деталь «Серп и молот». Кольцо «МОУДВОФ» выполнено выжатыми буквами. Зубья зубчатого кольца встречаются как широкие, так и узкие. Порядковый номер выбит пушечными высту ордена, вне углубления. На АМД было изготовлено 5000 знаков, выдано — не более 3000. Остальные знаки, по всей вероятности, были переплавлены.

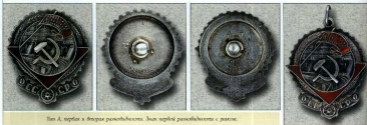
В типе А можно выделить 2 разновидности:

1-я разновидность. Диаметр углубления на реверсе — 28,5 мм.

Известен знак этой разновидности без заднего штаффа и с ушком сверху (предположительно такие знаки могли быть изготовлены для вручения иностранным гражданам).

2-я разновидность. Диаметр углубления на реверсе — 25,5 мм.

Тип В. Знаки орденов этого типа начали изготавли-



Тип А, гербы в фактах разведывательности. Знак гербы разведывательности с рисунком

вать в 1936 году с № 5001. Однако позже для заметки знаков типа А изготавливались знаки нового типа с латинскими номерами, повторяющими номера знаков типа А (отсюда и минимально известный для типа В № 32).

Размеры знака: 45-46x37 мм. Приближенная гайка диаметром 33 мм, внутри гайки припаяно нарезное кольцо. Клеймо внешнего двора выпалено штампом и расположено в верхней части реверса. Диаметр нарезного штифта и шаг резьбы отличаются от типа А. Диаметр штифта — 4 мм, его длина — 11 мм. Номер ордена нарезан штампом над нижним штифом. На большинстве знаков имеется клеймо (предположительно мастера-подготовителя) — одна или две выбитые трансконные буквы. Например, АК, АА, Б, БА, ББ, ВО, ГО, ГУ, Д, ЕЕ, К, КЕ, КР, О, ОМ, СЕ, ТР, ЧЕ.

Достоинство номеров разведывательности и вариативность знаков типа В пересекаются, так как знаки этого типа могли дублировать любые номера знаков типа А. Из-за пересечения диапазонов определить типок каждого варианта отдельно не представляется возможным.

Вследствие того, что обработка деталей и сборка орденов типа В осуществлялись вручную, знаки имеют много небольших отличий, но рассмотреть их как варианты нецелесообразно.

1-я разновидность. С клеймом «МОНДВОР». Клеймо прямое или немного изогнутое.

Варианты:

- а) клеймо изогнутое (6,4x1,3 мм);
- в) клеймо среднее (8,0x1,6 мм);
- с) клеймо большое (8,4x1,9 мм).

2-я разновидность. С клеймом «МОНЕТНЫЙ ДВОР», которое исполнено в две строки.

Выпуск начался ориентировочно в 1942 году.

Варианты:

- а) веток из дубовых веток узкой (3,9 мм);
- в) веток из дубовых веток широкой (4,6 мм).

На аверсе знаков типа В имеется еще одно небольшое отличие: буква «и» в слове «соединитесь» может быть выполнена с чертой в виде треугольника или в виде дуги, загнутой концами вверх. Определить закономерность и выявить диапазоны номеров не удалось.

Встречаются знаки, на реверсе которых клеймо внешнего двора отсутствует или выпалено штампом. Предположительно это связано с отклонениями от технологического процесса, когда по какой-то причине клеймо не нанесено не было. Впоследствии на некоторых знаках эту оплошность устранили, нарезав клеймо штампом. Попадают такие знаки редко, известных номеров мало. Относить их к разновидностям данных знаков нецелесообразно. Выявят также знаки типа В, изготовленные из множества дворов или самостоятельно для ношения на пятиугольной колоде.



Тип В, гербы разведывательности, буквами а, в, с.



Табл. 1. Первая разновидность, вариант а и б.

По данным В.А.Дурова, основанным на архивных записках, знаки с штифтом креплением выпускались до № 21400 включительно. Однако на практике знаки типа В с номерным болваном № 13267 последователям не встречались.

Тип С. В соответствии с Указом Президиума Верховного Совета СССР от 19 июня 1943 года ордена, имеющие круглую или овальную форму (в том числе орден ТКЗ), стали носиться на левой стороне груди, на пятиугольных колодках, обшитых лентой ордена. Колодка для ордена ТКЗ изготавливалась из металла (или нейлона) с накладкой из белой жести (или нейлона). При помощи соединительного знака овальной формы колодка крепилась к окружному ушку диаметром $4 \pm 0,5$ мм, расположенному в верхней части ордена. Знак ордена стал изготавливаться из трех деталей. Это упростило процесс производства знаков и позволило уменьшить их вес до $36 \pm 1,5$ г (примерно на 10 г, включая вес тубин), что привело к снижению стоимости знаков. В условиях военного времени удешевление изготовления знаков было очень важно. Вследствие уменьшения количества сборочных работ знаки стали меньше отличаться друг от друга (в пределах одной разновидности или варианта).

У знаков типа С на реверсе имеются три штифта, с помощью которых к основе ордена крепится «Серга и мо-

лот» и звездочка. Изображение венка из дубовых листьев нанесенным, стало более простым в исполнении.

1-я разновидность. «Длинный овал» (называя юнты из ранних публикаций). Размеры знака: $47-48 \times 38$ мм. Реверс плоский или с небольшим углублением в виде круга. Правый верхний угол дубового венка касается угла знака.

Варианты:

а) на аверсе вертине края позолоченной ленты,

которой перебиты венок из колосьев пшеницы и пшеница часть зубчатого колеса (на этой ленте размещена 5-лучевая звездочка, далее для краткости будем называть ее «картуш»), прямые. Клеймо «МОНЕТНЫЙ ДВОР» исполнено в две строки, штампованными буквами, в самом верху реверса. Штампы клейма у знаков с разными штампами могут незначительно отличаться;

в) штампован вариант «а», но вертине края картуша заострена;

с) аверс, как у варианта «в». Клеймо «Монетный двор» вышито большими буквами и расположено в верхней части реверса, ближе к его центру внутри углубления.

Встречаются знаки вариантов «а-с» без клейма монетного двора или с клеймом, вырезанным штампом;

д) аверс, как у варианта «в». Реверс плоский. Клеймо «Монетный двор» расположено чуть выше центра реверса. В слове «Монетный» «и» пишется как «и»;

с) от варианта «д» отличается тем, что клеймо «Монетный двор» чуть крупнее и расположено немного ниже (в центре реверса над штифтами). В слове «Монетный» «и» обычного написания, также отмечается «Д» в слове «ДВОР».

2-я разновидность. «Средний овал». Начало выпус-



Табл. 2. Вторая разновидность, варианты а и б.



Тип С, первая разновидность, Аваровы с. д. г.

ка — 1949 год. С уменьшением высоты знака на 2 мм (размеры знака: 46х38 мм) изменились соответственно и размеры некоторых элементов аверса. Стали уже асса возвыстка (выполнены в виде сеточки), находившиеся под полочником знамёна. Часть дубового венка, расположенная между древком и лезвием, стала чуть меньше. Отличительной особенностью данного варианта является то, что правый верхний лист дубового венка заходит за ушко лезвия шпона (во всех предыдущих разновидностях



Тип С, вторая разновидность.

стек он касается ушка знамёна, а в последующих — заходит асса).

3-я разновидность «Короткий овал». Начало выпуска — 1951 год. У этой разновидности высота знака несколько уменьшена и приведена в соответствие с Описанием. Размеры знака: 44-45х37 мм (до копра производства знаков их размеры больше не изменялись). Венки из дубовых листьев уменьшились в диаметре с 28,7 до 27,5 мм, соответственно стали меньше по размеру листья и более узкими ленты, перевязывающие венки шпону. Нижний асник из колосьев пшеницы стал короче примерно на 2 мм (его длина 22—23 мм). Угол под жд. мостом уменьшился по высоте. Сила от руки серна вода уже не заходит под устои моста.

Отличительные особенности этой разновидности (только для вариантов «а» и «б»):

- верхняя часть кареуша широкая;
- прифит надписи по ободу зубчатого колёса более круглый;
- в слове «соединитесь» буква «д» широкая и за-



Тип С, третья разновидность, Аваровы а. б. с.



Лит С, черновые разновидности.

ходится под вырезом между зубья колеса (во всех знаках до этой разновидности «де» указка и находится под зубом колеса).

Реверс у всех вариантов одинаков. Лицевые номера перекашиваются между собой.

Варианты:

- а) в слове «соединяйтесь» «й» пишется как «и»;
- б) в слове «соединяйтесь» «й» обычного написания;
- в) отличается от первых двух вариантов тем, что верхняя часть картуша уже, чем нижняя. Часть дубового венка, расположенная между деревом и лиственным, стала еще меньше. Также уменьшилась толщина этого венка. Нижняя ветка из ивьевых листьев стала тоньше, а его край — короче.

4-я разновидность. Изготавливалась начиная с 1951 года. Это единственная разновидность, у которой надпись «Монетный двор» расположена в одну строку по окружности. Примерно с № 280000 высота знака уменьшилась на 0,5 мм и, соответственно, на 0,5—1 мм уменьшилась высота картуша. Аверс, как у варианта «в» третьей разновидности.

5-я разновидность. Образцы 1957 года. Данная раз-

новидность отличается от предыдущих своеобразной формой реверса (можно условно назвать его фигурным), в центре которого имеется углубление, напоминающее по форме кольцо, диаметром около 20 мм. Внутри кольца выгравированы буквы (в отличие от всех предыдущих разновидностей типов В и С) выполнены клеймо «МОНЕТНЫЙ ДВОР», а также надпись для штифта, удерживающего «Серп и молот». Порядковый номер ордена выгравирован над основным штифтом, вне кольца. На аверсе в слове «соединяйтесь» буква «д» совмещалась только, под зуб ивьевого. Аверс у всех вариантов одинаков.

Варианты:

а) на реверсе внутри круглого углубления имеется тонкая выпуклая черта (по всей видимости, под ней предполагалось наносить порядковый номер ордена);

б) отличается от варианта «а» отсутствием черты на реверсе;

в) отличается от варианта «а» тем, что расстояние между штифтами, расположенными «Серп и молот», меньше, чем у предыдущих вариантов.

6-я разновидность. Образцы 1966 года. В этой разновидности была устранена ошибка в изображении «Серп и молот», который на других наградах, Государственном гербе и флаге СССР изображался иначе. Теперь на ордене серп немого выдвигался и стал располагаться поверх молота. Начиная с этой разновидности порядковый номер ордена стал гравироваться бороздчатой. У знаков, выпущенных АМД и Ленинградским предпринятием, над основным штифтом была предусмотрена тонкая выпуклая горизонтальная черта для нанесения над ней номера знака. Знаки московского производства такой черты не имели. Так как знаки выпускались партиями, поочередно на разных монетных дворах и предпрятиях, диаметры вырезок вариантов этой разновидности перекашиваются. Аверс у всех вариантов одинаков.

Варианты:

а) под порядковым номером имеется выпуклая черта, которая почти касается нижнего штифта или может находиться на расстоянии до 3 мм выше штифта;



Лит С, типовые разновидности, варианты а, б, в.



Таб. 5. Знаки различия ордена, варианты а, б, в.



Таб. 5. Знаки различия ордена, варианты д и е.



Знаки, выданные орденом с выгравированным или утравленным.

в) как вариант «а», но все три штифта на реверсе имеют выразительную монеточную форму. Край реверса тупо обработан по периметру;

с) без черта под иконом. Клеимо «Монетный двор» выполнено крупными буквами (ширина слова «ДВОР» — 8 мм);

д) как вариант «с», но клеимо «Монетный двор» выполнено мелкими буквами (ширина слова «ДВОР» — 6,7 мм);

е) отличается от варианта «д» наличием тубы «Д» перед порядковым номером. Это знак был изготовлен на ММД, «Д» перед номером на них выгравирован, чтобы отличить от выпущенных на Ленинградской ювелирной фабрике знаков с такими же номерами.

Дубанкаты и замененные знаки ордена.

Ордена Трудового Красного Знамени СССР, выданные награжденным взамен утраченных или взамен орденов с выгравированным, встречаются редко. Классифицировать по номерам их нельзя, так как необходимой номер мог быть нанесен на знак любой

имеющейся и какому различиям. Номер на таких знаках в большинстве случаев выбивался трансоном. Кроме номера на дубанкаты могли наноситься буква «Д». Для вручения использовались как знаки, выпущенные монетными дворами без номеров с последующим их нанесением, так и нумерованные знаки, у которых номер аккуратно срезался и поверх него наносился новый.

Для загадочности и удобства читателей предлагается выше классификация

№ п/п	Тип	Рисунки	Вариант	Датировка номера (год — год)	Примерный тираж (тыс. экз.)	Характерные особенности знака		
1	А	1	-	1 — 909	0,0	Диаметр углубления на реверсе 26,5 мм		
2			-	910 — 2740	2	Диаметр углубления на реверсе 25,5 мм		
3	В	1	a	32 — 11409	15	Клеймо МОНДИОР маленькое		
4			b	4723 — 7490		Клеймо МОНДИОР среднее		
5			c	6774 — 11622		Клеймо МОНДИОР большое		
6		2	a	9021 — 13267		«Монетный двор» Дубовый венчик узкий		
7			b			«Монетный двор» Дубовый венчик широкий		
8		С	1	a		21117 — 23443	2,5	«Монетный двор» в слове верту реверса. Верх картуса прямой
9				b		24046 — 49106	22	То же. Верх картуса с острым краем
10	c			27315 — 28216	3,5	«Монетный двор» крупный над штифтом и углубления		
11	2		d	52004 — 84169	35	В слове «Монетный» «и» пишется как «и»		
12			e	84598 — 134320	50	В слове «Монетный» «и» обычное		
13			-	133463 — 195383	60	Дубовый лист справа от углам знамения		
14			a	197675 — 246076	55	Верх картуса изогнутый. В слове «содержатель» «и» пишется как «и»		
15	b		239370 — 243315	То же, но «и» обычное				
16	3		c	245438 — 250730	120	Верх картуса узкий, «и» обычное		
17			-	252398 — 367895		«Монетный двор» полукругом		
18		a	379687 — 384275	40		В центре реверса есть черта для номера		
19		b	373644 — 407950			Черта для номера нет		
20		c	412 613 — 418640	10		Штифт под «С» и «и» расположены укл, чем у образцов «а» и «б»		
21		4	a	472742 — 722880		400	С чертой под номером	
22	b		791287 — 1047171	Штифт конической формы				
23	6	c	436885	3	Без черты под номером.			
24		d	420098 — 470745		300	«Монетный двор» крупный.		
			726516 — 766006			Без черты под номером.		
			1050362 — 1260004			«Монетный двор» мелкий.		
25	e	0506000 — 0511299	7,3	С «и» перед номером				

Олег ДРЕВЯНКО

Автор выражает признательность Е.А. Дерягу за предоставление материалов и С.А. ДРЕВЯНКО (Челябинск) за консультации.

МНЕНИЕ ЭКСПЕРТА

«Секретная» информация

Рынок государственных наград СССР несмотря на многообразные, в том числе хитовые, заготовки, все же существует. К сожалению, несистемно. На нем присутствуют все разновидности ордена Трудового Красного Знамени, причем за последние годы отмечается заметный и постоянный рост их стоимости.

Наиболее редкие, естественно, и самые дорогие — знаки ордена «Трудовой Красной Знамени» РСФСР (Героя труда). Их стоимость сегодня достигает \$4.000 — 6.000 в зависимости от сохранности ордена и наличия награжденных документов. Три года назад разброс цен был значительно меньше, и средняя цена составляла \$3.000.

Орден Трудового Красного Знамени СССР образца 1928 года («треугольник») встречается чаще, но все же весьма редко. Его стоимость составляет \$4.000 — 5.500 в зависимости от сохранности ордена, его номера и наличия награжденных документов. При стабиль-

ном состоянии обстоятельств орден можно приобрести «исотю» за \$3.500, хотя 2—3 года назад стоимость его колебалась в пределах \$1.500—2.000. Цена ордена этого типа с подвеской — спекулятивная, известна единичный экземпляр.

Цена знаков ордена образца 1936 года с жемчужным орнаментом значительно ниже и составляет \$400—600. Во внимание принимается также номер ордена, его сохранность и наличие награжденных документов. 3 года назад орден этого типа стоил \$150—200.

Знаки ордена образца 1945 года на патентованной колоде встречаются довольно часто. Их цена зависит от тиража вариантов изготовления и составляет \$10—100. На цену также оказывает влияние сохранность знаков и наличие награжденных документов. В последнее время цена на знаки ордена образца 1945 года увеличилась незначительно.

Император на своей монете

Высочайшее качество портретных изображений на римских монетах — главная прилипка для коллекционеров, настольные книги которых — Светоний и Тацит. Эти портреты способны вызвать восхищение, вдохновить или просто заставить задуматься об исторических судьбах мира и тех, кто когда-то владел доброй его половиной.

Право чеканки монеты принадлежало императору как неотъемлемый атрибут *imperium'a* — полного объема властных полномочий, переданных ему «римским народом». Поэтому бюсты ваятелей Рима с указанием имени и титулов непременно занимали лицевую сторону монет. Тонкому воспроизведению портретов придавалось огромное значение: государственные органы тщательно контролировали как создание и распространение официальных женственных «образов» (*imagines*), так и деятельность тех, кто в мастерских по этим образцам изготовлял изображения на монетных штампах. Несанкционированное изменение императорских изображений рассматривалось как «оскорбление величества», тяжелейшее государственное преступление, потому что «ит монеты должно требовать целостности, [в том числе] в том, где отчеканен наш лик... для чего же было бы все это, если в нашем изображении спрятана оптика?», передавал слова одного из императоров податеримский писатель Кассиодор. Именно так, согласно Кодексу Феодосия (V в.), рассматривалась деятельность фальшивомонетчиков, которые помещали на свою продукцию неутвержденные портреты императоров.

Можно сказать, что традиции портретирования живых людей на монетах складывались одновременно с утверждением в Риме монархии, не без труда преодолевая давние предубеждения против подания дарских почестей отдельным гражданам. Гай Помпей Магн (108—48 гг. до н.э.), один из выдающихся деятелей Поздней Республики, чекан которого открывает историю монетного обращения Империи, так и не увидел своего портрета на монете. Изображение Помпея с подлинно «император» (*IMP*) появилось на денариус 46—45 гг. до н.э., чеканенных его сыновьями, Гнеем и Секстом. Очень необычен выпуск медных ассов св. 45 г. до н.э.,



Бронзовая статуя Марка Лепидуса (161—180 гг.)

на верше которых одному из легионов двуклового Ягиса придают уязвимые черты Помпея Магна. В этом, правда, римляне были не оригинальны: еще ранее греки стали представлять своих владык в образах тех или иных богов.

Первым из римлян, кто еще при жизни удостоился помешать своего портрета на монете, был Гай Юлий Цезарь. Это произошло незадолго до его гибели, в 44 г. до н.э., по особому решению сената. Названный «восточным диктатором» (*DICT. PERPETUO*), Цезарь предстал перед сплывшим подданными в дурном воню победоносного полководца, с занкинутой на голову, как при совершении жертвоприношения, веткой, скрученной напоказничью от его должности великого понтифика Рима. Правда, еще раньше, на ауреусах 46—44 гг. до н.э., его портретные черты были приданы леву богов

Благочестия Pietas, так что честолюбие Цезаря могло быть удовлетворено вполне.

Смерть диктатора словно открыла путь традициям портретизации Цезаря на монетах иконок, а вместе с ними появляются и изображения его здравствующих соратников, последников славы и власти великого полководца. В первую очередь — это Марк Антоний, затем Октавиан Август, подлинный основатель императорского Рима. Непримируемые противники, покажут они действительным как союзники, и памятники этому времени являлись перед последней бурей стали денариус с бюстным облик. На них новое лицо Октавиана приметно контрастирует с грубым, но выразительным лицом воина Антония, становясь своего рода прологом обширной галереи образов первого императора. Наиболее характерной чертой их иконографии является наличие старательную и целерестремленную идеализацию. Август правит своим полувек, однако даже самым позднее его портреты лишены примет старости.

В правление Августа на монеты пришли портреты и членов его многочисленного семейства. Первой была Октавия, сестра Августа и одновременно жена Антония, вместе с которой она и была изображена на монетах последнего. Август не позволил продолжать эту традицию после развода сестры с Антонином. Не удивило он подобной чести и свою любимую супругу Лепиду, портрет которой все же появился на монете, но лишь в воцарении ее сына Тиберия. Зато изображения дочери Августа, Юлии Старшей, внуков Гая и Луция, даже племянка Тиберия прорываю зоволи свое место на монетах еще при жизни первого императора Рима.

Затем последовало правление его приемника. Портреты императоров, их жен и матерей, сивней и дочерей становились привычными для населения, являющая собой огромные пространства римской общины. По ним можно изучать историю римского искусства неслыханных столетий со всеми его стилистическими тенденциями и иконографическими особенностями. С усилением греческого влияния при Адриане императоры облачаются пышным бородами и порой не менее пышными прическами. Почти все портреты исполнены в профиль, образный жанру. Император представляется как princeps сената и первый гражданин RES PUBLICA, в то же и лавровом венке — единственном свидетельстве его возмездия, без какого-либо знака власти в руках. Начиная с I в. он все же быть изображен в лавровой короне, но только с начала III в. она станет главной частью иконографии за августинианах,



Ауреус Августа (54—68 г.).



Ауреус Домициана (81—96 г.).

заменивших собой денариус. Изредка до III в. и все чаще после императоры начинают представлять в шароидном воином облачении, в шлеме и шнурке, с копьем и щитом в руках. Портреты их все более стандартизируются вслед за владениями в искусстве того времени тенденцией к абстрактной, лишённой индивидуальных черт выразительности антов.

Тогда же, в начале IV в., на монетах впервые появляется изображение строго в фас — отца и сына Антонина, соправителей Константина Великого, побежденных и низложенных первым императором-христианином. Первые парные портретные изображения были помещены на золотой выделанной нумизматической чеканки достоинством 4 ауреусы ок. 320 г. Затем парные они были повторены на ауреусах, чеканенных в Никомедии и Антиохии в марте 321—322 гг. в честь десятилетия власти старшего Антонина как Августа и шестилетия соправления его сына в ранге Цезаря. Выпуск этих монет пришелся на время распада оттоманской империи и Константина и канни гражданской войны. Евсевий Памфил самым черным красным рисует образ Августа Антонина в эти последние годы его правления, когда он отворачивался от христиан и стал «богоступником».

Она Антонина изображены на ауреусах в военных плащах поверх доспехов, без лавровой короны или лаврового венка на коротко стриженных волосах, в отличие от медальонов, на которых голова правителей обрамлена нимбами. Черты лиц отца и сына лишены индивидуальности, передано лишь возрастное отличие. По своей выразительности эти портреты схожи со скульптурными головами императоров последующего III — раннего IV в., например, головами тетрархов из Сан-Марко в Венеции и других выраженным сверхъестественной силой и неподвижных взглядах широко раскрытых глаз и абстрактной симметрией черт при достаточно властно трактованном контуре лица: масштабы монетного кружка позволяют это отметить. Это нововведение не нашло последовате-



Антониниан Октавиана Севера (138 г.).



Золотая монета Константина I (306—337 гг.).



Первое изображение Августо-сестерцием Клеопатры и Клеопатры II, сестры Клеопатры I, на реверсе золотой.

лей, и за исключением одного-двух примеров на V в., было востребовано византийской нумизматикой правительств лишь в VI в.

Тем не менее, в середине IV в., при Константине II (337—361 гг.), императорский портрет был вновь отредактирован, в результате чего на аверсе золотых монет вместо профильного бюста появилось подражание изображению монарха в трехчетвертном ракурсе, с лицом почти en face, в полном воинском облачении. Этот вариант и стал своеобразным связующим звеном между классическим римским профилем и столь же нормативным для Византии прикладным портретом государя. Однако профильные бюсты еще долго украшали собой монеты константиновского чекана и исчезли окончательно лишь к VIII веку.

Помимо лицевой стороны монет изображения императоров, императриц, членов императорской фамилии нередко занимают и оборотные их стороны. Традиционно реверсы композиция опирались на большее разнообразие в выборе сюжета и путей его интерпретации, подчас весьма женственных. Прецедент был создан все тем же Августом, помещавшим на реверсе денариев 30—27 гг. до н.э. свое изображение в триумфальной колеснице как Победителя в битве при Акциуме. Некоторые другие типы воспроизводились в течение всей долгой жизни первого императора Рима, включая и его изображение на монете 12 г. до н.э., где он был показан великодушным Марка Антония, своего предполагаемого преемника. Наследованием Августу императоры династии Юлиев-Клавдиев, за исключением Тиберия (14—37 гг.), часто изображали себя на реверсах монет, причем количество таких выпусков росло. Например, Нерон (54—68 гг.) был представлен раздвоенным лавры народ, обращавшимся с речью к войску, сгущающим верхов на долах и даже аккомпанирующим себе на лире в обличии Аполлона.

При Флавиях изображения императоров на реверсах монет были связаны с двумя главными событиями их правления — повторением иудейского восстания и восстановлением мира после гражданской войны 68—69 гг. На одном из ауреусов Веспасиан поднимает с земли женскую фигуру, персонифицирующую священное

государство. Его сын Тит, усмиритель Иудеи, изображал себя на сестерциях восседающим в триумфальной колеснице. Дамирия прославляла себя как «поборитель» Германии, помещая фигурку Рейна у своих ног. По слухам впр 88 года он выпустил целый набор монет со своим собственным изображением в качестве устроителя и участника различных обрядов, часто с храмом Юпитера Капитолийского на заднем плане.

«Золотой век» Траяна, Адриана и Антонина Пия отобразился на монетах огромным количеством реверсных сюжетов, в центре которых персонификация императора. Назовем лишь некоторые из них. Великий завоеватель Траян был показан мчащимся верою на даков, потирая своим копытом. Элеет и абсолютнейшей глумительницей Адриан запечатлел свое прибытие в Галлию. Велюетская фигура Антонина Пия в образе идеализированного государственного мужа увлекательно остерверно, на котором император возлагает надежду на главу нового армянского царя. Всеобщевладелец пригласил к себе с варварами колесит императоров-соправителей Марка Аврелия (161—180 гг.) и Луция Вера (161—169 гг.) на представлении себя в окружении атрибутов войны. На одной из монет Аврелий стоит в окружении четырех иудейских жидов, в то время как на другой Луций Вер поражает поверженного арага копытом. Первое в истории империи совместное правление возвращено великим тином с императорами, облаченными в тип, полюбившими друг друга тиам.

Матри монет Коммода (180—193 гг.) отчетливо просматривает на некоторых реверсах композиция, тогда как на аверсе он обычно изображал себя подобно Геркулесу — в шубриной на плече лавиной шкуре. На сестерциях и ассе он показан в облачении жреца, проводящего ритуал с двумя быками борозду, — символическое воплощение его безудного намерения перенести Рим, дав ему новое имя Коммодия Клавдиана.

Военная апария, бушевавшая в Империи большую часть III в., решительным образом повлияла на тематику императорских изображений. Септимий Север (193—211 гг.) даже на одном тице показан в тоге как Октавиан

Северинус из мрамора, изображающий септимийский императорский (вторая IV в.).



тея Мира, на всех остальных он, как и его символы, появляется в военных сценах. Златяба (218—222 гг.), messo всего солдат, чаще изображался в обмке неравного жреца своего сиринского божества, прерывая тем самым очередь воинственных сюжетов. Его столь же непопулярный брат и приемник Север Аавксцар (222—235 гг.) на большей части монет предстает как командир средн солдат.

В последующие десятилетия императорские изображения на реверсах монет стандартизируются. Как правило, моншорн предствлен в воинском одяжении, стоящим в позной рост нах пером, иногда с вышештой вперед правой рукой — жестом приветствия. Этот монотонный ряд нарушают важные типы монет, например, Галлениа (253—268 гг.), чей чекан наиболее интересен. На одной из своих монет Галлен поднимает с земли фигуру, персонаифицирующую Галлию. По версии судьи вскоре после выпуска этой монеты урзуштор Постум вырвал Галлию из-под власти Галлениа; эта провинция оставалась независимой от Рима следующие 14 лет.

Императоры конца III в. часто изображались с привычными фигуру краматой ботины Победы из рук Юпитера, и этот тип сранился в начале IV в. С обращением Константина в христианство и последующим упадком язычества монетные типы стали более единообразными по содержанию, однако законские прежних образов шло очень неравномерно. Император изображался как триумфатор новой веры, с алфавитом и фигуркой Побезде-Викториа в руках. Присутствие последней на монетах Поздней Империи почти повсеместно. Ее распространение крайня могут означать два императора, восседающих на троне, или, например, на монетах Мана Максима и Флавия Виктора. Этот тип часто встречается на монетах конца IV в., поскольку в это время справедливость императоров становилась все более приемлимой. Она же закончает и круги мезалитных медных мониналов, свидетельствующих о государе как о великом победителе.



Императорский бюст Константина (180—193 гг.).



Солод Валерия (265—273 гг.).



Солод Валенса II (408—432 гг.).

радод малочисленнее. Предполагались наследники Гая и Аврия Цезаря изображены на реверсах многочисленных как золотых, так и серебряных выпусков монет из леда Августа, а сидящая Анниа — на реверсах очень распространенных аурисов и денариев Тиберия. Калпудия на одном из сестерциев изображена трех своих сестер, Агриппине, Арундалу и Юлиа. Первая из них, ставшая женой императора Клавдия, была предствлена на некоторых его аурисах и денариях вместе со своим сыном Нероном. В краткое правление Вителлия были отчеканены монеты с изображением отца императора, по традициям изображенными его сына и дочери.

Начиная с перада Флавия наследники престола чеканят монеты от собственного имени, так же как и императрица, но их звездный час наступает во II в. Наследники обычно титууются на реверсах своих монет как PRINCEPS IVVENTVTIS, «предводитель юношества». Фаустина Младшая, жена Марка Аврелия, поименована MATER CASTRORUM, «матерью (военных) лагерей». Другой тип реверса, распространенный в начале III в., предствлял императора и его супругу стоящими лицом к лицу и поддерживающими друг друга руки.

При Септимиан Севере была выпущена уникальная серия «серебряных» монет с изображением его самого, его жонии Юлии Девонии, известной Пазиралми и двух сыновей — Каракалла и Гети. Все они изображены на аурисах и денариях, очень редких. На аверсе обычно изображался бюст, иногда два, на реверсе — один, два или три императорских портрета.

С падением Северов и вплоть до жонии Константина на их одомог из императоров не удалось создать сколько-нибудь прочной преемственности власти и основать долговечную династию. Лишь известная стабилизация империи и правление Константина ознаменовалась выпусками золотых медальонов с портретами многочисленного семейства первого императора-христианина. Однако на протяжении всего IV в. прослеживается тенденция к ограничению количества изображаемых типов и сокращению многопортретных композиций, окончательно оформившаяся в следующем столетии.

Михаил БУТЫРСКИЙ

Иллюстрации предоставлены автором.

Еще раз о бонах треста «Арктикуголь»

Официально выпуск бон треста «Арктикуголь» завершен в 2001 году, но в конце 2002 года Санкт-Петербургский монетный двор вдруг выпустил еще четыре вида. У собирающего их коллекционера возникает естественное желание выяснить, что же это за выпуски.

Слово «бона» (от латинского «bona» — хороший, удобный) имеет два значения: во-первых — это бумажные деньги, потерявшие силу платежного средства и являющиеся предметом коллекционирования; во-вторых — это монетообразные, обычно металлические знаки, которые не являются общегосударственной монетой, но все-таки служат средством платежа. Это заменитель монеты, можно сказать «суррогатные деньги», обычно временного и часто вынужденного обращения на ограниченной территории.

Выпуск бон для местного использования на этом острове — отсюда их собиратели треста «Арктикуголь». Первые денежные суррогаты для рудников Шпицбергена были выпущены еще в 1916 году компанией «Det Norske Svitbergens Svitdykket». Подобные бонны для внутреннего использования выпускали и другие компании, участвовавшие в добыче угля.

Бонны государственного треста «Арктикуголь», отмеченные для внутриагентовского использования на Шпицбергене, относятся к категории металлических бон. Однако, если заглянуть в историю на выпуски трестом «Арктикуголь», то выяснится, что первыми были выпущены все-таки бумажные бонны.

Первые известные бонны «Арктикуголь» были отмечены предположительно в 1951 году без указания года выпуска и предназначались для внутреннего пользования на Шпицбергене в рамках торговых предприятий треста.

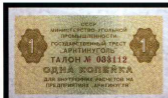
Строго говоря, бумажные бонны треста «Арктикуголь» назывались так: «Талон на право получения товаров в магазинах рудников треста «Арктикуголь» на острове Шпицберген». Бонны имели традиционные денежные номиналы: 1, 2, 3, 5 и 10 копеек, а также 1, 3, 5, 10, 25, 50 и 100 рублей. Попадая, вероятно в том же 1951 году, были выпущены бумажные бонны несколько иного номинального вида номиналами 10 и 50 копеек. Бонны эти выпускал отчасти редким, но многие коллекционеры имели возможность даже держать их в руках.

Следующий выпуск бумажных бон трестом осуществлялся только через 9 лет. Известны талоны образца 1940 года достоинством от 1 до 100 рублей. Выпуск последующих образцов связан в основном с ведомственными реорганизациями.

С преобразованием народных комиссариатов в министерства в 1946 году были выпущены талоны с надписью «Министерство угольной промышленности западных районов СССР» вместо существовавшей ранее «Народный комиссариат угольной промышленности СССР». Затем происходит слияние министерств восточных и западных районов, и в 1951 году выпускаются талоны с надписью «Министерство угольной промышленности СССР», которые с небольшим изменением внешнего вида повторяются в 1957 году. В связи с денежной реформой 1961 года и передачей треста «Арктикуголь» в систему Министерства морского фло-



родный комиссариат угольной промышленности СССР». Затем происходит слияние министерств восточных и западных районов, и в 1951 году выпускаются талоны с надписью «Министерство угольной промышленности СССР», которые с небольшим изменением внешнего вида повторяются в 1957 году. В связи с денежной реформой 1961 года и передачей треста «Арктикуголь» в систему Министерства морского фло-



Бумажные бонусы треста «Арктикуголь» номиналами 1, 5, 10 копеек и 1 рубль 1979 года. Автор: Светлана



за СССР в обращении были введены талоны нового образца. В 1979 году, в связи с ликвидацией треста «Арктикуголь» в ведении Министерства угольной промышленности СССР, был осуществлен очередной выпуск бумажных бонус. Это был последний выпуск бумажных бонус треста «Арктикуголь».

Перечень всех этих восьми выпусков бумажных бонус треста «Арктикуголь» с их кратким описанием представлен в таблице 1.

Среди металлических бонус государственного треста «Арктикуголь» 1946 года, выпущенных одновременно с бумажными бонусами четвертого выпуска, особый интерес представляет разновидность с номиналом 50 копеек: трефли «6» в дате меньшего размера такая же, как на бонусах номиналом 10 копеек. Следует отметить, что в 1994 году, как ни странно, появилось много весьма искусно изготовленных подделок далеко не редких бонус номиналом 15 копеек.

Бумажные бонусы треста «Арктикуголь»

Таблица 1.

Наименование	Номинал	Размер	Примечание
Арктикуголь. Производственное предприятие. Одну для сбора товаров в магазин районного треста «Арктикуголь» на с. Шибобере.	1, 2, 3, 5 и 10 коп.	64x91 мм	Выпущены в 1951 г.
Арктикуголь. Производственное предприятие. Одну для сбора товаров в магазин районного треста «Арктикуголь» на с. Шибобере.	1, 2, 3, 10, 25, 50, 100 руб.	64x90 мм	Выпущены в 1951 г.
Арктикуголь. Производственное предприятие. Одну для сбора товаров в магазин районного треста «Арктикуголь» на с. Шибобере.	10 и 50 коп.	86x49 мм	Выпущены в 1951 г.
ОДП. Нарядный Кооператив угольной промышленности. Государственный трест по добыче и сбыту угля на море и в заберегах Баренцева моря (Северное Восточное море «Арктикуголь») Талон на право получения товаров в магазин районного треста «Арктикуголь» на с. Шибобере.	1, 2, 3, 10, 25, 50 и 100 руб.	126x75 мм	Выпущены в 1946 г.
ОДП. Министерство угольной промышленности западных районов СССР. Государственный трест по добыче и сбыту угля на море Шибобере. Талон на право получения товаров в магазин районного треста «Арктикуголь» на море Шибобере.	1, 2, 5, 10, 25, 50 и 100 руб.	126x72 мм	Выпущены в 1946 г.
ОДП. Министерство угольной промышленности. Государственный трест «Арктикуголь». Талон на право получения товаров в магазин районного треста «Арктикуголь» на море Шибобере.	1, 2, 5, 10, 25, 50 и 100 руб.	126x75 мм	Выпущены в 1951 г.
ОДП. Министерство угольной промышленности. Государственный трест «Арктикуголь». Талон на право получения товаров в магазин районного треста «Арктикуголь» на море Шибобере.	1, 2, 5, 10 и 20 коп.	96x29 мм	Выпущены в 1953 г.
ОДП. Министерство угольной промышленности. Государственный трест «Арктикуголь». Талон на право получения товаров в магазин районного треста «Арктикуголь» на море Шибобере.	1, 2, 5, 10, 25, 50 и 100 руб.	126x72 мм	Выпущены в 1961 г.
ОДП. Министерство угольной промышленности. Государственный трест «Арктикуголь». Талон на право получения товаров в магазин районного треста «Арктикуголь» на море Шибобере.	1, 2, 5, 10 и 20 коп.	82x58 мм	Выпущены в 1961 г.
ОДП. Министерство угольной промышленности. Государственный трест «Арктикуголь». Талон на право получения товаров в магазин районного треста «Арктикуголь» на море Шибобере.	1, 2, 5, 10, 25, 50 и 100 руб.	126x68 мм	Выпущены в 1961 г.
ОДП. Министерство угольной промышленности. Государственный трест «Арктикуголь». Талон для получения расчетов на предприятии «Арктикуголь».	1, 2, 3, 10 и 20 коп.	82x58 мм	Выпущены в 1979 г.
ОДП. Министерство угольной промышленности. Государственный трест «Арктикуголь». Талон для получения расчетов на предприятии «Арктикуголь».	1, 2, 3, 10, 25, 50 и 100 руб.	126x58 мм	Выпущены в 1979 г.



Боны 1946 года номиналом 30 копеек. Обороты и разновидности (цифра «5» в центре монетного размера). Аверс и реверс.

В 1998 году вместе с выпущенными из Санкт-Петербургского монетного двора металлогосмонетами бонами шести номиналов появились и пробные боны в других металлах. Для номиналов «0,1», «0,25» и «0,5» пробные боны были выпущены в белом металле (медно-никелевый сплав) и в желтом (сплав из меди, цинка и алюминия). Для номиналов «1» и «2» пробные боны были повторены в алюминиевом сплаве и в сплаве из меди, цинка и алюминия. Для номинала «5» пробные боны были выпущены в алюминии и медно-никелевом сплаве. Пробные выпуски всех этих шести бон вышли ограниченным тиражом (около 100 штук каждого вида), поэтому они достаточно редки.

Таким образом, к началу 2002 года в четырех выпусках (1946, 1993, 1998 и 2001 года) были выпущены 18 видов металлогосмонет, не считая двух разновидностей, и 20 пробных вариантов, не считая одной

разновидности. Принимая во внимание, что расчеты на Шницберге с 2002 года осуществляется только в бездантной форме и необходимость в бонах отпала, коллекцию бумажных и металлических бон траста «Арктикутома» можно рассмотреть как законченную тему в истории денежных расчетов нашей страны.

К сожалению, в этом достаточно интересном разделе истории денежных знаков появились спекулятивные выпуски: Санкт-Петербургский монетный двор, исполняя по чьему заказу, изготовил на заказ ограниченным тиражом около 2000 штук — четыре вида бон, посвященных трагическим событиям 2002 года.

Предположительно, в октябре 2002 года Монетный двор выпустил металлические боны, отражающие два стихийных бедствия 2002 года: наводнение на юге России, когда погибли около 200 человек, и наводнение в центре Европы, унесшее 100 жизней.

Аверс бон оформлен относительно и повторяет изображение предыдущих двух выпусков 2001 года. Очевидно, все эти выпуски — работа одного и того же художника. Итак, на аверсе сверху надпись «остров Шницберген», внизу — «Арктикутома», в центре — цифра «10», над ней указана денежная единица («равновесный шаг»), а под ней — год выпуска «2002». Но главная особенность этого выпуска — отсутствие буквы «ю» в надписи «Арктикутома» вместо «Арктикутома». Совершенно очевидно, что этот контрастный выпуск выполнен не по заказу Федерального государственного унитарного предприятия «Государственный трест «Арктикутома».

На реверсе — изображение стихийного бедствия. На первой боне изображена затопленная деревня, а над ней вертолет, спасающий людей. Вверху — надпись: «Наводнение — юг России», внизу — дата: «Июль 2002». На второй боне — мосты Праги и впадения из берегов Влтава. Вверху — надпись: «Наводнение — центр Европы», внизу — дата: «Август 2002».

Аналогично предыдущему выпуску эти боны также были повторены очень небольшим тиражом — не более 10 штук — в других металлах: алюминии и бронзе.

В ноябре 2002 года Санкт-Петербургский



Пробные боны 1998 года (в двух металлах). Аверс и реверс.



Металлические боны треста «Арктикуголь»

Год	Номинал	Металл	Гурт	Диаметр (мм)	Вес (г)	Монетный двор	Примечание
1946	10 коп.	Алюминиевая бронза	Рубчатый	22	2,56	ЛМЗ	Исходное состояние до 1957 г.
1946	15 коп.	Алюминиевая бронза	Рубчатый	25	4,98	ЛМЗ	Исходное состояние до 1957 г.
1946	20 коп.	Никель	Рубчатый	20	2,37	ЛМЗ	Исходное состояние до 1957 г.
1946	30 коп.	Никель	Рубчатый	22	2,34	ЛМЗ	Исходное состояние до 1957 г.
1946	30 коп.	Никель	Рубчатый	22	2,37	ЛМЗ	«о» в две недели, так же бонь 30 коп.
1950	10 руб.	Свинец, алюминированный никель	Свободный	38	2,87	ММЗ	Тираж выдан на оборотную
1950	20 руб.	Свинец, алюминированный никель	Свободный	22	2,88	ММЗ	Тираж выдан на оборотную
1950	30 руб.	Свинец, алюминированный никель	Свободный	24	3,90	ММЗ	Тираж выдан на оборотную
1950	100 руб.	Медь — цинк — алюминий	Рубчатый	25	4,98	ММЗ	Тираж выдан на оборотную
1959	0,1 рублевый знак	Свинец алюминий	Рубчатый	22	1,48	СММЗ	
1959	0,25 рублевый знак	Свинец алюминий	Рубчатый	24	1,60	СММЗ	
1959	0,5 рублевый знак	Свинец алюминий	Рубчатый	25	1,91	СММЗ	
1959	0,1 рублевый знак	Медь — никель	Рубчатый	22	4,82	СММЗ	Пробные в других металлах
1959	0,1 рублевый знак	Медь — цинк — алюминий	Рубчатый	22	4,49	СММЗ	Пробные в других металлах
1959	0,25 рублевый знак	Медь — никель	Рубчатый	24	3,70	СММЗ	Пробные в других металлах
1959	0,25 рублевый знак	Медь — цинк — алюминий	Рубчатый	24	3,37	СММЗ	Пробные в других металлах
1959	0,5 рублевый знак	Медь — никель	Рубчатый	25	6,14	СММЗ	Пробные в других металлах
1959	0,5 рублевый знак	Медь — цинк — алюминий	Рубчатый	23	5,84	СММЗ	Пробные в других металлах
1959	1 (6/8 в диаметре срезом)	Медь — никель	Рубчатый	22	4,80	СММЗ	
1959	2 (6/8 в диаметре срезом)	Медь — никель	Рубчатый	24	5,84	СММЗ	
1959	5 (6/8 в диаметре срезом)	Медь — цинк — алюминий	Рубчатый	21	3,72	СММЗ	
1959	1 (6/8 в диаметре срезом)	Медь — цинк — алюминий	Рубчатый	22	4,37	СММЗ	Пробные в других металлах
1959	1 (6/8 в диаметре срезом)	Свинец алюминированный	Рубчатый	22	1,46	СММЗ	Пробные в других металлах
1959	2 (6/8 в диаметре срезом)	Медь — цинк — алюминий	Рубчатый	24	3,34	СММЗ	Пробные в других металлах
1959	2 (6/8 в диаметре срезом)	Свинец алюминированный	Рубчатый	24	1,72	СММЗ	Пробные в других металлах
1959	5 (6/8 в диаметре срезом)	Медь — никель	Рубчатый	23	5,34	СММЗ	Пробные в других металлах
1959	5 (6/8 в диаметре срезом)	Свинец алюминированный	Рубчатый	23	1,19	СММЗ	Пробные в других металлах
2001	10 (6/8 в диаметре срезом)	Медь — никель	Рубчатый оригинальный	38	12,20	СММЗ	Вклады «Бурсы». С логотипом
2001	10 (6/8 в диаметре срезом)	Медь — никель	Рубчатый оригинальный	38	12,20	СММЗ	Вклады «Бурсы». Без логотипа
2001	10 (6/8 в диаметре срезом)	Медь — никель	Рубчатый оригинальный	38	12,20	СММЗ	Пробные тиражные
2001	10 (6/8 в диаметре срезом)	Алюминиевая бронза	Рубчатый оригинальный	38	11,88	СММЗ	Вклады «Бурсы» (пробные). С логотипом
2001	10 (6/8 в диаметре срезом)	Алюминиевая бронза	Рубчатый оригинальный	38	11,88	СММЗ	Вклады «Бурсы» (пробные). Без логотипа
2001	10 (6/8 в диаметре срезом)	Свинец алюминированный	Рубчатый оригинальный	38	3,45	СММЗ	Вклады «Бурсы» (пробные)
2001	10 (6/8 в диаметре срезом)	Алюминиевая бронза	Рубчатый оригинальный	38	11,84	СММЗ	Пробные тиражные (пробные)
2001	10 (6/8 в диаметре срезом)	Свинец алюминированный	Рубчатый оригинальный	38	2,47	СММЗ	Пробные тиражные (пробные)
2001	10 рублевый знак	Медь — никель	Рубчатый оригинальный	38	12,48	СММЗ	Вклады «Бурсы»
2001	10 рублевый знак	Медь — никель	Рубчатый оригинальный	38	12,23	СММЗ	Пробные тиражные
2001	10 рублевый знак	Алюминиевая бронза	Рубчатый оригинальный	38	11,78	СММЗ	Вклады «Бурсы» (пробные)
2001	10 рублевый знак	Свинец алюминированный	Рубчатый оригинальный	38	2,44	СММЗ	Вклады «Бурсы» (пробные)
2001	10 рублевый знак	Алюминиевая бронза	Рубчатый оригинальный	38	11,74	СММЗ	Пробные тиражные (пробные)
2001	10 рублевый знак	Свинец алюминированный	Рубчатый оригинальный	38	2,46	СММЗ	Пробные тиражные (пробные)
Специальные выпуски							
2002	10 рублевый знак	Медь — никель	Рубчатый оригинальный	38	11,65	СММЗ	Назначение — на Ревиз (Арктикуг.)
2002	10 рублевый знак	Медь — никель	Рубчатый оригинальный	38	11,38	СММЗ	Назначение — центр Европы (Арктикуг.)
2002	10 рублевый знак	Алюминиевая бронза	Рубчатый оригинальный	38	18,41	СММЗ	Назначение — на Ревиз (пробные)
2002	10 рублевый знак	Свинец алюминированный	Рубчатый оригинальный	38	2,42	СММЗ	Назначение — на Ревиз (пробные)
2002	10 рублевый знак	Алюминиевая бронза	Рубчатый оригинальный	38	18,41	СММЗ	Назначение — центр Европы (пробные)
2002	10 рублевый знак	Свинец алюминированный	Рубчатый оригинальный	38	2,42	СММЗ	Назначение — центр Европы (пробные)
2002	10 рублевый знак	Медь — никель	Рубчатый оригинальный	38	12,13	СММЗ	Тиражи в Барнаульском узле
2002	10 рублевый знак	Медь — никель	Рубчатый оригинальный	38	12,13	СММЗ	Пробные тиражные Евро-Ост
2002	10 рублевый знак	Алюминиевая бронза	Рубчатый оригинальный	38	11,86	СММЗ	Тиражи в Барнаульском узле (пробные)
2002	10 рублевый знак	Свинец алюминированный	Рубчатый оригинальный	38	2,42	СММЗ	Тиражи в Барнаульском узле (пробные)
2002	10 рублевый знак	Алюминиевая бронза	Рубчатый оригинальный	38	11,86	СММЗ	Пробные тиражные Евро-Ост (пробные)
2002	10 рублевый знак	Свинец алюминированный	Рубчатый оригинальный	38	2,42	СММЗ	Пробные тиражные Евро-Ост (пробные)



Специальный выпуск металлических бон с надписью «Арктика»
«Наблюдение — из России». Обычный и пробный выпуски.



Специальный выпуск металлических бон с надписью «Арктика»
«Наблюдение — центр Европы». Обычный и пробный выпуски.



Специальный выпуск металлических бон с надписью «Арктика»
«Следы льда — границы в Карыддонском уезде». Обычный и пробный выпуски.



Специальный выпуск металлических бон с надписью «Арктика»
«Пробный терроризм. Норд-Ост». Обычный и пробный выпуски.

монетный двор, опять-таки без ведома ФГУП «Государственный трест «Арктикуголь», выпустив еще два вида металлических бон.

Аверс бон отображен стандартно и, опять же, повторяет изображение предыдущих выпусков. Вверху надпись: «Остров Шпицберген», внизу — «Арктикуголь», уже без искажения, в центре — цифра «10», над ней указана десятичная единица («разменный знак»), а под ней — год выпуска: «2002».

Ресвер этих бон посвящен другим трагическим событиям 2002 года: сходу ледника в Карыддонском уезде — 19 погибших и более 100 пропавших без вести — и захвату террористами Театрального центра на Дубровке — 129 погибших. На первом боне изображены, по всей вероятности, Бодрова-младшего и слугит скорбящие женщины на фоне Карыддонского уезда. Вверху надпись: «Сход ледника — трагедия в Карыддонском уезде», внизу — надпись в две строки: «сеитябрь 2002». На второй боне стилизованные изображения террориста и заложника на фоне зрительного зала. Вверху — надпись в две строки: «Норд-Ост кассетических», внизу — надпись в две строки: «Москва 2002 г. 25—26 октября».

Подобно предыдущим выпускам, и эти бонны были изостены ограниченным тиражом — не более 10 штук — в других металлах: алюминии и бронзе.

Истинные коллекционеры знают, как трудно получить доступ к информации Санкт-Петербургского монетного двора и выпусках монет советского периода. И вот, при такой закрытости и строгости — контрафактные выпуски!

Перечень всех металлических бон, включая и спекулятивные выпуски, и их краткая характеристика приведены в таблице 2.

Свято — и эту точку зрения поддерживает многие по монх комет по увеличению — что выпуски бон 1946, 1993 и 1998 годов, безусловно, следует отнести к официальным тиражам треста «Арктикуголь». Выпуски 2001 года можно отнести к официальным, хотя это вопрос спорный. Что же касается выпусков 2002 года, то они явно носят спекулятивный характер.

По информации автора информации, выпусков бон треста «Арктикуголь» больше не предполагается. В любом случае, независимо от результатов дискуссии, какие бонны считать действительными, а какие спекулятивными, коллекцию «Бонны треста «Арктикуголь» можно считать завершенной.

За возможность изучить и сфотографировать бонны благодарю известного нумизмата Д.А.Ушакова, в чей коллекции имеется полный комплект всех металлических бон треста «Арктикуголь», включая пробные и разоводности.

В. СПАНОВСКИЙ

(Иллюстрации предоставлены автором.)

Редкости советской ЭПОХИ

В мировой филателии сложилась условная шкала оценки «редкости». Просто редкость — это когда известны от 11 до 25 экземпляров; большая редкость — от 2 до 10 экземпляров; уникалы — когда известен один-единственный экземпляр. Как появляются редкости? Подчас — просто по недосмотру или злому умыслу полиграфистов.

Картон дороже золота

Любая масштабная филателистическая выставка обычно сопровождается интересными экспонатами или появлением новых «звезд» на филателистическом небосклоне. Но 1-я Всесоюзная филателистическая выставка, проходившая с 3 декабря 1932 года по 4 января 1933 года в залах Государственного музея изобразительных искусств им. А.С.Пушкина, вошла в историю в силу иных обстоятельств.

В день ее открытия вышла в свет серия из двух марок с одинаковым рисунком, но разного цвета — черно-коричневая и ультрафиолетовая. Однако речь здесь вовсе не о них, а о выпуске нецелого свитерного блока, так называемой «картонки», подготовленной потовым ведомством одновременно с марками. Именно «картонка» является выдающейся редкостью отечественной филателии. Идея этого выпуска предельно巧妙地 принадлежала одному из руководителей Наркомата связи К.И.Друн-Барсовскому, увлеченному и серьезному коллекционеру.

В отличие от марок, выпущенных с перфорацией, марки у «картонки» — беззубчатые. На полях блока выполнен служебный текст: «Народный Комиссариат Связи СССР» — на русском и французском языках. Но сначала — несколько слов о пробных блоках (пробох). Первый вариант изготовлен без текстов на полях. Его размер 188х138 мм. Ориентировочная стоимость 60—70 тысяч долларов. Второй вариант — с черным типографским текстом: «ВБРАЗЦЕ к декаду ВЦИК № 16832» и подписью от руки В.А.Антанова-Овсенко, известного поэм-



тического деятеля 30-х годов (1883—1939). Экземпляр этой пробы оценен в «Каталоге почтовых марок СССР 1918—1991 гг.» (2-е издание) в 30 тысяч долларов. Простота показывает, что реально цена может достигать 60 тысяч долларов и более.

Официально объявленный тираж «картонки» — 500 экземпляров, включая и 25 штук с надпечаткой: «Лучшему ударнику Всероссийского Общества Филателистов», а среди этих 25 — в советки немалочисленные экземпляры, из которых по списку вынесены дополнительные, не предусмотренные никакими правилами «первоначальными» тексты. В них указывались должности, звания и фамилии награжденных служителей Наркомата связи и Союза филателистических ассоциаций. Например, есть «картонка», посвященная «лучшему ударнику», председателю Президиума Московского общества филателистов



Р 12 1/2

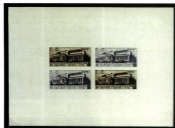


Анн. 12 1/2



Анн. 10 1/2

Р 10 1/2



Э.М.Нуркасу. Этот рынок исходит отныне в коллекцию известного израильского филателиста и оценивается в 80 тысяч долларов и более. Один экземпляр с текстом «Архитектура ударила...», появившийся недавно на филателистическом рынке, продан за 65 тысяч долларов. Известно, что некоторые богатые владельцы этого разрозненно выпуска чекуют по три экземпляра блока, но и на этом не останавливаются. Таким образом, рынок не останавливается, цены растут.

Главное же, что следует учитывать коллекционеру,

— блок, кстати, первый в СССР, не был предназначен для почтового обращения. Почтятся он на картоне, что предопределило и известные его недостатки, в частности, повышение так называемого грибка. Это, однако, повлекло на рост стоимости не затронутых грибом экземпляров.

Но вернемся к истории «картонки», ставшей дорожкой золота. Торжак поступил в распоряжение дирекции выставки. Рассказав гостям о приращении, посетители вкладывали простые блоки в приластотельные бумажки. Часть блоков (несколько десятков) дирекция использовала для награждения активистов выставки, а также лиц, участвовавших в ее подготовке и оформлении. Именно на этих экземплярах была выполнена упомянутая надпись текста «Архитектура ударила» Всероссийского Общества Филателистов». Некоторая часть блоков без надписей, предположительно 100 экземпляров, осталась в архивах Музея святии им. Попова в Ленинграде. Спустя более полувека, в начале 1990-х годов, приехавший в Россию известный коллекционер и всемирно признанный эксперт по маркам России и СССР Збигнев Микусьский поменял из музейных запасников, помимо других материалов, несколько десятков «картонки» в обмен на прокеты и пробы выпусков «романовской серии» марок 1913 года. Обмен, правда, сопровождался скандалом. Но, как показала время, операция оказалась выгодна нашему музею, если учесть, что в тоши времени филателистической классики названные пробы — это настоящие драгоценности, рейтинг которых неизбежно растет.

В коллективное несколько слов о стоимости «картонки» на современном филателистическом рынке. Цены на них неустанно идут вверх. Это объясняется, в первую очередь, увеличивающимся спросом на призрачные редкости. Если в 1995 году, в связи с некоторым расширением рынка после «операции Микусьский», средняя стоимость экземпляра идеального качества была около 1 800 долларов, то сейчас за «рядовую картонку» без надписей просят уже 6 тысяч долларов, а то и более. Тот, кто готов довольствоваться средним качеством, должен будет заплатить примерно 4—5 тысяч долларов.

Легендарный Леваневский

У каждой почтовой марки свой срок службы: не «декретный», а реальный. И определяется он подчас непредвиденными обстоятельствами. Это касается, в первую очередь, те «продолжител» марок, коими и можно считать выпуски СССР к бесконечному, беспрерывному обновлению, а изданный «на злобу дня». Именно они стали истинными украшательствами, если не сказать «изюминками», нашей отечественной филателии.

В прошлом году наше почтовое ведомство отметило 100-летие со дня рождения величина Сигизмунда Леваневского выпуском экстремально короткого конверта. А 3 августа 1995 года была выпущена марка с надпечаткой к памятной дате почтой Леваневского по маршруту Москва—Северный полюс—Сан-Франциско. В тот день, действительно, была предпринята попытка пересета, однако помет на самолете АНТ-25 на расстоянии 2 ты-



Прямая
бухта «Ф»
тип 1



Сторона
бухта «Ф»
тип 2



Наоборот
перевернуть



Наоборот
перевернуть,
справа
бухта «Ф»

свои километры был прерван из-за неисправности мотора. Вторая попытка, предпринятая в августе 1937 года, закончилась трагически.

Все материалы по полету Левинского подарками особенно заметной диллинкой. Любая марка «Левинского» всегда была мечтой всех филателистов. А уж как стремились они ухватиться за такой заманчивой добычей, как перевернутая надпечатка! Такая разновидность марок попадала, чаще всего полуофициальным путем, в собрания некоторых крупных коллекционеров. Марки раздавали, словно орден!

Последнюю в стране марку со строчной буквой «ф» в названии города Сан-Франциско на «перевертке» по указанию Сталина во время Второй мировой войны подарил президенту США Ф.Рузвельту, уменьшенному коллекционеру.

Всего же было выпущено 2 листа марок «Левинского» с перевернутой надпечаткой, из них 10 экземпляров — со строчной буквой «ф» (по 5 в каждом листе) и 40 экземпляров — с прописной буквой «Ф». Таким образом, 10 экземпляров марок со строчной «ф» попадают в разряд «богатых редкостей».

Кроме того, к полету Левинского была выпущена и почтовая карточка.

Как же vypadит редкая диллинкой? Возьмем для сравнения год 1995-й и 2003-й.

1995-й год. «Левинский» хорошего качества, без наклеек стоит 150 долларов.

То же со строчной «ф» — 250 долларов.

То же с «переверткой» — 5 тысяч долларов.

То же со строчной «ф» на «перевертке» — 15 тысяч долларов.

2003-й год. «Левинский» хорошего качества, без наклеек стоит 350—400 долларов.

То же со строчной «ф» — 500—600 долларов.

То же с «переверткой» — 10 тысяч долларов.

То же со строчной «ф» на «перевертке» — 40—50 тысяч долларов.

Квадрат надпечаток, размеры существенно отличаются на двух надпечатках — строчной «ф», на двух других — прописной — 5—6 тысяч долларов.

Современная стоимость отправлений в Нью-Йорк на простом письме с маркой с надпечаткой — 5—6 тысяч долларов. Если отправлена и в Берлин. Стоимость простого варианта — 1,5—2 тысячи долларов, а отправлена со строчной «ф» — 2—3 тысячи долларов.

Евгений САШЕНКОВ

Иллюстрации предоставлены автором.



Авторы этого номера

- Татьяна Астраничева**, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник ГИИ теории и истории изобразительных искусств ИАХ
- Михаил Бутырский**, заведующий отделом гуниматики Государственного музея Востока
- Ольга Васова**, заведующая Музеем народного искусства им. С.Т.Аурова
- Наталья Высоч**, хранитель фондов большого Кремлевского дворца
- Алексей Деднев**, коллекционер
- Олег Дерябкин**, исследователь
- Елена Долгих**, заместитель директора по научной работе Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства
- Михаил Земляков**, доктор технических наук, коллекционер
- Светлана Кайкова**, старший научный сотрудник отдела металла и камня Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства
- Галина Крюк**, старший научный сотрудник отдела драмателлю Государственного исторического музея
- Ольга Молчанова**, старший научный сотрудник отдела металла и светотехнических материалов Государственного исторического музея
- Виктор Петрович**, заместитель руководителя Департамента по сохранению культурных ценностей Минкультуры РФ
- Эмилия Самецкая**, заведующая отделом Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства, заслуженный работник культуры РФ, эксперт Минкультуры РФ
- Евгений Сашенков**, представитель Международного сообщества журналистов-фрилансеров, коллекционер
- Ирина Семикова**, заведующая отделом изобразительных материалов Государственного исторического музея
- Кирьян Сергеев**, искусствовед
- Павел Тарасов**, коллекционер
- Ольга Фролова**, научный сотрудник отдела декоративно-прикладного искусства Государственного музея-усадьбы «Архангельское»
- Мария Чегодаева**, ведущий научный сотрудник Института искусствоведения, действительный член Академии художеств РФ
- Александр Шестиноров**, искусствовед, коллекционер



Фото из обложки — интерьер магазина «Бибурин-букур»

Редакция журнала

«Антиквариат, предметы искусства и коллекционирование» благодарит за помощь в организации съемки и предоставленные иллюстративные материалы:

Министерство культуры РФ, Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства и лично В.А.Булыга.

Командитурку большого Кремлевского дворца и лично Н.А.Домнина Государственный исторический музей Государственный музей-усадьбу «Архангельское» и лично А.Н.Кирюшину.

Антикварно-художественный дом «Белос», Антикварно-букинистический магазин «Акция АД».

Антикварный магазин «Русская эмаль», ИИ лично: М.Л.Митургина, Ю.П.Калгашина, П.А.Цуканова.

Здесь продается журнал «Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования»:

Московский центр искусства (ул. Неглинная, 14)

«Орбис-Антик» (ул. Пречистенка, 24/1)

Антикварный магазин «Регистр» (ул. Арбат, 37)

Антикварный магазин «Букинист» (ул. Трубная, 23, стр. 2)

Антикварный магазин «Стиль» (пр-т Мира, 724, кв. 2)

Антикварный салон «Екатерина» (Ленинградский пр-д, 24)

Антикварный салон «Русская усадьба» (ул. Арбат, 23)

Антикварно-аукционный дом «Феос» (1-й боткинский пр-д, 26)

«Лавка колоколов» (ул. Трубная, 23)

«Антиквариат на Софийской» (Софийская наб., 30, стр. 3)

Букинистический магазин «Марина» (пр-т Мира, 79)

«Юнас-Арт» (Б. Никитинское пер., 5)

«АРТ-Эксперт» (Китайгородский пр-д, 7, к. 2)

Антикварный салон «Енисей» (ул. Арбат, 4)

Магазин «Бибурин-Букур» (ул. Мясницкая, 6/3)

Антикварный салон «De Патриархаль» (Б. Козьминский пер., 7)

Дом книги «Молодая гвардия» (ул. Б. Полянка, 28)

Центральные Дом художника (Кремль вкл. 10)

Антикар на Мясницкой (ул. Мясницкая, 13)

Московский Дом книги (ул. Н. Арбат, 8)

Антикварный салон «Куликов» (ул. Пречистенка, 6)

Антикварный магазин «Акция АД» (Бросово пер., 6)

Магазин «Коллекционер» (ул. Демурьевская, 40)

Магазин «Филателист» (Богоявленский пер., 3)

Магазин «Комбриг» (Ленинский пр-д, 13)

Антикварный салон «Александр Арт-Галерея» (ул. Арбат, 2)

Региональное распространение:

Батернбург 8-3432-65806

Киев 8-10-38-050-380-50-36, 8-10-38-067-730-48-99

Новосибирск 8-3832-271837

Санкт-Петербург 8-812-544-91-95

Тель-Авив +972-2-55-70-50-49 С. Сарока

Феодосия 095621-3-22-12



Журнал «Антиквариал, предметы искусства и коллекционирования». № 2, 3, 4 за 2002 г., № 1-2, 3-4, 5 за 2003 г., 180,00 руб./вып.



Standard Catalog of World Coins, 1601-1700.
На англ. яз., 2401,00 руб.

Последние цены на монеты всего мира 1601-1700 удобно упорядочены по странам, составлено много. Каталог содержит более 20 000 фотографий.



Standard Catalog of World Coins Spain, Portugal and New World.
Стандартный каталог монет мира. Испания, Португалия и Новая Свет. На англ. яз., илл. Издательство Krause, 1870,00 руб.



2003 Standard Catalog of World Coins, 1901 - Present, 30th Edition.
Более 48 500 иллюстраций, 1980,00 руб/вып.



Standard Catalog of World Coins, 1701-1800.
На англ. яз., 2046,00 руб.

Последние цены на монеты всего мира 1701-1800 удобно упорядочены по странам, составлено много. Каталог содержит более двадцати тысяч фотографий.



Standard Catalog of United States Paper Money.
Стандартный каталог банкнот США. На англ. языке. 229 с., 1280,00 руб.

Приведены все банкноты различного размера. Указаны размеры и номиналы банкнот, вытиски для различных стран и территорий. Интересна история выпуска банкнот США, а также золотой стандарт и серебряный стандарт.



Standard Catalog of World Paper Money, Modern Issues 1961-Date, Volume Three, 8th Edition.
1617,00 руб.

Редко. Все издания самого известного старинника по бумажным деньгам всего мира.



Wayne G. Sayles. «Ancient Coin Collecting».
Коллекционирование античных монет.
В 6 частях. На англ. яз., 198 с., илл., переплет, серебро/бумага.
Издательство Krause.
Цена каждой части: 946,00 руб.

Часть I. Античные монетарные системы и обзор рынка античных монет, специфика античных монет по периодам и регионам. Общие рекомендации.

Часть II. Древняя Греция.

Часть III. Древний Рим.

Часть IV. Древний Рим.

Часть V. Валюты от 491 до 1455 года.

Часть VI. Античные монеты малоизвестных стран: восточные, римские, персидские, сардинские, государство Сицилия Ама, сардинские, арабские, Мексика и т.д.

Содержит иллюстрационные материалы, историкоэкономические сведения монеты. Архивы коллекций, чекан-лоты, слесари чеканов, в которых выпускались монеты, осл, размер, степень редкости, библиография.



Standard Catalog of World Gold Coins.

Стандартный каталог золотых монет мира, 1101 с., переплет, альбомный формат, 3500,00 руб.

В каталоге представлены золотые монеты, начиная с европейских чеканки 1601 года и заканчивая последними выпусками независимого Узбекистана.



Collecting World Coins.

Коллекционирование монет мира. На англ. яз., 768 с., альбомный формат, 1364,00 руб.

Каталог-справочник, даются информация и цены на монеты мира. Большая справочная часть с таблицами встречается минимальное количество монет в различных аспектах географических систем. Стандартные международные соглашения и терминология на монетах. Интересна часть о выпусках монет, отчеканенных в виде памятных медалей.

Эти и другие книги вы можете приобрести в издательстве.
Тел.: (095) 248-2190, 248-6295,

а также на нашем сайте

www.izdat.ru и в магазинах:

- Московский Дом книги,

ул. Новый Арбат, д.3,

- Торговый Дом «Москва»,

ул. Зарядье, д.8,

- Дом Книг «Молодая

Гардия», ул. Б.Полкиа, д.28,

- «Белое Глобус», ул.

Мясницкая, д.40.